

# CRÍTICA CULTURAL

---

# СУГЛУБАГ СБИТЦИОНЕ

ISSN 1980-6493

volume 10, número 1, jan./jun. 2015

ISSN 1980-6493 (eletrônica)

# CRÍTICA CULTURAL

---

# СRГTUBAГ СВIТIОNE

**Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem**  
**Universidade do Sul de Santa Catarina**



**Editora Unisul**  
Tubarão – SC

v. 10, n. 1, p. 1-168, jan./jun. 2015

## Dados Postais/Mailing Address

Revista Crítica Cultural  
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem  
Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)  
A/C Editores  
Av. Pedra Branca, 25 – Cidade Universitária Pedra Branca  
CEP: 88.132-000, Palhoça, Santa Catarina, Brasil  
critica.cultural@unisul.br

## Ficha Catalográfica

---

Crítica Cultural/Universidade do Sul de Santa Catarina. - v. 1, n. 1  
(2006) - Palhoça: Ed. Unisul, 2006 -

Semestral  
ISSN 1980-6493 (eletrônica)

1. Linguagem - Periódicos. I. Universidade do Sul de  
Santa Catarina.

CDD 405

---

Elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul

## Indexação/Indexation

Os textos publicados na revista são indexados em: Latindex; Portal de Periódicos (CAPES); e-Revistas - Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha); Diadorim; OAJI - Open Academic Journals Index.

The journal and its contents are indexed in: Latindex; Portal de Periódicos (CAPES); e-Revistas - Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha); Diadorim; OAJI - Open Academic Journals Index.



Reitor

**Sebastião Salésio Herdt**

Vice-Reitor

**Mauri Luiz Heerd**

Chefe de Gabinete

**Willian Corrêa Máximo**

Secretária Geral da Unisul

**Mirian Maria de Medeiros**

Pró-Reitor de Ensino, Pesquisa e Extensão

**Mauri Luiz Heerd**

Pró-Reitor de Operações e Serviços Acadêmicos

**Valter Alves Schmitz Neto**

Pró-Reitor de Desenvolvimento Institucional

**Luciano Rodrigues Marcelino**

Assessor de Promoção e Inteligência Competitiva

**Ildo Silva**

Assessor Jurídico

**Lester Marcantonio Camargo**

Diretor do Campus Universitário de Tubarão

**Heitor Wensing Júnior**

Diretor do Campus Universitário da Grande Florianópolis

**Hércules Nunes de Araújo**

Diretor do Campus Universitário Unisul Virtual

**Fabiano Ceretta**

Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem

**Fábio José Rauen (Coordenador)**

**Dilma Beatriz Rocha Juliano (Coordenadora Adjunta)**

Av. José Acácio Moreira, 787

88704-900 – Tubarão - SC

Fone: (55) (48) 3621-3000 – Fax: (55) (48) 3621-3036

Sítio: [www.unisul.br](http://www.unisul.br)

## **Equipe Editorial/Editorial Staff**

### **Editora-Chefe/Chief Editor**

Ramayana Lira de Sousa

### **Editores/Editors**

Alessandra Soares Brandão  
Ana Carolina Cernicchiaro  
Antonio Carlos Santos  
Deisi Scunderlick Eloy de Farias  
Dilma Juliano  
Heloisa Juncklaus Preis Moraes  
Jussara Bittencourt de Sá

### **Secretária/Secretary**

Julio Cesar da Luz

### **Conselho editorial/Editorial board**

Ana Cecilia Olmos (Universidade de São Paulo)  
Ana Porrúa (Universidad Nacional de Mar del Plata)  
Anelise Corseuil (Universidade Federal de Santa Catarina)  
Carlos Eduardo Capela (Universidade Federal de Santa Catarina)  
Célia Pedrosa (Universidade Federal Fluminense)  
Cláudia Mesquita (Universidade Federal de Santa Catarina)  
Edgardo Berg (Universidad Nacional de Mar del Plata)  
Flávia Seligman (Universidade do Vale do Rio dos Sinos)  
Florencia Garramuño (Universidad de Buenos Aires/Universidad de San Andrés)  
Idelber Avelar (Tulane University)  
Javier Krauel (University of Colorado at Boulder)  
João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense)  
Jorge Wolff (Universidade Federal de Santa Catarina)  
José Gatti (Universidade Federal de São Carlos)  
José Roberto O'Shea (Universidade Federal de Santa Catarina)  
Luiz Felipe Soares (Universidade Federal de Santa Catarina)  
Manoel Ricardo de Lima (Universidade Federal de Santa Catarina)  
Mario Cámara (Universidad de Buenos Aires/Universidad de San Andrés)  
Raúl Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina)  
Sandro Ornellas (Universidade Federal da Bahia)  
Silviano Santiago (Universidade Federal Fluminense)  
Susana Scramim (Universidade Federal de Santa Catarina)  
Veronica Stigger (Universidade de São Paulo)  
Verónica Tell (Universidad de Buenos Aires)

### **Equipe Técnica/Technical Team**

Fábio José Rauen (Diagramação)

## SUMÁRIO/CONTENTS

<b>Apresentação/Presentation</b>	9
<b>Dossiê: Narrativas Seriadas / Dossier: Serial Narratives</b>	
Osman Lins e as ilustrações dos livros, “Um chamado infernal”: as imagens ainda/já cheias de palavras <i>Osman Lins and book illustrations, “An Infernal Call”: images still/yet full of words</i>	
Ana Luiza Andrade	13
O sitcom de câmera única e a serialização do estilo na comédia de TV <i>The single camera sitcom and the serialization of style on TV comedy</i>	
Christian H. Pelegrini	27
Romulanos e Klingons em Star Trek: antagonistas da guerra fria ou futuros integrantes da ordem pacífica? <i>Romulans and Klingons in Star Trek: Antagonists Cold War or prospective members of the pacific order?</i>	
Dilma Beatriz Rocha Juliano Jean Raphael Zimmermann Houllou	45
Carnaval maluco: mise-en-scene lúdica e realismo burlesco na telenovela Meu Pedacinho de Chão <i>Crazy carnival: ludic mise-en-scène and burlesque realism in the soap opera Meu pedacinho de chão</i>	
Maria Isabel Rodrigues Orofino	55
Revelação: classificação das personagens e imaginário no suspense da trama A favorita <i>The hour of revelation: character classification and imaginary in the suspense in A favorita</i>	
Heloisa Juncklaus Preis Moraes Mário Abel Bressan Júnior	71

## Artigos / Articles

- Já visto jamais visto: um filme de filmes ou o devir memória*  
*Já visto jamais visto: a film of films, or the becoming-memory*  
Roberta Veiga 87
- Da vida rasgada: imagens e representações sobre o negro no filme *Madame Satã*  
*Life torn. Images and representations of black in the film Madame Satã*  
Ari Lima 97
- É tudo verdade! Testemunho e experiência  
Em O prisioneiro da grade de ferro (autorretratos)  
*It's all true! Testimony and experience*  
*in O Prisioneiro da grade de ferro (autorretratos)*  
Nilcéia Valdati 109
- A morte chega para todos:  
o recrudescimento do capitalismo no fim do século XX  
*Death comes to all:*  
*intensification of capitalism in the late twentieth century*  
Charles Albuquerque Ponte  
Maria Bevenuta Sales de Andrade 119
- Discurso e relações de poder em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar  
*Discourse and power relations in Lavoura Arcaica, by Raduan Nassar*  
Alex Fabiano Correia Jardim  
Jacqueline Ribeiro de Souza 133
- Gênero epistolar e desdobramento narrativo  
em “Ponto de vista”, de Machado de Assis  
*Epistolary genre and narrative unfolding*  
*in “Ponto de Vista”, by Machado de Assis*  
Cilene Margarete Pereira 151

## Resenha / Review

A depressão como sintoma do mal-estar na contemporaneidade

[Resenha de: KEHL, Maria Rita. O tempo e o cão. São Paulo: Boitempo, 2009]

José Isaías Venera

Ana Carolina Cernicchiaro

161



## APRESENTAÇÃO/PRESENTATION

**Dossiê: Narrativas Seriadas**

**Organização: Dilma Beatriz Rocha Juliano**

Diferentemente de pensar as narrativas seriadas como subarte, não arte, ou imposição técnico-mercadológica da indústria cultural, é possível pensá-las, com Walter Benjamin, como experiências culturais que põem em circulação códigos e repertórios cotidianos de acesso a todos. As formas seriadas, imagéticas ou não, são manifestações da cultura que se atualizam com os avanços tecnológicos, desde os folhetins impressos do século XIX, e que se beneficiam da mercadologização da cultura para chegar a atingir os espaços mais diversos e para se colocar ao desfrute de todos. Da longa história desde as primeiras experiências com a ficção cortada pela máquina, tem-se, hoje, uma ampla e complexa produção de narrativas que se expõe a um, também, vasto público. É dessa produção mais atual que se refere este dossiê.

Inicia o conjunto de textos com Ana Luiza Andrade trazendo um estudo sobre duas crônicas inéditas de Osman Lins, ambas de 1959, nas quais o escritor trabalha a passagem do desenho de ilustradores ao texto escrito por palavras; a análise recai sobre as linguagens em que ambas – ilustração e palavra – textualizam a ficção. Christian Pelegrini, no segundo artigo, faz uma retomada histórica da produção de *sitcoms*, indicando a inserção da “câmera única” na produção seriada de narrativas cômicas na TV. Dilma Juliano e Jean Houllon trazem o seriado norte-americano *Star Trek*, especificamente os episódios da primeira temporada, naquilo que a série permite aproximação aos conceitos de “Multidão” e “Império”, a partir de Toni Negri e Michael Hardt. Maria Isabel Orofino analisa a telenovela *Meu pedacinho de chão*, apontando as diferentes linguagens (texto, imagem e som) como formas de palimpsesto na asserção de Jesús Martín-Barbero e, ainda, põe em questão a noção de “encenação” na produção audiovisual. No artigo que encerra o dossiê, Heloisa Moraes e Mário Bressan Júnior analisam a construção da narrativa na telenovela *A Favorita* através das personagens protagonistas da trama, utilizando-se para tal das teorias da literatura e do imaginário social.

**Dossier: Serial Narratives**

**Editor: Dilma Beatriz Rocha Juliano, PhD**

Contrary to perspectives that consider serial narratives as sub-art, non-art or a technical and marketable imposition of cultural industries, it is possible to understand them, as does Walter Benjamin, as cultural experience that circulates codes and repertories which are accessible to all. Serial forms, be them image tic or not, are cultural manifestations renewed by technical advancements since the XIX century

printed *feuilletons* and benefited from the industrialization of culture until they reached more diverse media. It is this contemporary production that is the focus of this dossier.

The first article is Ana Luiza Andrade's study of two chronicles by Osman Lins, dated from 1959, where the Lins describes the passage from the world of illustrators to the written text. The analysis focus on the language image and word use to textualize fiction. Christian Pelegrini, in the second article, gives us a historical reviews of the production of sitcoms and how the single camera came to be predominant in the comic serial narratives on TV. Following that, Dilma Juliano and Jean Houllon analyze the notions of multitude and empire, as discussed by Toni Negri and Michael Hardt, in episodes from the first season of *Star Trek*. Then we have Maria Isabel Orofino's study of the soap opera *Meu pedacinho de chão* and its different textualities, here seen as palimpsest, and staging. The final article in this dossier was written by Heloisa Moraes and Mário Bressan Júnior. They offer an analysis of the narrative in the soap opera *A favorita*, focusing mainly on characters and making use of literary criticism and theories of the imaginary.

### Artigos

Nesta seção temos quatro contribuições sobre cinema. Na primeira, *Já visto jamais visto: um filme de filmes ou o devir memória*, Roberta Veiga discute o filme recente de Andrea Tonaccipara mostrar como a memória está inscrita na própria tessitura da imagem cinematográfica. O segundo artigo é um discussão sobre o conflito entre modernidade e elites brasileiras e a cultura afro-brasileira figurada no filme *Madame Satã*. Em seguida, temos a apropriação, por Nicléia Valdati, dos conceitos benjaminianos de experiência e testemunho na leitura do filme *O prisioneiro da grade de ferro*, de Paulo Sacramento. O último artigo sobre cinema é de Charles Albuquerque Ponte e Maria Bevenuta Sales de Andrade, um texto sobre a reconfiguração do monstro e do gênero de horror no capitalismo tardio. Os outros dois artigos nessa seção são um estudo (por Alex Fabiano Correia Jardim and Jacqueline Ribeiro de Souza) das relações de poder no romance *Lavoura arcaica* e a análise de Cilene Margarete Pereira sobre as narradoras femininas em Machado de Assis, especialmente no conto "Ponto de vista".

### Articles

In this section we have four contributions on film. First is Roberta Veiga's *Já visto jamais visto: um filme de filmes ou o devir memória*, a discussion of Andrea Tonacci's recent film and how memory is inscribed in the very fabric of the filmic image. The second article is a discussion of how African-Brazilian culture is in conflict with Brazilian modernity and elites, as configure in the film *Madame Satã*. After that, we have Nicléia Valdati's taken on Walter Benjamin's notion of experience and witnessing in order to study Paulo Sacramento's documentary *O prisioneiro da grade de ferro*. The last article on film is Charles Albuquerque Ponte and Maria Bevenuta Sales de Andrade's texto about the representation of monsters in their relationship with

late capitalism. The other two articles in this section are a study of power relations in Raduan Nassar's *Lavoura archive* (by Alex Fabiano Correia Jardim and Jacqueline Ribeiro de Souza) and Cilene Margarete Pereira's discussion of female narrators in Machado de Assis's "Ponto de vista".

### Resenha

"A depressão como sintoma do mal-estar na contemporaneidade" é o título da resenha feita por José Isaías Venera e Ana Carolina Cernicchiaro do livro *O tempo e o cão*, de Maria Rita Kehl.

### Review

José Isaías Venera and Ana Carolina Cernicchiaro review Maria Rita Kehl's book *O tempo e o cão*.



## OSMAN LINS E AS ILUSTRAÇÕES DOS LIVROS, “UM CHAMADO INFERNAL”: AS IMAGENS AINDA/JÁ CHEIAS DE PALAVRAS

Ana Luiza Andrade\*

**Resumo:** *Ao viver em uma época em que começam a se tornar comuns as publicações de séries industriais, Osman Lins, em duas de suas crônicas inéditas trazidas à tona no presente estudo, chama a atenção sobre a transposição de uma ficção escrita para uma ficção imagética. Versando sobre o desenho do ilustrador e o texto feito de palavras, “Romance e desenho” (Jornal do Commercio, 23/ago/1959) e “Reflexão sobre um livro de contos” (Jornal do Commercio, 11/out/1959), estes refletem respectivamente uma preocupação por si mesma incomum, pois, ao focar uma etapa técnica que rapidamente passou, e que se fixava nas capas de ilustradores significativos para a história das edições de romances (aqui, em particular sobre a edição de Moby Dick de Melville e as suas séries), além da rara qualidade artística de suas capas e de suas ilustrações, Osman Lins abria, com isso, uma brecha na crítica que, até então, se dirigia, exclusivamente, ou para a literatura ou para a imagem. Mas nunca como uma poderia diminuir ou acrescentar à outra. O mesmo seria verdade quando se pensa na passagem da imagem romanesca transposta para a cinemática.*

**Palavras-chave:** *Osman Lins. Ilustrações. Imagem-palavra.*

Atribuímos dinamismo a uma ilustração parecerá talvez uma fantasia. Mas a ilustração feliz, a que contribui para um prolongamento ou ressonância do livro, é como que vivificada, tocada pelo texto, que a ela se une em nosso espírito, onde o caráter estático das figuras perde a rigidez e se anima num sentido criador.

Osman Lins, *Romance e Desenho*, 1959.

O autor como veiculador de outros meios de produção na era da reprodutibilidade técnica transparece nos escritos de Osman Lins<sup>1</sup>. Por tanto se interessar pela passagem da palavra à imagem na modernidade, este autor se caracteriza como alguém que não era somente consciente de viver em uma época em que começam a se tornar comuns as séries industriais, mas também por sentir-se na obrigação de conscientizar os outros disso. Ao mesmo tempo, este fato reflete, principalmente, a sua preocupação com a venda mercadológica da palavra escrita ou mesmo, sua trivialização, nos novos meios de produção que nestes anos alternavam indiscriminadamente palavra e imagem, e assim começavam a circular mais frequentemente no mercado. No entanto, esta preocupação era por si mesma incomum. Ao focar uma etapa técnica que rapidamente passou, e que se fixava nas capas de ilustradores significativos para a história das

---

\* Doutora em Literatura Luso Brasileira e Hispano Americana pela University of Texas at Austin. Professora de Literatura Brasileira na graduação e no Programa de Pós-graduação em Literatura (UFSC). E-mail: andradeufsc@gmail.com.

<sup>1</sup> Osman Lins foi autor-produtor quando refuncionaliza seus meios de produção: escritor de romances, dramaturgo, escritor de livros infantis, roteirista de televisão, resenhista, contista e cronista. Ler sobre o “Autor como produtor” em Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política, Obras Escolhidas I*, trad. Sergio Paulo Rouanet, Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

edições de romances que refletiam a rara qualidade artística de suas capas e de suas ilustrações, Osman Lins abria, com isso, uma brecha na crítica que, até então, se dirigia, exclusivamente, ou para a literatura ou para a imagem. Mas nunca como uma poderia diminuir ou acrescentar à outra. O mesmo seria verdade quando se pensa na passagem da imagem romanesca para a cinematográfica.

Duas de suas crônicas inéditas<sup>2</sup> sobre o desenho do ilustrador e o texto feito de palavras, “Romance e desenho” (*Jornal do Commercio*, 23/ago/1959) e “Reflexão sobre um livro de contos” (*Jornal do Commercio*, 11/out/1959) chamam a atenção sobre a preocupação do autor com a transposição de uma ficção escrita para uma ficção imagética. Na primeira crônica, o autor se refere não só ao problema de refuncionalizar (como diria Benjamin) determinado romance em filme, mas também no que concerne a uma segunda operação de refuncionalização: tentar passar a imagem interior formada no leitor através da impressão imaginária causada por um determinado personagem de romance para o papel. Ou seja, a novidade estaria em perceber criticamente a visão de um personagem através de uma leitura das ilustrações de determinadas edições que apareciam nas capas e nas imagens dos livros, visão esta que já havia deixado na imaginação do leitor uma determinada impressão cinematográfica ao ter se tornado pública pelo filme que tinha sido “adaptado” a partir do romance<sup>3</sup>. Assim inicia Osman Lins o seu artigo “Romance e desenho”:

Talvez não seja indignação – mas apenas tristeza – o que me desperta a filmagem de romances como *Madame Bovary* e *Uma tragédia americana*.<sup>4</sup> E não quero referir-me ao debatidíssimo problema da confusão gerada no espírito de certos indivíduos que julgam haver **possuído** o livro, pelo fato de terem assistido o filme, deslembados de que aquele é feito com palavras, enquanto que na película cinematográfica tudo ou quase tudo nos é transmitido pela imagem e quem, em geral, a substância mais profunda do livro, à qual só chegamos pela meditação, é inalcançável pelo cinema, cuja própria natureza não lhe permite transmiti-la. Aqui, o que me impressiona é um outro problema: o da limitação ou fixação do personagem no sentido material. (negrito do autor)

Osman Lins considera uma limitação esta fixação do personagem; ou seja, para ele, ela era redutora:

---

<sup>2</sup> Estas crônicas foram encontradas por Cristiano Moreira, pesquisador do Núcleo de Estudos Benjaminianos (NEBEN), no Arquivo da Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, e digitalizadas por Sidney Borges, bolsista PIBIC do NEBEN. Sua divulgação se faz como uma homenagem aos 90 anos de Osman Lins, comemorada em 2014.

<sup>3</sup> A palavra “adaptação” é comumente usada para significar a tradução do meio de produção do romance para o meio de produção do cinema. No entanto, optamos por utilizar o termo “refuncionalização”, que significa colocar para funcionar novamente por outro meio... que é mais de acordo com o conceito benjaminiano. In: Walter Benjamin, “O autor-produtor”, in: *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas I*, tradução Sergio Paulo Rouanet, prefácio Jeanne Marie Gagebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>4</sup> *Madame Bovary* se refere ao romance conhecido de Flaubert. Já *Tragédia Americana*, de Theodore Dreiser (1871-1945), é mais familiar a um público leitor norte-americano. O primeiro sucesso comercial de Dreiser, *Uma Tragédia Americana* (1925), é a história de um jovem de caráter instável surpreendido por acontecimentos que o levam à execução por assassinato. O romance deu origem a um filme em 1931 e novamente em 1951.

Muitos não verão o mínimo inconveniente e acharão talvez que o romance exige do leitor um esforço imaginativo, incomum, e que este esforço é reduzido e facilitado pelos elementos visuais que o cinema pode trazer. Acho, no entanto, que esta facilidade é perniciosa, pois constitui um empobrecimento.

Mas em seguida, ao apontar a singularidade e a multiplicidade do personagem do romance, vai exemplificar através de personagens tais quais Julien Sorel de Stendhal e aquele que chama de “soturno gentleman de *Vitoria*” de Conrad, essa complexidade de caráter que não pode ser fixada em uma imagem determinada. Interessante ele ter usado o aposto “soturno gentleman de *Vitoria*” no lugar do nome, como se este já fixasse, de algum modo, esta imagem.<sup>5</sup> Isto porque Osman Lins explica, através de outros exemplos, o que queria dizer esse “empobrecimento” ou essa redução do personagem, ao dizer que depois de assistir *Um lugar ao sol*<sup>6</sup> não é mais possível separar o ator de Hollywood, Montgomery Clift, do personagem de Dreiser (Clyde Griffiths), nas palavras de Osman Lins “ficando assim reduzido a um denominador comum ‘made in Hollywood’ o grande personagem de Dreiser.” Pode-se então perceber este início de redução imaginativa que esta publicidade da imagem do ator acarretava.

No entanto, ele acreditava que se um preconceito contra a refuncionalização do romance para o cinema continuava em vigor até então (e poderíamos acrescentar, até hoje), chega também ao reconhecimento de que aquele preconceito contra a ilustração do romance tinha acabado, ao explicar:

É que víamos, na ilustração do romance, um auxílio, uma imposição, uma restrição e nunca um enriquecimento – este bem diverso do que o cinema em vão pretendia trazer. E não apreendíamos, o que é bem mais grave, duas coisas importantes: 1<sup>a</sup>. O caráter dinâmico da boa ilustração; 2<sup>a</sup>. Sua faculdade de nos predispor a sentir e a compor, mesmo antes de iniciada a leitura, a atmosfera do romance.

Pesquisador incansável nesta temática que o apaixonava, Osman Lins passa a arrolar os nomes de alguns ilustradores de livros que se tornaram famosos nesta época em que eram prestigiados através da produção das capas e das ilustrações dos romances, imagens sobre suas cenas marcantes: dentre eles Percy Lau<sup>7</sup>, Oswaldo Goeldi<sup>8</sup>, Axl Leskoschek<sup>9</sup>, Poty<sup>10</sup>, Santa Rosa<sup>11</sup>, Rockwell Kent<sup>12</sup>.

<sup>5</sup> *Vitoria* foi escrito em 1915 por Joseph Conrad (1857-1924). Com as ilhas exóticas do Arquipélago Malaio como cenário, esta história de traição e de isolamento de Conrad tem no seu centro uma celebração da lealdade e do poder sublime do amor. Quando o solitário Axel Heyst foge com uma jovem que mal conhece, os ciúmes e as suspeitas da comunidade local entram em ebulição, como o vulcão que todos ensombra.

<sup>6</sup> *Um lugar ao sol*, filme norte-americano de 1951, um drama, atuado por Montgomery Clift e Elizabeth Taylor, realizado por George Stevens e com roteiro baseado em livro de Theodore Dreiser.

<sup>7</sup> Percy Lau (Arequipa, Peru 1903 - Rio de Janeiro RJ 1972). Desenhista, ilustrador, gravador e pintor. Em 1921, transfere-se para Olinda, Pernambuco. Durante 30 anos, é ilustrador do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que reedita *Tipos e Aspectos do Brasil* (1960), baseando-se em textos da *Revista Brasileira de Geografia*, com desenhos do artista. Cria ilustrações para os livros *Arraial do Tijuco*, de Aires da Mata Machado; *E Eles Verão a Deus - o Drama do Aleijadinho*, de Kurt Pahlen; *Santa Maria do Belém do Grão Pará*, de Leandro Tocantins; *Vila dos Confins*, de Mário Palmério; *Guia Histórico e Sentimental de São Luís do Maranhão*, de Astolfo Serra; e *Maxabombas e*

*Maracatus*, de Mário Sette, entre outros. Tanto no trabalho de ilustração, como no desenho e na gravura, Percy Lau destaca-se por registrar os aspectos físicos e humanos do Brasil. Em 1953, recebe medalha de prata no 2º Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Dez anos depois, é premiado como melhor ilustrador pela Câmara Brasileira do Livro. Em 2000, o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) promove a exposição *Percy Lau: um Desenhista e seu Traço*. (In: Enciclopédia Itaú Cultural, [enciclopedia.itaucultural.org.br](http://enciclopedia.itaucultural.org.br)).

<sup>8</sup> Nascido no Rio de Janeiro, em 1895, Oswaldo Goeldi foi ilustrador, desenhista e professor. Sua primeira exposição individual aconteceu no ano de 1917 em Berna, atual capital da Suíça, onde o ilustrador conheceu Alfred Kubin, artista que influenciou significativamente sua obra. Ao longo de sua vida, Goeldi ilustrou livros, revistas, periódicos e trabalhou com xilogravuras. Entre os livros que ilustrou, encontram-se *Mar morto* e *Navegação de cabotagem*, do escritor Jorge Amado. Faleceu em 16 de fevereiro de 1961. (In: Ilustradores, Casa de Jorge Amado: [www.jorgeamado.com.org](http://www.jorgeamado.com.org)).

<sup>9</sup> Axl von Leskoschek (Graz, Áustria 1889 - Viena, Áustria 1975). Gravador, pintor, ilustrador, desenhista, professor, cenógrafo. Ingressa na Escola de Belas Artes de Graz e na Escola de Artes Gráficas de Viena, em 1919, e tem aulas com Hofbauer, Hermann Cossmann (1884 - 1966) e Schorotter. Fugindo do nazismo, refugia-se na Suíça, onde inicia a série de xilogravuras de *Odysséia*. Em 1939, muda-se para o Rio de Janeiro e leciona xilogravura no curso de desenho de propaganda e de artes gráficas da Fundação Getúlio Vargas - FGV, entre seus alunos estão Fayga Ostrower (1920 - 2001), Renina Katz (1926), Ivan Serpa (1923 - 1973) e Edith Behring (1916 - 1996), e também dá aulas de gravura em seu ateliê, no bairro da Glória. O artista, além de realizar xilogravuras, pinta paisagens, naturezas-mortas e cenas do cotidiano carioca e fluminense. Ilustra vários livros, a maioria publicada pela Livraria Editora José Olympio, como *O Romanceiro do Brasil*, de Ulrich Bechers, *Dois Dedos*, de Graciliano Ramos (1892 - 1953), *Uma Luz Pequeninha*, de Carlos Lacerda, e as traduções brasileiras de Fédor Dostoiévski (1821 - 1881). Retorna à Áustria em 1949, e ilustra revistas e livros. (In: Enciclopédia Itaú Cultural, [enciclopedia.itaucultural.org.br](http://enciclopedia.itaucultural.org.br)).

<sup>10</sup> Napoleon Potyguara Lazzarotto (Curitiba-PR, 1924 – idem, 1998), apelidado Poty. Gravador, desenhista, ilustrador, muralista e professor. Muda-se para o Rio de Janeiro em 1942 e estuda pintura na Escola Nacional de Belas Artes (Enba). Frequenta curso de gravura com Carlos Oswald (1882-1971) no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Em 1946, viaja para Paris, onde permanece por um ano. Estuda litografia na École Supérieure des Beaux-Arts, com bolsa do governo francês. Em 1950, funda, juntamente com Flávio Motta (1916), a Escola Livre de Artes Plásticas, na qual leciona desenho e gravura. Nessa época organiza o primeiro curso de gravura do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp). Organiza, ao longo da década de 1950, cursos sobre gravura em Curitiba, Salvador e Recife. Desde os anos 1960, tem destaque como muralista, com diversas obras em edifícios públicos e particulares no país e no exterior. Tem relevante atuação como ilustrador de obras literárias como as de Jorge Amado, Graciliano Ramos, Euclides da Cunha e Dalton Trevisan, entre outros. É autor dos livros *A Propósito de Figurinhas*, de 1986, e *Curitiba, de Nós*, de 1989, em parceria com Valêncio Xavier Niculitcheff. Executa diversos murais, como o da Casa do Brasil, em Paris, 1950, e o painel para o Memorial da América Latina, São Paulo, 1988. A partir dos anos 1980 são lançadas várias publicações sobre sua produção, entre elas: *Poty Ilustrador*, de Antônio Houaiss (1915-1999), em 1988; *Poty: Trilhas, Trilhas e Traços*, de Valêncio Xavier Niculitcheff, em 1994; e *Poty: o lirismo dos anos 90*, de Regina Casillo, em 2000. (In: Enciclopédia Itaú Cultural, [enciclopedia.itaucultural.org.br](http://enciclopedia.itaucultural.org.br)).

<sup>11</sup> Tomás Santa Rosa, mais conhecido como Santa Rosa, nasceu em João Pessoa (PB), no ano de 1909. Ainda jovem, iniciou sua carreira como contador, trabalhando no Banco do Brasil. Nesse período, foi transferido para Salvador e, posteriormente, para Maceió (AL), onde se envolveu com o movimento intelectual local. Não possuía formação artística acadêmica, era autodidata. Nos anos trinta, mudou-se para o Rio de Janeiro. Ficou conhecido por seus trabalhos na cenografia teatral, fazendo criações para a Cia. de Comédias Jaime Costa, e pela criação posterior do seu próprio grupo de teatro, *Os Comediantes*, sendo considerado o primeiro cenógrafo moderno brasileiro. Fundou o *Jornal A Manhã*, em que ilustrava e escrevia periódicos relacionados às Letras e às Artes. Por um período, foi responsável pela área de teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde posteriormente lecionou desenho estrutural. Iniciou seus trabalhos como ilustrador de obras pela Editora José Olympio. Nesta função, ficou conhecido por confeccionar não apenas ilustrações para os livros, mas projetos gráficos completos. Ilustrou trabalhos de grandes escritores, como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Carlos Drummond de Andrade. Para Jorge Amado, ilustrou *Cacau*, *ABC de Castro Alves* e *Navegação de cabotagem*. Atua também na pintura, ajudando o pintor Cândido Portinari na criação de diversos murais. Em viagem à Índia representando o Brasil, sofre morte repentina, vindo a falecer aos 47 anos de idade. A

No segundo artigo aqui mencionado, “Reflexão sobre um livro de contos”, escrito para o *Jornal do Commercio*, Osman Lins resenha o livro de Jorge Rizzini, uma coletânea de contos intitulada *Beco dos Aflitos*. Desde o início, o leitor percebe que ao resenhador interessou mais a adequação do desenho da capa do livro, por Walter Lewy<sup>13</sup>, à matéria dos contos do que eles próprios. Por isso a sua descrição desta capa é longa:

---

carreira de Santa Rosa resume-se a trabalhos em diversos ramos como: pintura, cenografia, ilustração, artes gráficas, gravura, docência, decoração, figurino e crítica de arte. “Com ilustrações de Santa Rosa, as primeiras do desenhista que revolucionou as capas e as ilustrações dos livros brasileiros, *Cacau* esgotou em quarenta dias a edição de dois mil exemplares: a proibição de venda por subversivo, decretada pela polícia carioca, ajudou o sucesso de público.” Jorge Amado (In: Ilustradores, Casa de Jorge Amado: [www.jorgeamado.com.org](http://www.jorgeamado.com.org)).

<sup>12</sup> Rockwell Kent (21 de Junho de 1882 - 13 de março de 1971) foi um pintor, um *printmaker*, ilustrador e escritor. Rockwell Kent nasceu em Tarrytown, New York, no mesmo ano que outros artistas norte-americanos tais como George Bellows e Edward Hopper. Kent viveu boa parte de sua infância em torno de Nova York, onde ele frequentou a Escola Horace Mann. Em meados de seus 40 anos, ele se mudou para uma fazenda Adirondack, que ele chamou *Asgaard*, onde ele viveu e pintou até sua morte. Kent estudou com vários pintores e teóricos influentes de sua época. Estudou composição e design com Arthur Wesley Dow na Art Students League, no outono de 1900, e estudou pintura com William Merritt Chase nos três verões entre 1900 e 1902, depois ele entrou, no outono de 1902, para o curso oferecido por Robert Henri na Escola de Arte de Nova York, que Chase havia fundado. Durante o verão de 1903, em Dublin, New Hampshire, Kent foi aprendiz do pintor e naturalista Abbott Handerson Thayer. Um fundo de graduação em arquitetura na Universidade de Columbia preparou Kent para o trabalho diversificado, entre 1900 e 1910, tanto de um representante de arquitetura como de carpinteiro. No Art Students League, ele iria se encontrar e fazer amizade com os artistas Wilhelmina Weber Furlong e Thomas Furlong. As primeiras pinturas de Kent de Mount Monadnock e New Hampshire foram expostas pela primeira vez na Sociedade dos Artistas norte-americanos em Nova York, em 1904, quando *Dublin Pond* foi comprada pelo Smith College. Em 1905, Kent aventurou-se a Monhegan Island, Maine, e encontrou sua beleza acidentada e primordial, uma fonte de inspiração para os próximos cinco anos. Sua primeira série de pinturas de Monhegan foram expostas causando a grande aclamação da crítica em 1907 nas Galerias Clausen em Nova York. Essas obras formam a base de sua reputação duradoura como um americano modernista *avant la lettre*. Abordado em 1926 pela editora RR Donnelley para produzir uma edição ilustrada de Richard Henry Dana, Jr., Kent sugeriu *Moby Dick* de Melville em seu lugar. Publicado em 1930 pela Lakeside Press de Chicago, os três volumes da edição limitada com desenhos em preto e branco a caneta / pincel e tinta esgotou rapidamente; Random House produziu uma edição comercial, que também foi imensamente popular. Um livro anteriormente obscuro, *Moby Dick* tinha sido redescoberto pelos críticos no início de 1920. O sucesso da edição de Rockwell Kent ilustrada foi um fator que contribuiu para torná-lo cada vez mais reconhecido como o clássico que é hoje. (Wikipedia e <http://finslab.com/enciclopedia/letra-r/rockwell-kent.php>).

<sup>13</sup> Walter Lewy (Bad Oldesloe, Alemanha, 1905 - São Paulo-SP, 1995) Gravador, pintor, ilustrador, paisagista, desenhista e publicitário. Estuda na Escola de Artes e Ofícios de Dortmund, Alemanha, entre 1923 e 1927. Nesse período, filia-se à tendência do realismo mágico. Já em 1928, participa de coletivas em Dortmund, Gelsenkirchen, Bochum e outras cidades. Com a crise econômica de 1929, Lewy perde seu emprego de desenhista numa gráfica e vai viver com os pais no interior, tornando-se ilustrador de anedotas em jornais. Realiza sua primeira exposição individual em Bad Lippspringe em 1932, mas ela é fechada quando a Câmara de Arte Alemã proíbe a participação de judeus na vida artística. Escapando dessa situação opressora, o artista imigra para o Brasil em 1938, retomando profissionalmente a pintura. Deixa para trás centenas de trabalhos, que são enviados para a Holanda e perdidos durante os bombardeios da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). No Brasil, fixa-se em São Paulo. Nos primeiros anos, faz desenho publicitário e mais tarde capas de livros e ilustrações para diversas editoras. Ilustra obras de Bertrand Russell, Machado de Assis e Arnold Toynbee, entre outras. Mais tarde, emprega-se como diagramador, letrista e arte-finalista nas agências de propaganda De Carli, Lintas Publicidade, Martinelli, Santos & Santos e Thompson Propaganda.

A capa do BECO DOS AFLITOS foi desenhada pelo Sr. Walter Lewy, em cinza, rubro e negro, com as letras brancas. Não sei se houve, na concepção da mesma, uma intenção simbólica, ou se buscou o desenhista um resultado puramente plástico. De qualquer modo, conscientemente ou não, acredito que os contos induziram o autor da capa na escolha do cinzento, do negro e do vermelho, escolha demasiado significativa para ser casual. Nenhum verde marinho ou vegetal, nenhum azul matinal, nem mesmo as equívocas atenuações do amarelo, seriam concebíveis em livro tão amargo. Tem-se mesmo a impressão de que, nos meses em que o Sr. Jorge Rizzini se entregou, silenciosamente, à composição desses contos, perdera por completo o dom dos entretons, bem como a faculdade de ver objetos alegres, ou ainda outros que não o sendo, existissem fora dessa como tirania cromática que parece havê-lo obcecado, imaginando sempre as suas criaturas, o íntimo de suas criaturas e o mundo no qual elas bracejam, eternamente negros, cinzentos e sanguíneos.

Traz o livro, como epígrafes, citações de Hermann Hesse e Dostoiévski, o que talvez possa servir de indício para uma tentativa de indagação. Teria sucedido ao Sr. Jorge Rizzini, em certo propício momento de sua vida, o simultâneo encontro daqueles romancistas, ou melhor, a confluência de Dostoiévski e do **Lobo da Estepe**, já que é o clima alucinatório deste que parece preponderar nos contos do BECO DOS AFLITOS, onde em nenhuma página reponta o **outro** Hermann Hesse, o Hesse, senão pacificado, pelo menos domado e clarificado de, por ex., “Narciso e Goldmundo”. Terá havido essa coincidência, essa convergência violenta, pesada demais para o Sr. Jorge Rizzini, cujo espírito – quem sabe por que – se fizera vulnerável, gerando esses contos escuros, cuja substância, estranhamente se desentende da linguagem?

Se o primeiro parágrafo descreve uma “tirania cromática” que parece ter obcecado o autor, o segundo descreve o “clima alucinatório” de certos autores como Hesse e Dostoiévski, que prepondera nos contos do Sr. Rizzini. No entanto, é a escuridão dos contos (um “mundo negro, cinzento e sanguíneo”, nas palavras aproximadas de Osman Lins) que impressiona, e esta é captada pelo ilustrador.

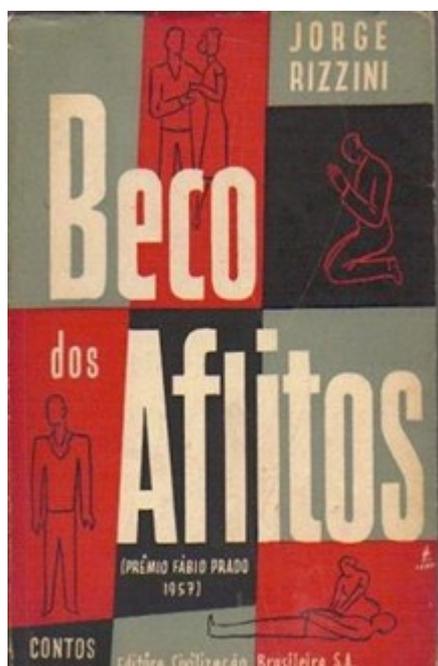


Figura 1 – Capa de “Beco dos Aflitos”.

Percebe-se, então, que um dos pontos em comum entre alguns destes ilustradores é o de terem sido perseguidos políticos do nazismo por serem judeus ou por terem se filiado, em algum ponto de suas vidas, ao Partido Comunista. Ou, pelo menos, o fato de serem judeus é tanto o caso de Axl von Leskoschek, que se muda para o Rio de Janeiro em 1939, fugindo do nazismo, como também o de Walter Lewy, que imigra também para o Rio em 1938. O de ter sido comunista é o caso de Rockwell Kent, que também veio ao Brasil em 1937<sup>14</sup>.



Figura 2 – Oswaldo Goeldi, *Céu Vermelho*, xilogravura, 1950.

Já Oswaldo Goeldi, cujo pai era o famoso cientista suíço Emilio Goeldi, que fundou o Museu Goeldi em Belém do Pará, se tornou um gravurista famoso pela criação de imagens urbanas onde há, como no Lewy da capa de *Beco dos Aflitos*, uma atmosfera de angústia, senão de uma solidão profunda. Nas gravuras de Goeldi, figuras humanas se perdem em ruas, becos e praças mal iluminadas de cidades indiferentes à presença de cada um. Há também em suas gravuras uma atmosfera dominada pelo escuro, só

<sup>14</sup> O ilustrador Rockwell Kent era também um militante político contra o avanço do fascismo e a iminente guerra. Filia-se ao Partido Comunista em 1936. Vem ao Brasil no mês de junho como presidente do Comitê Nacional pelos Direitos do Povo e encarregado, com Jerome Davis, de serem observadores políticos, tanto a serviço do comitê, quanto do Comitê Unido pela Defesa do Povo Brasileiro. O embaixador brasileiro em Washington, Oswaldo Aranha, concede carta de apresentação à Rockwell para uma viagem de nove dias ao Rio de Janeiro. A viagem possui objetivos bastante claros: localizar o paradeiro do prisioneiro político de Vargas, Luís Carlos Prestes, ocorrido um pouco antes do golpe de Estado, observar o avanço do Fascismo, promovido por ditadores no Hemisfério Sul, “através das crescentes supressões governamentais das liberdades civis e das prisões arbitrárias de seus líderes opositores... impostos ao povo do Brasil”, e estabelecer contato com todos aqueles que se opõem ao ditador. Todas as informações sobre o ilustrador a respeito de sua vida política e seus contatos com o Brasil se devem à dissertação de mestrado de Karin Phillipov, apresentada ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação de Jorge Coli, intitulada “Rockwell Kent e o Brasil”, dezembro de 2008. A dissertação de mestrado se encontra integralmente acessível por internet.

rompido pela luz branca filtrada ou por pequenas superfícies de cor. Em seu imaginário, pescadores, peixes e o mar protagonizam cenas que denotam uma solidão profunda. Suas xilogravuras são emblemáticas do conflito do ser humano e uma das melhores tradições da arte brasileira. Os trabalhos de Goeldi estão frequentemente em exposição em São Paulo nas últimas décadas, o que reflete a sua importância para a história da arte paulista. Coincidentemente, (figura 2) Goeldi segue esta mesma “tirania” cromática” de um “mundo negro, cinzento e sanguíneo” observada no Lewy do *Beco dos Aflitos*:

O caso de Rockwell Kent também é especial, pois ele chegou a vir ao Brasil e a travar amizade com Portinari, que faz o seu retrato e, em troca, o ilustrador norte-americano escreve a primeira biografia estrangeira do artista brasileiro: *Portinari his life and art* (1940), incorporando algumas palavras de Dostoiévski que já tinha usado para a capa do catálogo da exposição na galeria Knoedler, no Alaska, a este livro sobre Portinari.

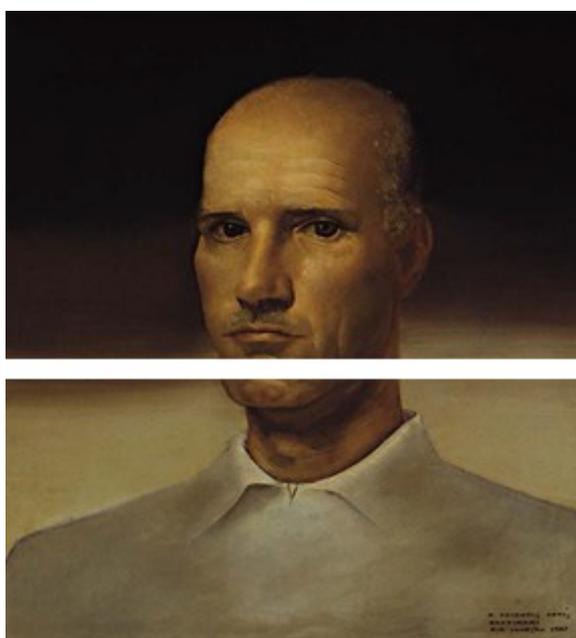


Figura 3 – Retrato de Rockwell Kent.

Acima, o retrato de Rockwell Kent por Cândido Portinari, tela a óleo de 1937 dedicada ao ilustrador, com quem trava intensa correspondência de 1938 a 1940, também para tratar da Exposição no Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial (1937).

Rockwell chega a acusar o regime de Vargas por seu caráter fascista e ditatorial em seu relatório de 1938, “Brazil and Vargas”, mas muda de opinião em *It's Me O Lord*, livro publicado em 1955, no qual afirma que o Brasil não vive sob os ditames do Fascismo, contrariando a opinião norte-americana de que o Fascismo controla o Brasil. Vira-se, nesta ocasião, contra o seu próprio país, julgando-o fascista. Na ilustração acima, uma alegoria política, a sua posição de resistência aos regimes que aprisionam as oposições ao poder na América Latina (foi a favor da independência de Porto Rico dos Estados Unidos) pode ser detectada: há um representante do povo aprisionado em uma mão que o controla (com a conhecida visão do morro do Corcovado no fundo) visto

contra a paisagem carioca, capital brasileira naquele então. Esta mão lembra, inclusive, a mão esculpida no projeto de Oscar Niemeyer, inspirado no livro de Eduardo Galeano, *As veias abertas da América Latina* (1971), e que foi inaugurado com o Memorial da América Latina em São Paulo, em 1989. No entanto, o caráter de denúncia das ilustrações de Rockwell é forte. Ele ilustra a imagem da capa da brochura escrita por Harrison Jorge, “It happened in Brazil” (uma provável alusão ao filho de Harrison Jorge Victor Allan Barron, assassinado pela polícia secreta de Vargas no ano anterior à vinda de Rockwell e de Harrison Jorge?)<sup>15</sup>, uma figura no ar, transpassada por uma espada. Não surpreende o fato de Karin Phillipov comparar o conhecido quadro de David, *A Morte de Marat*, à cena violenta de Rockwell Kent.



**Figura 4 – Ilustração de *This is My Own*, para o capítulo “A Friendly Neighbor” (Um Vizinho Amigável), 1940.**

Por se tratar de matéria de muito fôlego e para muito mais análise, atendo-me aqui apenas a algum dos aspectos de um desses ilustradores mencionados por Osman Lins: Rockwell Kent, artista nem sempre conhecido dos brasileiros, apesar de seus contatos com o nosso país. Interessa, aqui, principalmente, tanto o enfoque na capa dos livros, como esta conexão política de Rockwell Kent, principalmente pelo interesse osmaniano que, evidentemente, sentiu-se atraído por estar tão próxima do tema do artista ou do escritor que escreve sob a opressão política ditatorial no Brasil, como fica explícito em vários de seus textos, a exemplo de *Avalovara* e *Rainha dos Cárceres da Grécia*. Também o clima angustiado desses ilustradores, assim como em Goeldi, Lewy, além de Rockwell Kent, parece contribuir para a opressão que o romancista conseguiu transmitir em seus escritos sob o regime ditatorial militar entre os anos de 1964 e 1978, quando

---

<sup>15</sup> Dissertação de mestrado de Karin Phillipov, apresentada ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação de Jorge Coli, intitulada *Rockwell Kent e o Brasil*, dezembro de 2008, p.182.

morre. Osman Lins conseguiu, pela editora Melhoramentos, toda a sua obra de ficção reeditada com ilustrações de Kelio Rodrigues<sup>16</sup>, um ilustrador *sui generis* que procurou mostrar através de capas realmente ilustrativas dos conteúdos ficcionais com um certo caráter surrealista, uma visão singular destes livros. A capa de *Avalovara* é sugestiva:

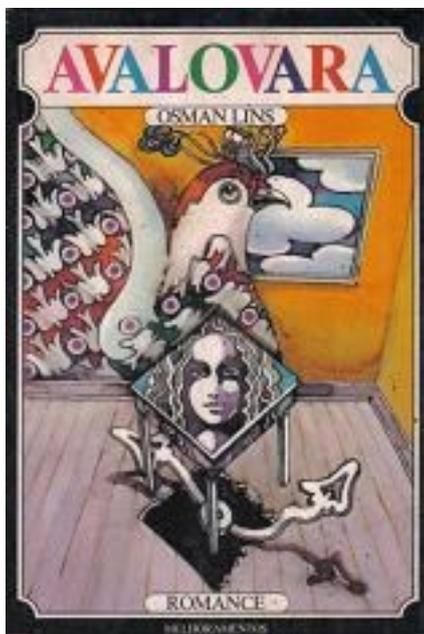


Figura 5 – Capa de Avalovara.

Esta capa, assim como as outras que foram editadas pela Melhoramentos com o mesmo ilustrador, tem elementos montados ao modo surrealista, tais como uma cabeça de pássaro (o Avalovara), os ponteiros tortos de um relógio (uma das linhas narrativas do romance é “O relógio de Julius Heckethorn”) embaixo de uma mesa com a cabeça de uma mulher (que poderia ser uma dentre as outras do romance), e as letras coloridas do título sugerindo as diversas linhas do romance.<sup>17</sup>

É nesse sentido que Rockwell Kent, como ilustrador de capas de livros, não ganha a sua fama sem razão. Uma de suas capas famosas é a de *Moby Dick*, o romance de Herman Melville, mencionado como exemplar das qualidades ilustrativas por Osman Lins em seu artigo do jornal. Menciona inclusive esta edição específica, publicada pela Livraria José Olympio, de 1957, traduzida ao português por Berenice Xavier, com prefácio de Raquel de Queiroz. Por sinal, a edição vem, singularmente, com uma nota sobre as ilustrações, que transcrevo aqui:

Dois artistas colaboram nesta edição de *Moby Dick* autêntica obra-prima do romance universal: o paranaense POTY, da nova geração artística brasileira, que vem se destacando como um de nossos melhores ilustradores, e o norte-americano ROCKWELL KENT, notável desenhista e renovador da litografia moderna.

<sup>16</sup> Ilustrador que permanece incógnito.

<sup>17</sup> ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. Curitiba: Appris, 2014.

Os 14 desenhos de POTY trazem a indicação de que são da sua autoria; todos os demais, em numero de 266, são de ROCKWELL KENT, e foram reproduzidas da edição de “The Modern Library”, de Random House Inc., Nova Yorque, E.U.A., ed. s/d.. Nossos agradecimentos à grande casa editora pela autorização que nos deu de divulgar no Brasil as ilustrações daquele artista que lhe enriqueceu a bela edição.

Duas das ilustrações de Rockwell Kent para *Moby Dick*:

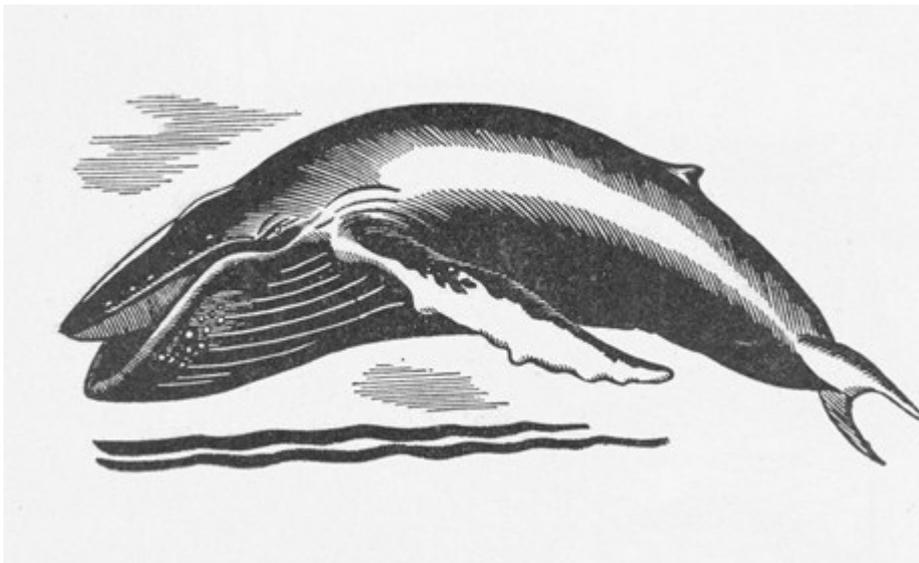


Figura 6 – Ilustração 1 de *Moby Dick*, de Rockwell Kent.



Figura 7 – Ilustração 2 de *Moby Dick*, de Rockwell Kent.

O sucesso das ilustrações romanescas leva-o a criar a *série Moby Dick*: a porcelana pintada com os motivos do livro de Melville com suas ilustrações:



Figura 8 – Série Moby Dick em porcelana.

A *série Moby Dick* fala da importância que os livros e suas ilustrações ainda tinham na época. Ainda na edição mencionada, em que estes dois ilustradores famosos dividem o espaço das ilustrações, é preciso mostrar o traço definitivamente diferente do desenho de Poty:

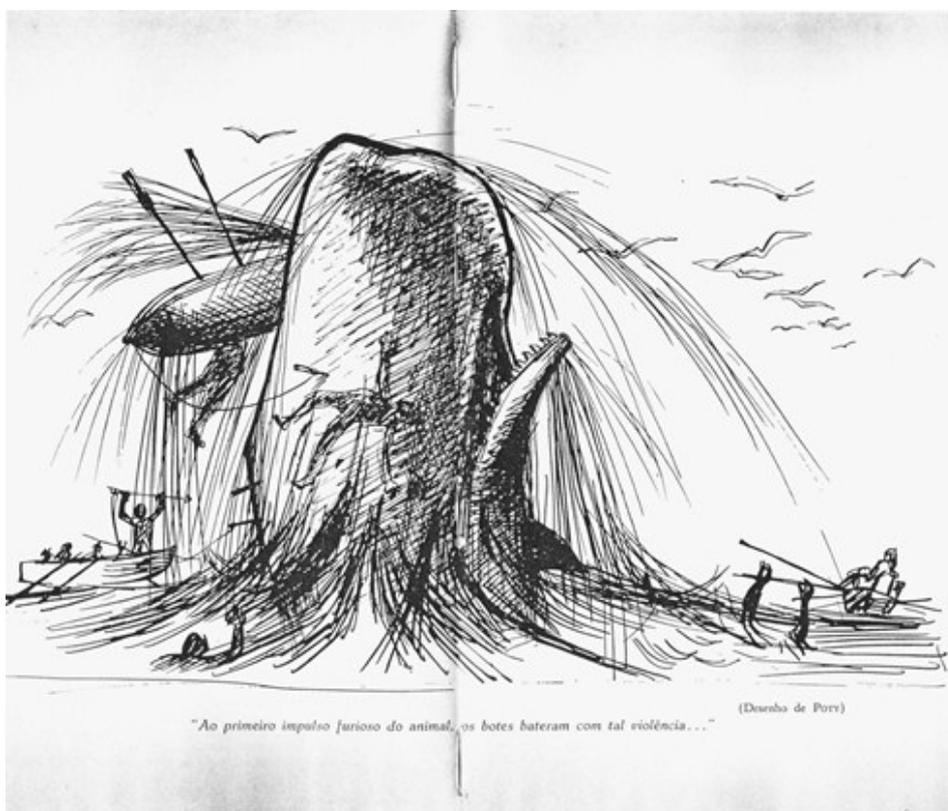


Figura 9 – Ilustração de Moby Dick, de Poty.

Percebe-se a força do movimento que aparece com os traços finos de Poty contrastando com as ilustrações mais à moda da litografia que caracteriza Rockwell Kent. Osman Lins descreve bem a sensação do leitor destas imagens cheias das palavras do autor do romance, que agora se traduzem nas deste leitor admirador de ilustrações:

Aquelas baleias apocalípticas lançando barcos e homens pelos ares, as visões submarinas e aquelas estrelas que brilham sobre a vastidão do mar como a Estrela de Belém, aqueles pés e mãos de pescador, aqueles instrumentos marítimos ao pé de uma página, as baleeiras açotadas pelo vento, os homens de aspecto selvagem sobre um mar sem fim, criaturas meditando ao por-do-sol e outras que nos fitam sob um céu que parece o Dia do Juízo, as arcas, as âncoras, as cordas, as correntes, tudo nos envolve com uma força e uma atração terríveis.

E quando a leitura finalmente começa, já não ingressamos num mundo desconhecido. Ainda não fomos apresentados ao Capitão Ahab, desconhecemos Ismael, não encontramos Queequeg, não embarcamos no Pequod.

Mas a amplidão marinha, o tumulto, o mistério, o ímpeto selvagem que vibra naquelas páginas, tudo nos atrai e submete, pois os desenhos de Poty e Rockwell Kent são como um chamado infernal.

Deste modo descrito por Osman Lins, as imagens ilustrativas de então se enchem de palavras, os próprios traços dos ilustradores, gravuristas, desenhistas, servindo como linhas que se teciam entre a palavra e a imagem para formar cenas, imagens fictícias que se por um lado *ainda* antecipavam a palavra em seus ricos desdobramentos, por outro lado, já anunciavam a imagem cinemática e suas séries industriais.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Luiza. **Criação e Crítica**. Segunda edição. Curitiba: Appris, 2014.
- BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor” e “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas I Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- LINS, Osman. “Romance e desenho”. **Jornal do Commercio**, 23/agosto/1959.
- \_\_\_\_\_. “Reflexão sobre um livro de contos”. **Jornal do Commercio**, 11/out/1959.
- MELVILLE, Herman. **Moby Dick ou A Baleia**. Tradução de Berenice Xavier. Prefácio de Raquel de Queiros. 280 Ilustrações de Rockwell Kent e Poty. Rio de Janeiro: Jose Olympio Editora, 1957.
- PHILLIPOV, Karin. Dissertação de mestrado. **Rockwell Kent e o Brasil**, Orientação de Jorge Coli. UNICAMP, 2008.
- ZANINI, Walter. **Historia da Arte Geral no Brasil**. vol II. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1983.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

“Percy Lau: um Desenhista e seu Traço”. In: Enciclopedia Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.encyclopedia.itaucultural.org.br>

Ilustradores, Casa de Jorge Amado. Disponível em: [www.jorgeamado.com.org](http://www.jorgeamado.com.org)

<http://finslab.com/enciclopedia/letra-r/rockwell-kent.php>

**Recebido em 11/05/2015. Aprovado em 16/05/2015.**

**Title:** *Osman Lins and book illustrations, “an infernal call”: images still/yet full of words*

**Abstract:** *Living at a time where the publication of industrial series were becoming more and more frequent, Osman Lins, in two of his unpublished chronicles which are brought into light in the present study, calls attention to the transposition of written fiction to the fiction of images. Two of them, which are focused here, “Novel and drawing” (Jornal do Commercio, 23/ago/1959) and “Reflection on a book of short stories” (Jornal do Commercio, 11/out/1959) show, respectively, an uncommon preoccupation by focusing on significant illustrators who publish their drawings in the covers of novels or inside them. Some of them become famous. Such is the case of the Portuguese edition of Herman Melville’s Moby Dick and its industrial series. Some of them reflect a rare artistic quality in some of their illustrations. Osman Lins opens up a critical space in the literary criticism of his time, which had the division between image and word very well defined. It never occurred, then, how one could affect the other, or even how one could add or reduce the effects of the other. The same would be true when one thinks of the transpositions which were made from novels to the movies.*

**Keywords:** *Osman Lins. Illustrations. Image-word.*

## O SITCOM DE CÂMERA ÚNICA E A SERIALIZAÇÃO DO ESTILO NA COMÉDIA DE TV

Christian H. Pelegrini\*

**Resumo:** o artigo busca as origens do *sitcom* de câmera única e o surgimento da serialização do estilo em programas cômicos televisuais a partir da década de 1990. Para tal, traçamos um histórico da oposição entre os dois modos de se produzir *sitcoms* na indústria televisual (o multicâmera e o de câmera única), abordando-os desde sua origem na TV em direto até a progressiva diferenciação a partir da década de 1980.

**Palavras-chave:** *Sitcom. Multicâmera. Câmera Única. Estilo. Televisualidade.*

Desde muito cedo em sua história, a TV americana faz uso de narrativas cômicas seriadas. A razão de os *sitcoms* terem se tornado bem cedo populares nas redes de TV está na prolífica relação que estes tinham junto ao público americano, demandando baixos custos de produção. Quando se observa o gênero mais de perto, o que de imediato se parece com um grupo indistinto de programas produzidos segundo os mesmos procedimentos técnicos, acaba por se revelar em grupos produzidos de dois modos diferentes: o multicâmera e o de câmera única. Ainda que guardem semelhanças que permitam colocá-los em um mesmo gênero televisual, a dualidade de modos de produzir aos poucos acirra diferenças estéticas e provoca, a partir da década de 80, uma grande variedade de modos de narrar comicamente. O presente trabalho traça um breve histórico do *sitcom* de câmera única e a possibilidade que este desenvolve em serializar não só seu conteúdo, mas aspectos formais da narrativa audiovisual, trazendo para o programa cômico identidades de estilo.

Ainda que em outro trabalho (PELEGRINI, 2014) tenhamos apontado as limitações de abordagens definicionais dos gêneros televisuais, nos limites deste trabalho poderemos fazê-lo sem prejuízos. O que tomamos como *sitcoms* são programas cômicos serializados, em que se repetem personagens e premissas dramáticas. Opõem-se aos outros textos cômicos presentes nas programações de TV americana: os programas de *sketches*, os programas com monólogos cômicos (como os *late nights*) e as ocorrências esporádicas de comicidade nos demais programas.

O *sitcom* se estabelece quase junto da própria televisão nos lares americanos do pós Segunda Guerra. Com títulos esporádicos nos primeiros anos, estes viriam a se tornar a “vaca leiteira” das redes de TV a partir da década de 1950.

Como muito do conteúdo da TV de então, os *sitcoms* têm raízes bem radiofônicas. *Mary Kate and Johnny* (DuMont/NBC, 1947-1950), tido como o primeiro *sitcom* da TV, era originalmente um programa de rádio. *I Love Lucy* (CBS, 1951-1956), programa que definiu as principais convenções do gênero, era a versão televisual do radiofônico *My Favorite Husband*. Marc (2005) atribui o *sitcom* de TV à transição de dois tipos de

---

\* Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Professor Adjunto no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: christian.pelegrini@gmail.com.

programas radiofônicos bastante populares na década de 1940. De um lado, as chamadas “comédias de dialeto” (MARC, 2006, p.16), em que narrativas seriadas sobre imigrantes ou minorias faziam chacota de peculiaridades étnicas, explorando sotaques e hábitos culturais como elemento cômico. Embora hoje sejam percebidas como grotescas, tais formas eram muito frequentes no *dial* de rádio desde a década de 30. Outro tipo de programa cômico que estaria na origem do *sitcom* de TV eram os programas de variedades, em que comediantes apresentavam performances de músicos e outros artistas, intercalando os números com diálogos cômicos apoiados em suas próprias personificações (MARC, 2005, p. 20). Aos poucos, as intervenções dos apresentadores acabavam por transformá-los em personagens que se desenvolviam e ganhavam narratividade.

Muitos destes programas de rádio também alteram seu modo de serialização (de capitular a episódico) e sua frequência (de diário à semanal) antes da transição à TV. Tais traços seriam depois mantidos em suas versões televisuais.

Ao fazer da TV uma extensão de suas atividades, as redes de rádio transferem ao novo meio um *know-how* técnico, administrativo e, principalmente, artístico. Os nomes que já eram conhecidos há anos no rádio são convocados a atrair audiência para a TV. Neste processo, transferem-se ao novo meio também os seus programas ou adaptações deles (MINTZ, 1985, p. 109). É o que ocorre com o já mencionado *Mary Kate and Johnny*, mas também com *Life of Riley*, *The Adventures of Ozzie and Harriet*, *The George Burns and Gracie Allen*, *Amos ã Andy*, *The Goldbergs* e tantos outros títulos.

Tais programas vão se estabelecer em um contexto técnico bastante incipiente. Nesse sentido, ao propormos abordar a história do *sitcom* de câmera única, devemos observar que só se pode qualificar um programa assim quando este tem uma oposição, um outro modo possível. Não foi assim antes de 1951.

Os primeiros *sitcoms* surgem em uma TV que funciona, em grande parte, transmitindo em direto (enquanto o evento acontece no estúdio, é recebido em casa). Até que o videotape fosse introduzido pela Ampex em 1956, a maioria dos registros da programação era feita usando um *kinescope*, uma câmera de película filmando diretamente a tela de uma TV (MITTELL, 2010, p. 166). Ainda nos primeiros anos (antes de 1950) também acontecem experiências de gravação do material com película, mas tais casos eram raros em função do custo e da complexidade do processo. Assim, muitos *sitcoms* eram “cortados” (editados) enquanto eram encenados, e sua transmissão era kinescopada.

A produção feita em estúdio com duas ou três câmeras cortando enquanto a cena acontecia deixava marcas bem evidentes nos primeiros *sitcoms*. A análise de um episódio de *The Goldbergs* (CBS, 1949-1951), “Family Photograph” (exibido em 26 de setembro de 1949), nos revela uma imagem bastante precária (resultado de uma gravação em *kinescope*). Também é conveniente lembrar as dificuldades técnicas de operar as câmeras de então. Eram grandes e pesadas, conectadas a grossos e pouco flexíveis cabos. As colunas<sup>1</sup> de estúdio não tinham os recursos de hoje, com deslocamentos assistidos por motores elétricos facilmente operáveis. Nesse contexto

<sup>1</sup> Colunas sustentam as câmeras de estúdio, em uma função equivalente à do tripé.

técnico, movimentos de câmera eram economizados ao máximo, fazendo uso de enquadramentos que permitissem mostrar o desenrolar da cena da forma mais segura e funcional.



**Figura 1: Frame de *The Goldbergs* (episódio “Family Photograph”). Planos “lotados” de personagens tentam resolver a cena com o mínimo de movimentação. Notem o personagem “mutilado” no canto do quadro.**

No episódio de *The Goldbergs*, um singelo primeiro plano da protagonista, Molly Goldberg, introduzindo a trama daquele episódio, tem uma câmera que balança e corrige o enquadramento durante a transmissão, de forma bastante evidente. A apresentação feita pela personagem (uma marca regular do programa), quebrando a quarta parede, faz um sumário narrativo da premissa do episódio. Evita-se, assim, produzir um primeiro ato audiovisual (economizando produção). A narrativa audiovisual em si, segundo e terceiro atos do episódio, é feita no mesmo regime de economia de movimentos e cortes: os enquadramentos tendem a ser abertos para tomar dois ou três personagens, que se dispõem um ao lado do outro, mesmo quando dialogam. Há mais de uma câmera, mas o corte de uma à outra é restrito ao mínimo necessário. Há muito pouco plano e contraplano (que já era, naquela época, um recurso muito básico no cinema), com composições em que os personagens chegam a falar de costas para a câmera. Os enquadramentos mutilam personagens sem cerimônia, aceitando uma estética do “melhor possível”.

Este contexto técnico não era o único. Butler lembra que o piloto de *Life of Riley*, transmitido em 13 de abril de 1948, era um telefilme, ou seja, filmado e editado em película (BUTLER, 2010, p. 71). *Amos ã Andy*, o infame *sitcom* racista da CBS, era filmado e editado em película, “como um filme de cinema” (OPENHEIMER, 1996, p. 143). No entanto, tais recursos, que eram o cotidiano da produção cinematográfica, eram pouco adequados para a TV de então. As razões podem ser buscadas na matriz tecnológica de sua origem (o rádio) e no corpo técnico que a produzia. Os estúdios de cinema ainda não haviam se aproximado da indústria da TV, como aos poucos

aconteceria a partir da década de 1950. O acesso a tal tecnologia, distante da TV, a tornava uma solução extremamente cara (MITTELL, 2010, p. 168). Além do fator econômico, a produção em filme também demandaria muito mais tempo para que o programa ficasse pronto para exibição.

## O SITCOM MULTICÂMERA

Discutir os *sitcoms* sem se referir a *I Love Lucy* seria um exercício arriscado (e dificilmente bem sucedido). Dentre tantos fatores que o inserem na história do gênero, o que nos interessa aqui é o modo como o programa introduziu soluções técnicas de produção francamente articuladas com a dimensão comercial. O modelo de produção desenvolvido se tornou o mais comum em produções deste gênero de programa.

Lucille Ball e seu marido, o cubano Desi Arnaz, já ensaiavam repetir na TV um programa próximo ao que Ball fazia no rádio com o ator Richard Dennings (o *My Favorite Husband*). Em 1951, quando Lucille Ball se decidiu a fazer a transição para a TV, tinha como condição produzi-lo na Califórnia para manter seus vínculos com Hollywood, enquanto a indústria da TV se concentrava em Nova Iorque.

A exigência de Ball não era fácil de atender por questões técnicas. Em função da formação histórica dos EUA, a costa leste (Nova Iorque) era mais densamente povoada que a costa oeste (onde fica a Califórnia). Assim, em uma TV feita predominantemente em direto, produzir em Nova Iorque e transmitir para a costa leste significava atingir um maior contingente de audiência com maior qualidade de imagem. Como na década de 1950 ainda não havia ligação de cabo que atravessasse o país, o sinal não podia ser transmitido simultaneamente nas duas costas. Restava ao público da costa oeste assistir ao material que havia sido transmitido em Nova Iorque através de arquivos de *kinescope* (bastante inferiores que a transmissão original). Produzindo na Califórnia, o programa teria mais qualidade para um público numericamente menor, sendo transmitido com a baixa qualidade do *kinescope* para o público numericamente maior. Uma equação difícil de convencer agências de publicidade e patrocinadores.

Logo se chegou à solução de produzir com película ao invés da transmissão direta, filmando o programa com qualidade de imagem suficiente para exibi-lo em ambas as costas. Embora o custo da produção com película elevasse os custos gerais de produção, Ball e Arnaz aceitaram uma redução dos salários e mesmo arcar com parte dos custos de produção através da Desilu, empresa que montaram para viabilizar o próprio programa. Em um momento crucial na história da TV americana, Arnaz aceitou arcar com 50% dos custos de produção, desde que a CBS lhe permitisse explorar o programa em *syndication* após a exibição na rede, isto é, a Desilu poderia vender *I Love Lucy* para outras TVs ao redor do mundo (OPENHEIMER, 1996, p. 143). Nestes termos, ter o programa produzido com plena qualidade de imagem e facilmente reproduzível era essencial para explorá-lo como produto cultural (SCHATZ, 1999, p. 474).

A exigência em produzir na Califórnia não era a única de Lucille Ball. Ball e Desi Arnaz exigiam uma plateia. O programa que dera origem a *I Love Lucy*, *My Favorite Husband*, era produzido no rádio com a presença da plateia, cujas risadas eram

incorporadas ao texto radiofônico. O uso de plateia não era uma invenção de *My Favorite Husband*, mas uma prática um tanto comum na produção de rádio do final da década de 40. Berciano atribui ao radialista Eddie Cantor, em 1932, a incorporação de plateia que assiste ao programa no estúdio e interage com o *performer* (BERCIANO, 1999, p. 39). Desde muito cedo na produção de rádio, percebeu-se que o riso dos que estão presentes na plateia estimula sobremaneira o riso dos que estão em casa, ouvindo o programa.

Além do histórico do rádio, a razão para a exigência da plateia vinha da experiência recente do casal de atores. Quando Ball e Arnaz propuseram o programa à CBS, esta relutou em aceitar, alegando que o público ficaria reticente ao casal de personagens: alegavam que o americano médio não aceitaria bem uma típica ruiva americana casada com um latino. Como argumento contra a CBS, Ball e Arnaz montaram um espetáculo teatral como “teste” para o programa. A turnê do espetáculo foi um sucesso retumbante e isso pressionou a CBS a aceitar o programa (OPENHEIMER, 1996, p. 133). No entanto, dada a experiência recente em teatros, Ball e Arnaz (e seu produtor Jess Openheimer) acreditavam que a presença da plateia era um elemento fundamental para suas performances e para o sucesso do programa na TV (OPENHEIMER, 1996, p. 143).

Produzir o programa em película e com a presença de uma plateia era uma tarefa complexa. A experiência de *Amos ñ Andy*, que começara a ser produzido na TV meses antes, apontava os riscos e dificuldades que essa combinação implicava.

*Amos ñ Andy*, a qualidade de filme contra a qual nosso programa seria julgado, era filmado em um estúdio blimpado<sup>2</sup> sem uma audiência, fora de ordem, exatamente como um filme [de cinema]. Então, depois do filme editado, uma plateia era trazida para o estúdio e via o filme, e sua risada e aplausos eram gravados e então mixados à trilha sonora do filme. Sem nenhuma resposta de uma plateia para se apoiar durante a performance, os atores de *Amos ñ Andy* simplesmente tinham que adivinhar quanto tempo esperar antes de continuar com sua próxima fala. Não surpreendentemente, eles quase frequentemente erravam, e as reações da plateia as vezes encobriam o diálogo. Nenhum de nós queria isso para *I Love Lucy*. (OPPENHEIMER, 1996, p. 143).

A equipe que preparava *I Love Lucy* buscou diversas soluções técnicas. De um lado, o uso de película suscitava a gravação de plano a plano, como no cinema. De outro, precisavam de uma solução que permitisse registrar a encenação completa, diante de uma plateia. Já conheciam a técnica de filmar com mais de uma câmera simultaneamente no cinema, mas não tinham ainda a informação desta técnica para ser usada em TV. Souberam, então, de Eddie Feldman, chefe do Departamento de Rádio e Televisão da agência Biow, que um de seus programas<sup>3</sup>, *Truth or Consequences*, um *Quiz Show*, era produzido com três câmeras de cinema e montado para parecer “ao vivo”.

<sup>2</sup> Blimpado é o termo para equipamentos ou espaços com isolamento acústico. No caso em questão, trata-se de um estúdio isolado acusticamente (que traduzimos de *soundstage*).

<sup>3</sup> Naquela época, era usual que as agências de publicidade produzissem programas inteiros para Rádio e TV, levando a marca de seus clientes como patrocinador.

Contrataram o responsável técnico de *Truth or Consequences*, Al Simon, e deram início às experiências de *I Love Lucy*. Como a empreitada demandaria profissionais com experiência em película, iniciaram a busca por um diretor de fotografia. Ball, que tinha fortes laços com o cinema, sugeriu que buscassem o diretor de fotografia Karl Freund. Freund era um gigante da indústria do cinema, tendo emigrado da Alemanha ainda nos anos 30 e fotografado e dirigido conceituados filmes durante a era dos grandes estúdios. Um tanto incrédulos, tentaram. E mais incrédulos ainda, o viram aceitar (OPENHEIMER, 1996, p. 145).

Freund desenvolveu as técnicas de *Truth or Consequences* com maestria, definindo um modo de produção que passaria a se confundir com o próprio gênero *sitcom* (MILLS, 2009, p. 15).



**Figura 2:** Imagem da produção de *I Love Lucy*, com a disposição dos cenários e das câmeras. (Fonte: OPENHEIMER, 1996).

Um estúdio de cinema fora reformado para acomodar trezentos assentos de plateia (SCHATZ, 1991, p. 474). Na área destinada à filmagem, três cenários dispostos imediatamente um ao lado do outro representavam diferentes espaços da casa de Lucy Ricardo, configurando algo muito próximo a um procênio teatral. Em frente aos cenários, três câmeras Mitchell BNC colocadas em carrinhos filmavam o desenrolar da cena ininterruptamente. Equipadas com uma torre de lentes, as câmeras laterais usavam lentes de 3 ou de 4 polegadas para primeiros planos dos atores durante suas falas, cruzando-se em campo e contracampo. A câmera central, com lente de 40mm, tomava planos abertos da cena toda.

Freund adaptou a movimentação de suas câmeras de técnicas já comuns em transmissões diretas de TV, mas levou-as à excelência de modo que a apresentação poderia transcorrer praticamente sem interrupções. A encenação era feita na ordem do enredo, e quando a narrativa passava a outro cenário, o reposicionamento das câmeras levava apenas 90 segundos (ALLEN, 1996, p. 281).

O material das três câmeras posteriormente era levado a uma Moviola com três mesas sincronizadas, que foi apelidada pelo montador Dann Kann de “Monster” (JACOBSON, 2010, p. 418). Tal equipamento permitia cortar entre as três câmeras de forma muito próxima ao que ocorria nas *switchers* de corte das transmissões em direto. O resultado pretendido pela equipe, e efetivamente alcançado, era que o programa mantivesse a ilusão e o efeito do imediatismo da TV feita em direto (ALLEN, 1996, p. 281).

Não nos deteremos muito mais nesse modo de produção por não ser esse nosso objeto, mas seu oposto. O que nos resta afirmar, no entanto, é que o modo de produção aperfeiçoado por tantas técnicas que Freund desenvolveu para *I Love Lucy* muito rapidamente chamou a atenção da indústria da TV. Em um artigo na conceituada revista *American Cinematographer*, de janeiro de 1952, Leigh Allen relata a reação da indústria:

Se há uma revolução iminente nos métodos de produção de filmes em Hollywood, ela provavelmente está acontecendo por estes dias no Estúdio 2 dos General Services Studios, onde a Desilu Productions, Inc. está transformando programas de TV de 22 minutos em 60 minutos de gravação efetiva.

[...]

Com o aumento de popularidade do programa, os métodos fotográficos empregados por Freund e sua equipe de câmera estão criando um amplo interesse entre produtores de filmes - tanto de cinema quanto de televisão. Executivos de produção de quase toda Hollywood tem “espionado” o programa durante sua filmagem e congratulado Freund por suas realizações. (ALLEN, 1996, p. 281).

Em pouco tempo, a própria Desilu produziu outros *sitcoms* empregando o método (e.g. *Make Room for Daddy*, *Our Miss Brooks* etc). Logo, o modo multicâmera de *I Love Lucy* se tornaria o hegemônico por aliar as qualidades das apresentações próximas ao teatral e às demandas da indústria da TV (qualidade de imagem, reprodutibilidade, rapidez e baixo custo). As décadas seguintes perpetuariam esse modo de produção de forma muito rígida e o fariam chegar até o século XXI. *Sitcoms* como *Two and a Half Man*, *Two Broke Girls*, *Mike and Molly* e o grande *hit* da TV americana atual, *The Big Bang Theory*, são produzidos segundo o modo de produção desenvolvido em *I Love Lucy*.

## A CÂMERA ÚNICA NOS SITCOMS

No momento em que se estabelece o modo multicâmera, mesmo com suas vantagens já analisadas na seção anterior, alguns programas ainda optam por outro modo de produção. Não se pretende aqui afirmar que a introdução da multicâmera nos moldes de *I Love Lucy* - e mesmo a opção pela câmera única - eliminou as outras práticas de produção da TV da década de 50. *Sitcoms* como *The Honneymooners* e *The Phil Silvers Show* ainda se apoiavam na técnica da transmissão direta com gravação em *kinescope*. Mas a necessidade de produzir material que fosse reprodutível com qualidade para a posterior exploração comercial (o *syndication*) levava inevitavelmente para a película (fosse em multicâmeras ou em apenas uma).

Segundo Mittell (2010, p.169), *Dragnet* (NBC, 1951) foi o primeiro programa seriado de TV a fazer uso sistemático de película (e dos procedimentos típicos do cinema). A produção em câmera única na TV começou a se tornar mais viável a partir do movimento de aproximação dos estúdios de cinema. Schatz (1991, p. 471) lembra que a aproximação que a indústria do cinema ensaiou da nascente indústria da TV foi lenta e cautelosa. Ainda na década de 1940, os estúdios Warner e Paramount enxergaram as redes de TV como opção de distribuição de conteúdo para suas salas de cinema. Cogitavam comprar redes de TV. Foi quando a Corte Suprema americana sentenciou o que ficou conhecido como Decreto Paramount, que obrigava os estúdios a se desfazerem de suas redes de salas de exibição. Após a decisão da Corte Suprema, o FCC (órgão que regulamenta o uso do espectro de frequência nos EUA) também se manifestou contra os estúdios de cinema comprarem as redes de TV.

Embora não caiba neste trabalho uma análise pormenorizada sobre a situação da “concorrência” entre estúdios de cinema e redes de TV nas décadas de 40 e 50, é conveniente observar que havia uma “cisão”. Isso começa a se modificar na década de 1950, no entanto, quando a crise da indústria cinematográfica a impeliu a buscar novas oportunidades. Mesmo antes de quebrarem o tabu e aceitarem negociar seu acervo de filmes para exibição na tela pequena (SCHATZ, 1991, p. 460), alguns estúdios perceberam a crescente demanda por conteúdo audiovisual e ajustaram suas estruturas para a produção com rapidez e custos baixos (SCHATZ, 1991, p. 462).

A convergência entre a disponibilidade da estrutura dos estúdios de cinema e a possibilidade de explorar os programas de TV em *syndication* fez florescer, a partir dos anos 50, uma indústria de “telefilmes” na região da Califórnia (o que não era um problema técnico para programas feitos em película) (SCHATZ, 1991, p. 472).

O uso de película era especialmente apropriado para certos gêneros de programa (*procedurals*<sup>4</sup> e *westerns*, por exemplo). No caso dos *sitcoms*, em bem pouco tempo o modelo de multicâmera de *I Love Lucy* acabou se tornando o mais comum em função das qualidades já mencionadas: era mais rápido e simples de produzir (logo, mais barato). No entanto, já na década de 50, podemos observar programas feitos com câmera única, de modo muito mais próximo do cinema que do teatro.

Os *sitcoms* de câmera única da década de 50 eram os *WASPcoms*: programas que mostravam famílias mais que idealizadas segundo os valores americanos do pós-guerra. Os títulos mais representativos dessa leva eram *Leave To Beaver* (CBS/ABC, 1957-1863), *The Adventures of Ozzie and Harriet* (ABC, 1952-1966) e o *WASPcom* por excelência, *Father Knows Best* (CBS/NBC, 1954-1960). Nestes programas, a câmera única obedecia a uma agenda temática e discursiva bastante conhecida: eram os programas que mostravam à América como eles deveriam se comportar; eram o que Marc (1989, p. 52) chamava de “melodramas arianos” e o que Newcomb (1974, p. 43) vai mesmo recusar classificar como *sitcom*, chamando-os de “comédias domésticas”.

A prescrição do que era o comportamento adequado ao americano médio demandava uma retórica audiovisual menos opaca e autoconsciente. Nesse sentido, a câmera única atuava de modo discreto e pretensamente imparcial no registro dos bons

---

<sup>4</sup> *Procedurals* são programas que mesclam a investigação policial de crimes e o julgamento destes.

valores da família americana e contribuía para que o discurso não fosse corroído pelo excesso cômico. Era uma estratégia que está na base da representação naturalista do cinema, recapitulando opções já usadas pelo próprio Griffith em seu projeto de cinema edificante e moralizante (XAVIER, s.d., p. 45).

Na década de 60, o *sitcom* se tornaria uma presença constante nas grades de programação, ajudando sobremaneira a compor a “Vast Wastland” de Newton Minow. Junto com o *sitcom*, torna-se comum também o modo de produção em multicâmeras, aprimorado ao longo da década anterior. No entanto, o *sitcom* de câmera única ainda resistia em função de demandas de produção de certos programas. Nessa década, a maioria dos *sitcoms* de câmera única eram os *Magicoms*, programas com personagens mágicos (*Bewitched*, ABC, 1964-1972; *I Dream of Jeannie*, NBC, 1965-1970) e os *Monstercons*, com alusão ao terror (*The Adams Family*, ABC, 1964-1966; *The Munsters*, CBS, 1964-1966), ou alguma variação destes (*My Favorite Martian*, CBS, 1963-1966; *My Mother the Car*, NBC, 1965-1966; *Mr. Ed*, CBS, 1961-1966). A câmera única era a solução que tornava possível toda a sorte de trucagens necessárias para os atos mágicos de bruxas suburbanas e alienígenas; também era o recurso necessário para permitir os pesados figurinos de monstros ou a inserção de falas em personagens improváveis como cavalos ou calhambeques.



Figura 3: *Frame de Bewitched*. A câmera única como condição para as “mágicas” da feiticeira Samantha ou para que sua mãe, Endora, pudesse se miniaturizar e sentar em uma barra de manteiga.

Alguns programas também usavam câmera única e não pertenciam aos *Magicoms* e *Monstercoms*. Era o caso, por exemplo, de *Get Smart* (NBC, 1965-1970), em que a câmera única era condição para explorar as vicissitudes da vida de um espião, com missões em lugares inusitados, lutas corporais, *gadgets* tecnologicamente sofisticados e os efeitos especiais que estes exigiam na sua representação.

Outro exemplo importante do uso de câmera única ainda na década de 60 era *The Andy Griffith Show* (CBS, 1960-1968). O personagem principal, um xerife, ia além de suas atribuições profissionais e também funcionava como referência moral e emocional aos moradores de uma cidadezinha do interior dos EUA. A cidade, povoada de personagens secundários que efetivamente participavam das tramas, era um espaço dramático rico e demandava uma produção livre das paredes de um estúdio com multicâmeras, para o qual se construiu uma grande cidade cenográfica nas dependências dos estúdios da Desilu (KELLY, 1981, p. 27).

Na década de 1970, o uso de câmera única foi ainda mais raro que na década de 1960. *M.A.S.H.* (CBS, 1972-1983) era o caso de câmera única em uma década onde o multicâmera imperava. Passando-se em um hospital de campanha durante a Guerra da Coreia, o programa era uma adaptação do filme homônimo de Robert Altman (1970). Pensada como uma comédia que também alternasse momentos sérios, *M.A.S.H.* fazia uso de uma câmera única que permitisse, em tais momentos, “apagar” o ímpeto cômico em favor de representar as agruras da guerra. Nesse sentido, o uso de câmera única seguia a mesma estratégia dos *WASPComs* dos anos 50, embora com um discurso um tanto diverso. Em *M.A.S.H.*, personagens morriam ou mesmo sentiam a dor dos ferimentos de guerra; os protagonistas se desiludiam e desesperavam. A câmera única servia a esse propósito.

É difícil encontrar um *sitcom* da década de 70 feito em câmera única que tenha se mantido nas grades de programação. Do momento em que se estabeleceu, a partir da década de 1950, o multicâmera se tornou o modelo de referência na produção de comédias seriadas de TV. Isso explica, por exemplo, o porquê de programas gravados em câmera única contarem com o riso da plateia (ou claque), mesmo quando não havia plateia. A introdução de risos gerados eletronicamente já acontece, de forma bem discreta, mesmo nos *WASPComs* (e colocando em risco sua estratégia da transparência). Nos *sitcoms* de câmera única da década de 1960, o uso de risos eletrônicos era uma prática corrente. No caso de *M.A.S.H.*, é conhecida a briga entre Larry Gelbart (que adaptou o filme para a TV) e os executivos da CBS que acreditavam que um *sitcom* deveria ter uma pista de som com riso eletrônico. Na disputa, Gelbart cedeu, mas se recusou a usar o riso nas cenas que se passavam na sala cirúrgica do hospital (MITTELL, 2010, p. 254). Mesmo uma animação como *The Flintstones* tinha a pista de riso eletrônico.

A força do multicâmera no gênero também pode ser observada no caso do *sitcom* *Happy Days* (ABC, 1974-1984), que foi produzido em câmera única na sua primeira temporada, mas que acabou sucumbindo às vantagens do multicâmera a partir da segunda temporada.

A década de 1980 não foi mais prolífica em *sitcoms* de câmera única. Além das últimas temporadas de *M.A.S.H.*, uns poucos títulos o faziam em função das demandas

temáticas. É o caso, por exemplo, de *ALF* (NBC, 1986-1990), ou *Sledge Hammer* (ABC, 1986-1988), em que a câmera única permitiria a manipulação do boneco de um alienígena ou a idolatria da violência por parte de um policial psicótico.

Embora fossem poucos os títulos neste período, a década de 80 foi um momento crucial para o que o *sitcom* de câmera única se tornaria alguns anos depois. A indústria televisual americana passava por mudanças consideráveis após um período de estabilidade (e conforto) que durara décadas. Era o fim da “Era Clássica das Redes” e o início da “Era Multi Canal” (MITTELL, 2010, p. 11), marcada pela fragmentação da audiência, uso de novas tecnologias de distribuição como cabo e satélite, novos *players* (como a Fox e alguns canais do cabo), novos hábitos de consumo trazidos pelos controles remotos e pelos videocassetes e tantos outros aspectos. Do ponto de vista estético, a década de 1980 vai ser caracterizada como o período em que acontece o fenômeno da *televisualidade*, de extrema influência nos *sitcoms* de câmera única a partir da década de 1990.

### DO GRAU ZERO DO ESTILO À TELEVISUALIDADE NOS SITCOMS

O uso da câmera única na TV deve ser considerada com toda a sua especificidade. De fato, a tecnologia e a linguagem do cinema foram uma solução importante para a TV desde a década de 50. No entanto, desde então, a película e a linguagem cinematográfica estavam condicionadas pela economia da TV. Os modelos de negócio que regiam a produção de conteúdo ainda obrigavam que as filmagens feitas para a televisão fossem muito mais econômicas que as do cinema (ZICCRE, 1982, p. 35).

Assim, embora cinema e TV compartilhassem o mesmo suporte e os mesmos princípios de linguagem, cada um seguia um código diferente, ditado pelos seus orçamentos e prazos. O cinema já contava então com uma linguagem extremamente rica e sofisticada, tendo aprimorado suas técnicas narrativas em décadas de cinema clássico (e, naquele momento, ampliando ainda mais suas possibilidades de linguagem com o cinema moderno e os cinemas novos). Na TV, no entanto, o uso da câmera única era uma versão simplificada - às vezes, simplória - do que o cinema fazia com a mesma câmera. As cenas eram então filmadas com poucos planos, buscando ângulos e enquadramentos que resolvessem uma boa parte da cena em uma única tomada. O princípio básico era economizar produção: tempo e recursos de iluminação, preparação de cenários e locações, repetição de tomadas e o próprio negativo.

Com os passar dos anos, a produção em câmera única se sofisticou um pouco, quase na mesma proporção em que se desenvolvia o mercado internacional de TV e a exploração de programas em *syndication*. Na década de 60, os *Magicom*s tinham os requintes de usar efeitos especiais e espaços cenográficos exclusivos (e.g. a casa de *Bewitched*, construída no terreno da Universal, e a cidade inteira de Mayberry, em *The Andy Griffith Show*, construída no terreno da Desilu). Nesse contexto, algumas produções chegavam a mostrar uma planificação um pouco mais sofisticada, com composições longitudinais e tantos planos de detalhe quantos fossem necessários.

*M.A.S.H.* tinha o requinte de exibir episódios inteiros filmados como se fossem documentários, em um *mise én abyme* que interrompia momentaneamente as convenções televisuais de uso da câmera única. Outros episódios abusavam de planificações bastante variadas e montagens paralelas. Também contava com as vantagens de ter “herdado” muito da produção do filme que lhe deu origem, incluindo-se os sofisticados cenários (GELBART, 1998, p. 34).

No entanto, apesar de se destacarem diante do restante dos programas em algumas situações, ainda eram tão econômicos quanto a TV deveria ser. Por mais que alguns episódios levassem até o limite sua capacidade de produção, o limite ainda era bem abaixo do cinema. Como já expusemos em outro trabalho (PELEGRINI, 2014, p. 149), os *sitcoms* de câmera única, até a década de 1990, exerceram um “grau zero de estilo”. A expressão, tomada de Roland Barthes por John L. Caldwell, denota as escolhas estéticas em que os recursos de linguagem são meras ferramentas em função de um objetivo, realizando-o sem chamar a atenção para si; é a linguagem sem beleza ou poética, transparente diante do que denota. No caso dos *sitcoms* de câmera única, estes eram desprovidos de estilo por seguir “um modo um tanto esquemático de narrar, sendo quase ‘cartilhesco’ nos aspectos envolvidos na produção: direção de câmera, edição, iluminação, sonoplastia, direção de arte, atuação etc.” (PELEGRINI, 2014, pp. 149-150).

O “grau zero de estilo” não se restringia ao *sitcom*, mas era a regra na produção de TV com câmera única. O uso de procedimentos de cinema permitia estilo, mas este não acontecia.

Isso se reverte de forma bastante proeminente na década de 1980. A televisualidade de que trata John L. Caldwell era o “valor crescente do estilo excessivo no horário nobre das redes e cabos” (CALDWELL, 1999, p. 652). Trata-se de um processo de valorização da estilização nas produções de TV, em que os aspectos que compõem a linguagem audiovisual começam a se tornar cada vez mais variados e chamativos. A televisualidade não era um estilo em si, mas um processo em que os estilos ganham importância, às vezes mais que o próprio conteúdo.

A análise de Caldwell não se refere apenas aos programas de ficção, mas quando tomamos apenas a ficção de horário nobre, não é difícil observar o quanto certos programas se distanciavam de seus congêneres do passado em cinematografia, direção de arte, fotografia, sonoplastia, montagem, efeitos especiais etc. *Moonlighting*, *Miami Vice*, *Hill Street Blues*, *St. Elsewhere*, *thirdsomething*, *Wonder Years* e outros construíam uma identidade estilística que os tornavam facilmente reconhecíveis e, ao mesmo tempo, os diferenciava claramente dos demais programas das grades. (PELEGRINI, 2014, p. 152-153).

Caldwell (1995, p. 3) é rápido em afirmar que a televisualidade não pode ser explicada, como uma primeira aproximação pode sugerir, a partir de mudanças na tecnologia de produção (*steadycams*, câmeras mais sofisticadas, edição não linear, computação gráfica etc). Ao contrário, busca explicações em fenômenos mais amplos que ajudam a entender como outros períodos de transição tecnológica não geraram tal “renascimento estético” na TV. Ao elencar os fatores, o autor aponta para: a) a construção de uma “política de autor” em sua versão televisual (que não corresponde

exatamente à versão cinematográfica como formulada pelos pensadores franceses); b) uma inversão estrutural entre narrativa e discurso, passando a privilegiar o último; c) a televisualidade como um produto em si, oferecendo “algo a mais” ao espectador; d) uma estratégia de programação e diferenciação em um ambiente com um crescimento exponencial de canais; e) um resultado da mudança na audiência e nos seus padrões estéticos; e, finalmente, f) uma das respostas da indústria à crise das redes abertas, à emergência do *narrowcasting* e das instabilidades econômicas que assombravam a TV (PELEGRINI, 2014, pp.153-154).

O próprio Caldwell se refere ao *sitcom* como imune aos efeitos da televisualidade nos anos 80. Enquanto as grades viram o surgimento de programas onde facilmente se verificava a televisualidade, Caldwell (1995, p. 6) afirma que o *sitcom* permaneceu rigidamente replicando os modelos desprovidos de estilo do passado. De fato, no gênero em questão, os anos 80 eram mais do mesmo que se fazia há décadas. Mas isso se deu porque o *sitcom* desse período foi, com raríssimas e pouco importantes exceções, o de multicâmera. Não há razão para crer que a câmera única do *sitcom* tivesse passado ao largo dos mesmos fatores que o autor usa para explicar a televisualidade nos outros gêneros. Assim, a ausência de *sitcoms* de câmera única acarretou que tais mudanças estéticas só se tornariam visíveis quando estes voltassem às grades de programação, nos anos 90.

### A SERIALIZAÇÃO DO ESTILO NOS SITCOMS DE CÂMERA ÚNICA

Butler (2010, p. 75) afirma que o primeiro *sitcom* a mostrar os desdobramentos da televisualidade foi *Parker Lewis Can't Lose* (CBS, 1990-1993). Uma história envolvendo adolescentes em sua rotina de escola, namoros e vida social. No programa, a câmera única abusava de cortes rápidos, enquadramentos inusitados, efeitos especiais e edição de som fora do usual. Ser confrontado pela irmã mais nova a quem deve um favor é mostrado com raios e trovões, ângulos que a tornam tirânica e trepidações na imagem para representar o choque da cobrança. Em cada episódio de *Parker Lewis Can't Lose*, a abertura fria<sup>5</sup> mostrava a família de Parker, em geral abrindo alguma “porta” do mobiliário da casa e reiterando, em seu comportamento, suas personalidades. A imagem era vista de “dentro” de geladeiras, máquinas de lavar roupas, armários de remédios etc. Isso acabava por constituir uma piada que se repetia em cada episódio, serializando o próprio ângulo inusitado da cena de abertura.

*Dream On* (HBO, 1990 - 1996) mostrava a vida de um editor de livros que tinha seus estados subjetivos representados por trechos de programas de TV antigos, que o protagonista vira na infância e que lhe povoavam o imaginário. Mais uma vez, cinegrafia, montagem e som exploravam as possibilidades técnicas para além de contar a história do protagonista.

---

<sup>5</sup> Trata-se do trecho de narrativa antes da vinheta de abertura.



Figura 4: Diferentes *frames* de episódios de *Parker Lewis Can't Lose*. Na abertura de cada episódio, uma brincadeira com a câmera posicionada em lugares inusitados reforçava os traços característicos de cada personagem.

O estilo também se mostra proeminente em *Larry Sanders* (HBO, 1992-1998). Seu protagonista, o apresentador de *talk show* Larry Sanders, era mostrado antes e depois das gravações de seu programa em uma sofisticada câmera única. No entanto, os episódios também traziam, dentro da narrativa, longos trechos de cada episódio de seu *talk show*, feito em multicâmera e seguindo todas as convenções do gênero. A dualidade entre a vida pessoal de Sanders e suas performances no *talk show* exploravam a dualidade entre a câmera única e a multicâmera.

*Ally Macbeal* (FOX, 1997-2002) mostrava as neuroses de uma advogada lidando com as situações típicas da profissão e, ao mesmo tempo, tentando administrar a vida pessoal e amorosa. No turbilhão de emoções, devaneios e fluxos de consciência irrompiam no discurso audiovisual misturando o real e o imaginado. Mais uma vez, enquadramentos, composições de computação gráfica, cortes muito rápidos e edição de som um tanto elaborada marcam o programa como um representante dos efeitos da televisualidade em *sitcom* de câmera única.

Embora a década de 1990 tenha observado um aumento no número de *sitcoms* de câmera única em relação à década anterior, estes ainda eram poucos (especialmente se comparados aos multicâmeras). É nos primeiros anos do século XXI que o *sitcom* de câmera única retornaria com mais força às grades de programação de TV.

A redescoberta dos *sitcoms* marca uma onda de programas cômicos seriados com traços bem específicos entre si (e, em geral, bem diferentes dos *sitcoms* de multicâmera). Embora muitos programas tenham tentado a sorte (e a audiência) em um mercado televisual que se esforçava para entender e se adaptar aos novos contextos tecnológicos e estéticos, muitos desses programas se mantiveram por um bom número de temporadas, tornando-se parte da história do gênero e da própria TV. E na maioria desses programas, para além de seus personagens e premissas dramáticas que se repetem semanalmente, há uma reiteração de traços de estilo bem marcados, acentuando suas identidades. Podemos tomar programas como *Malcolm in the Middle* (FOX, 2000-2006), *Scrubs* (NBC-ABC, 2001-2010), *Sex and the City* (HBO, 1998 - 2004), *Arrested Development* (FOX, 2003-2006/NETFLIX, 2013), *The Office* (BBC, 2001 / NBC, 2005 -2013), *30 Rock* (NBC, 2006-2013), *New Girl* (FOX, 2011 -), *Everybody Hates Chris* (CW, 2004 - 2008), *Happy Endings* (ABC, 2011 -2013), *Parks and Recreation* (NBC, 2009 - 2015) e *Modern Family* (ABC, 2009 -), para citar apenas um pequeno grupo de um período de mais de uma década.

Nesses programas, a reiteração de traços específicos de estilo ajudou a afirmar uma dimensão discursiva que também se serializava. Toda a gama de aspectos de linguagem audiovisual podia ser encontrada em estilos um tanto variados e, quando combinados, acabavam por dar a determinado programa uma aparência bastante específica. Narrações em *voice-over* de diversas instâncias narrativas, cinegrafia bastante variada e sofisticada, montagens que iam das muitas nuances narrativas aos mais elaborados exemplos de montagem intelectual, cenários e figurinos primorosos, variações de performances dos atores, fotografia e sonoplastia extremamente sofisticadas e toda sorte de composições visuais se combinavam para compor programas com uma “cara” e um modo de mostrar as narrativas cômicas que nem de longe lembravam programas como *I Love Lucy* e seus descendentes. E o perfil estilístico do programa acabava por se tornar também um elemento marcado, reconhecível e, em certos casos, imitado por outros programas.

Há uma leva de programas que recorrem ao *voice-over* do personagem; outros muitos programas tomaram o expediente do “depoimento” para a câmera tornado popular pelo britânico *The Office*<sup>6</sup>; as montagens e *inserts* de cenas passadas que “comentam” com ironia e sarcasmo as cenas atuais. A importância do estilo como marca do programa chega a extremos como em *30 Rock*, em que os traços de cinegrafia, montagem e sonoplastia do programa são “parodiados” por ele mesmo em suas duas apresentações em direto (PELEGRINI, 2012).

Nossa reflexão, neste sentido, pretende resgatar alguns fatos pertinentes para se pensar a estética da ficção cômica seriada em TV. Em primeiro lugar, a divisão em dois procedimentos técnicos diferentes acabou por distanciar as duas formas textuais. Um destes modos, o multicâmera, estabeleceu-se como o hegemônico por atender necessidades industriais bastante importantes. No entanto, ao fazê-lo, perpetuou procedimentos com pouca variação, o que resultou em uma estética com muito pouco estilo. O outro modo de produção, o de câmera única, sobreviveu à margem, custando

---

<sup>6</sup> Que incluímos no corpus deste trabalho por ter tido uma versão americana extremamente bem sucedida.

tempo e dinheiro em uma indústria que não pretendia dispor de tais recursos. A mudança ocorreria junto de outros gêneros televisuais por conta do fenômeno da televisualidade, nos anos 80. Em poucos anos, um gênero que era tido como isento de estilo passa a fazer do próprio estilo um dos elementos a serializar, repetindo suas escolhas de cinegrafia, montagem e sonoplastia junto dos personagens e premissas dramáticas. E o uso sistemático da câmera única e das possibilidades que esta oferece foi essencial para permitir tal configuração.

## CONCLUSÃO

As afirmações desenvolvidas aqui são um recorte do fenômeno dentre tantos possíveis. Há, ainda, uma série de aspectos que demandam mais estudos sobre o tema e devem contribuir para nossa compreensão do audiovisual, da comédia e da serialização das narrativas.

Cabe, por exemplo, retomar e, eventualmente, revisar a noção de estilo e sua ausência no *sitcom* multicâmera. Embora este modo de produzir pareça totalmente desprovido de estilo quando contraposto ao de câmera única (especialmente após a televisualidade), devemos analisar se não há algum traço de estilo *entre* os programas de multicâmera de diferentes épocas ou mesmo entre diferentes diretores.

Também se faz conveniente observar um grupo de *sitcoms* que, ao longo da história do gênero, têm se colocado como híbridos entre o modo multicâmera e o modo de câmera única. Programas como *Barney Miller*, *Seinfeld* e *How I Met Your Mother* transitaram, em menor ou maior grau, entre as convenções e procedimentos dos dois modos, gerando textos audiovisuais com uma dinâmica bastante peculiar.

Por fim, nos parece especialmente adequado revisar o modo de câmera única e seu diálogo com outras formas audiovisuais, especialmente com o cinema e a *web*, e o modo como o *sitcom* se posiciona entre os canais, códigos e recursos de linguagem.

## BIBLIOGRAFIA

- ALLEN, Leigh. "Filming the I Love Lucy Show: weekly CBS-TV comedy show filmed in Hollywood sets pace for top-quality television", Reprinted from *American Cinematography*, January 1952. In: OPPENHEIMER, Jess (with OPPENHEIMER, Gregg). **Laughs, Lucky and... Lucy**: how I came to create the most popular sitcom of all time. s.l. Syracuse University Press, 1996.
- BERCIANO, Rosa A. **La Comédia Enlatada**: de Lucille Ball a los Simpsons. Barcelona, Editorial Gedisa, 1999.
- BLOOM, Ken & VLASTNIK, Frank. **Sitcoms**: the 101 greatest Tv Comedies of all time. New York, Black Dog & Leventhal Publishers, 2007.
- BUTLER, Jeremy G. **Television Style (Kindle Edition)**. New York: Routledge, 2010.
- CALDWELL, John Thornton. **Televisuality**: style, crisis, and authority in American Television (Kindle Edition). New Brunswick, Rutgers University Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. "Excessive Style: the crisis of Network Television". In: NEWCOMB, Horace. **Television**: the critical view (6th edition). New York, Oxford University Press, 2000.
- DALTON, Mary M. & LINDER, Laura R. **The Sitcom reader**: America Viewed and Skewed. New York, State University of New York Press, 2005.

- JACOBSON, Mitch. **Mastering Multicamera Techniques**: from preproduction to editing and deliverables. Oxford: Focal Press, 2010.
- JONES, Gerard. **Honey, I'm home!** Sitcoms: selling the american dream. New York, Grove Weindendfeld, 1992.
- MARC, David. **Comic Visions**: Television Comedy and American Culture. New York/London, Routledge, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Origins of the genre: in search of the radio sitcom". In: DALTON, Mary M. & LINDEN, Laura R. **The sitcom reader**: America viewed and skewed. New York, State University of New York Press, 2005.
- MILLS, Brett. **The Sitcom**. Edinburgh: Edinburgh University Press Inc, 2009.
- MINTZ, Lawrence E. "Situation Comedy". In: ROSE, Brian G. (ed.) **TV Genres**: a handbook and reference guide. Westport, Greenwood Press, 1985.
- MITTELL, Jason. **Television and American Culture**. Oxford University Press, New York, 2010.
- NEWCOMB, Horace. **TV**: the most popular art. New York, Anchor Press/ Doubleday Books, 1974.
- NEWCOMB, Horace (org.). **Television - The critical view** (6ª ed.). Oxford: Oxford University Press, 2000.
- OPPENHEIMER, Jess (with OPPENHEIMER, Gregg). **Laughs, Lucky and... Lucy**: how I came to create the most popular sitcom of all time. s. l. Syracuse University Press, 1996.
- PELEGRINI, Christian H. "Tour de Force: 30 Rock Live Show e a metalinguagem do tempo direto". In: **Contracampo**, n° 24, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Sujeito Engraçado**: a produção de comicidade pela instância de enunciação em Arrested Development. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.
- ROSE, Brian G. (ed.) **TV Genres**: a handbook and reference guide. Westport, Greenwood Press, 1985.
- SCHATZ, Thomas. **O Gênio do Sistema**: a era dos estúdios em Hollywood. São Paulo, Cia das Letras, 1991.
- XAVIER, Ismail. **D. W. Griffith**: o nascimento de um cinema. São Paulo, Ed. Brasiliense, s.a.
- ZICCRE, Mark S. **The Twilight Zone Companion**. New York, Bantan Books, 1982.

**Recebido em 31/03/2015. Aprovado em 20/05/2015.**

**Title:** *The single camera sitcom and the serialization of style on TV comedy*

**Abstract:** *this paper searches the origins of single camera sitcom and the emergence of serialization os style on TV comic shows in the 1990. For such, we make outline a history of the opposing methods of shooting sitcoms (the multicam and the single camera), approaching then since its origins on live TV and the progressive differentiation since 1980.*

**Keywords:** *Sitcom. Multicam. Single Camera. Style. Televisuality.*



## ROMULANOS E KLINGONS EM STAR TREK: ANTAGONISTAS DA GUERRA FRIA OU FUTUROS INTEGRANTES DA ORDEM PACÍFICA?

Dilma Beatriz Rocha Juliano\*

Jean Raphael Zimmermann Houllou\*\*

*Resumo:* O artigo propõe o estudo de *Star Trek: a série original*, em específico, em que aparecem, na relação entre a *Enterprise* e seus inimigos, os Romulanos e os Klingons, na primeira temporada. O seriado sugere a defesa de valores e um modo de operar a política que se coadunam com o funcionamento da “ordem imperial” que surgia no seu contexto de produção, a *Guerra Fria*. Além disso, também é possível constatar na ficção a presença de desejos da “multidão”, já que a ordem imperial pode ser parcialmente entendida como uma resposta aos seus anseios transformadores. As concepções de “Império” e “Multidão” apoiam-se no pensamento de Antonio Negri e Michael Hardt.

*Palavras Chave:* Império. *Star Trek*. Multidão. Seriado.

Hardt e Negri (2000) situam o início da constituição da ordem imperial no período que engloba as duas Guerras Mundiais, quando várias organizações internacionais produtoras de normas foram construídas, como a Organização das Nações Unidas, Fundo Monetário Internacional, Banco Mundial e organizações humanitárias. Posteriormente, a partir da segunda metade do século XX, corporações industriais e financeiras transnacionais começaram a se estruturar globalmente e a utilizar os Estados-nação como instrumentos para organização do fluxo de capital e pessoas. A união entre o poder político e o econômico em escala global possibilitou o surgimento de ordem chamada de Império pelos autores.

A ordem imperialista anterior ao Império gerava conflitos armados entre os Estados-nação. Nessas guerras, as massas dos diferentes países, que poderiam ter o objetivo comum de lutar contra a exploração do capital, eram levadas a batalhar como inimigas. Benjamin (1987) diagnosticava como o fascismo desviava as massas da revolução ao levá-las para a guerra. Por isso, várias lutas contra a exploração do capital também se colocavam contra elementos do imperialismo, como o nacionalismo e o colonialismo. O Império trouxe uma ordem que se posiciona acima desses conflitos nacionalistas. “Pode-se dizer que a construção do Império e de suas redes globais é uma resposta às diversas lutas contra as modernas máquinas de poder, e especificamente à luta de classes, ditada pelo desejo de libertação da multidão.” (HARDT; NEGRI, 2000). Decorre disso que algumas transformações realizadas pelo Império podem ser

---

\* Doutora em Literatura Brasileira e Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). E-mail: dbjuliano@hotmail.com.

\*\* Doutorando em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). Professor no Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC). E-mail: jean.rafael@ifsc.edu.br.

entendidas como exigências da multidão<sup>1</sup>. Obviamente que se trata de uma resposta perversa, pois o Império mantém a exploração do trabalho e a propriedade privada.

Contudo, é uma mudança que aponta para as lutas da multidão. É sobre o pressuposto dessa luta que desejamos estudar o seriado *Star Trek*. Atualmente, com as características do Império bem estabelecidas, principalmente no dito Ocidente, é possível compreender mais claramente como o seriado compartilhava um sensível<sup>2</sup> com suas transformações na ordem global. Se a série em questão vem ao encontro de um desejo revolucionário da multidão, não podemos enxergá-la simplesmente como, nas palavras de Benjamin (1987, p.224), “despojos atribuídos aos vencedores”, mas como testemunha das tensões que questionam a vitória da ordem dominante.

Slotkin (1998) afirma que na década de 60 os tumultos de Newark e Detroit<sup>3</sup>, causados por várias reivindicações de cunho social, e a Ofensiva Tet<sup>4</sup> na Guerra do Vietnã significaram uma crise política e ideológica que abalou o consenso político estadunidense. Hardt e Negri (2000) explicam sobre esse momento que os Estados Unidos iniciam um processo no qual vão abandonando sua tendência imperialista, utilizada até então na Guerra Fria, e assumindo uma atividade de polícia sob a égide da ordem imperial, a qual propunha a superação dos conflitos internacionais entre Estados-nação.

O seriado *Star Trek* foi transmitido durante a virada da política externa americana descrita acima. Sua estréia se deu em oito de setembro de 1966 e seu último episódio foi ao ar em três de junho de 1969. A série foi criada por Gene Roddenberry, produzida pela Desilu Productions e exibida pela NBC.

Roddenberry criou para sua nave estelar uma tripulação multirracial que trabalhava de maneira harmônica, o que dava a entender que era possível superar as lutas nacionalistas. O criador descreve da seguinte forma a tripulação da *Enterprise* num guia escrito para orientar os roteiristas: “International in origin, completely multi-racial.

---

<sup>1</sup> O conceito de multidão é de autoria do renascentista Baruch de Espinosa (1983), em sua obra *Tratado Político*, e é relido por Paolo Virno (2002), na obra *A Gramática da Multidão*. A multidão, para Virno (2002), se diferencia da concepção de povo por se apresentar como uma pluralidade que permanece como tal na cena pública sem negar o caráter individual dos que a compõem. Para Hardt e Negri (2000), a multidão aparece como uma força social capaz de minar as estruturas da ordem imperial contemporânea.

<sup>2</sup> Jacques Rancière afirma, em sua obra *A Partilha do Sensível*, que existe na base da política e das formas artísticas uma estética que determina, *a priori*, o que se dá a sentir: “As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base.” (RANCIÈRE, 2005, p. 26)

<sup>3</sup> Os distúrbios de Newark e Detroit foram o ponto alto de uma série de revoltas urbanas que marcaram a década de 1960. As revoltas eram pautadas em variadas causas, como a violência policial, a pobreza e a falta de representação política.

<sup>4</sup> Foi um ataque realizado pelos norte-vietnamitas contra as forças americanas que resultou num grande impacto na opinião pública norte-americana no sentido da retirada do país do conflito.

But even in this future century we will see some traditional trappings, ornaments, and styles that suggest the Asiatic, the Arabic, the Latin etc.<sup>5</sup> (RODDENBERRY, 1967, p. 7).

Rick Worland (1988) trabalha em seu artigo *Captain Kirk: Cold Warrior* com a ideia de que no contexto da Guerra Fria os inimigos da nave *Enterprise*, os *Romulanos* e os *Klingons*, simbolizam nações comunistas, respectivamente os chineses e os soviéticos:

Like the Soviet Union with regard to the United States, the Klingon Empire is a vast system roughly equivalent in power and influence to the Federation. Like China in the two decades following the communist revolution, the Romulons are a secondary but nonetheless formidable regional power. *Its progressive humanism aside*, Star Trek neatly duplicated the configuration of the international Cold War politics of the 1960s<sup>6</sup> (WORLAND, 1988, p.109-117, grifos nossos).

Concordamos apenas em parte com a analogia realizada por Rick Worland. Nosso trabalho visa compreender a relação da *Enterprise* com seus inimigos considerando exatamente aquilo que na própria citação anterior o autor afirma deixar de lado: o humanismo progressivo. A partir da descrição do Império teorizada por Hardt e Negri (2000), é possível incluir tal questão na associação do seriado com seu contexto de produção. Para nós, esse humanismo progressivo deve ser entendido como um conjunto de valores colocados como universais e compartilhados pela ordem imperial com o intuito de finalizar com as lutas imperialistas entre os Estados-nação.

A primeira aparição dos *Romulanos* no seriado é dada no episódio *Balance of Terror* (Temporada 01 Episódio 14)<sup>7</sup>. Os oficiais da ponte de comando avisam o Capitão *Kirk* que um posto de patrulha terráqueo estava sendo atacado. O posto ficava situado numa zona neutra estabelecida num acordo fechado há mais de um século ao final da guerra entre Terráqueos e *Romulanos*.

*Spock*, o primeiro oficial, avisa aos tripulantes da nave que no conflito anterior, tanto os terráqueos quanto os *Romulanos* contavam com armas atômicas e naves espaciais primitivas que não permitiam a captura nem comunicação visual com o inimigo. Dessa forma, os terráqueos pensam que os *Romulanos* são belicosos, cruéis e traiçoeiros. Além disso, não é possível saber o que os *Romulanos* pensam sobre os terráqueos. Por fim, *Spock* explica que pelo tratado a violação da zona neutra constituiria um ato de guerra.

Nesse momento, o Capitão *Kirk* toma a palavra e avisa que sobre esse assunto as suas ordens serão precisas e invioláveis. Avisa que nenhum ato ou provocação será considerado razão sensata para entrar na zona neutra. Explica que a *Enterprise* pode se

<sup>5</sup> Nossa tradução: De origem internacional, completamente multi-racial. Mas, mesmo neste século futuro, vamos ver alguns ornamentos, acessórios e estilos tradicionais que sugerem o asiático, o árabe, o latino, etc.

<sup>6</sup> Nossa tradução: Como a União Soviética, no que diz respeito aos Estados Unidos, o Império Klingon é um vasto sistema mais ou menos equivalente em poder e influência para a Federação. Como a China nas duas décadas seguintes à revolução comunista, os Romulons são uma potência regional secundária, mas ainda assim formidável. *Deixado de lado o seu humanismo progressivo*, Star Trek sistematicamente duplica a configuração das políticas internacionais da Guerra Fria dos anos 1960 (grifos nossos).

<sup>7</sup> Nas próximas referências aos episódios iremos abreviar da seguinte maneira: (T 01 E 14).

defender, mas somente se necessário. Por fim, expõe que para evitar uma guerra espacial tanto a *Enterprise* como qualquer posto é passível de destruição.

Ao final dessas palavras, o oficial *Stiles* questiona *Kirk* se não seria mais correto interceptar e destruir a nave *Romulana*. *Kirk* pergunta se o oficial sabe identificar uma nave inimiga após cem anos do último combate. *Stiles* afirma que como seus antepassados lutaram nessa guerra, ele sabe que os *Romulanos* constroem naves parecidas com aves de rapina. *Kirk* responde que essa guerra era a dos antepassados de *Stiles* e não da humanidade atual.

Nesse trecho, podemos observar a divisão binária da história a partir da constituição do Império, o qual se coloca como uma ordem pacífica eterna que deve abranger a totalidade do espaço (HARDT; NEGRI, 2000). A guerra de cem anos atrás era a guerra do imperialismo, a qual denotava o inimigo como um Outro que deveria ser dominado. Dessa forma, *Spock* afirma que pela falta de comunicação na guerra anterior os terráqueos rotulam os *Romulanos* com várias características negativas. *Stiles*, por sua vez, a exemplo de seus antepassados, quer partir para a perseguição da nave inimiga ignorando a manutenção da paz.

*Kirk*, ao contrário, apresenta em sua fala a nova guerra do Império. A *Enterprise* deve agir exclusivamente para manter a paz. O uso da força, por sua vez, é justificado pela concepção de estado de exceção, o qual pressupõe uma ameaça à ordem pacífica. Segundo Hardt e Negri (2000, p. 36- 57), o Império faz uso da força baseado numa ação policial e num estado de exceção permanente:

O que está por trás dessa intervenção não é um permanente estado de emergência e exceção, um permanente estado de emergência e exceção justificado pelo apelo universal a valores essenciais de justiça. [...] As intervenções são sempre excepcionais, apesar de correrem continuamente; elas tomam forma de ações policiais, porque são voltadas para a manutenção de uma ordem interna. Dessa forma, a intervenção é um mecanismo eficaz que mediante ações policiais contribui diretamente para a construção da ordem moral, normativa e institucional do Império.

Após os *Romulanos* destruírem mais um posto terráqueo, a *Enterprise* consegue interceptar imagens de dentro da nave inimiga. Os tripulantes descobrem que os *Romulanos* têm o mesmo aspecto físico, orelhas cumpridas, da raça de *Spock*, os *Vulcanos*. *Stiles* acusa veladamente *Spock* de ser um traidor. Nesse momento, *Kirk* puxa a cadeira de *Stiles* e, falando proximamente, afirma que ele deve guardar suas intolerâncias para si, pois a *Enterprise* não é o lugar para elas. Rick Worland (1988), em razão dessa cena, escreve que *Balance of Terror* tem um importante subtexto contrário ao racismo. O autor associa a situação de *Spock* a orientais, principalmente japoneses, que não deveriam ser identificados à China Comunista.

Para nós, esse trecho deve ser associado ao funcionamento do Império, que por meio de seu alargamento, para fins econômicos, propõe a quebra dos binarismos: Eu e o Outro, o branco e o negro, o do dentro e o de fora. Segundo Hardt e Negri (2000), o mercado mundial foi libertado das divisões binárias modernas com o declínio das fronteiras nacionais, fazendo surgir um novo espaço livre de trocas econômicas. As

antigas diferenças são derrubadas e as pessoas arregimentadas em redes globais de poder, como, por exemplo, as organizações produtivas:

Pessoas de todas as raças, de ambos os sexos e de todas as orientações sexuais devem, potencialmente ser incluídas na corporação; a rotina diária de trabalho precisa ser rejuvenescida com mudanças inesperadas e uma atmosfera de diversão. Derrubem-se as velhas fronteiras e deixem-se umas centenas de flores vicejarem. (HARDT; NEGRI, 2000, p. 209).

Dessa forma, quando o capitão da *Enterprise* não admite que seu oficial tenha uma atitude de preconceito contra *Spock* a partir de um raciocínio biológico binário, nós terráqueos e os outros de “orelhas cumpridas”, coloca a tripulação de sua nave em consonância com as organizações imperiais que abolem tal maneira de observar o mundo. Lembramos que a exigência de acabar com os nacionalismos e colonialismos partiu da multidão.

Hardt e Negri (2000) também afirmam que embora as diferenças baseadas em binarismos e essencialíssimos biológicos sejam abolidas, na passagem para o Império surgem outras maneiras de marcar hierarquias: através de fatores sociais e culturais. “De acordo com a teoria imperial, portanto, a supremacia e a subordinação raciais não são uma questão teórica, mas surgem da livre competição, uma espécie de mercado meritocrático da cultura.” (HARDT; NEGRI, 2000, p. 211).

Esse aspecto pode ser observado no desenrolar do episódio. *Spock* infere que os *Romulanos* são descendentes dos *Vulcanos* que permaneceram numa antiga filosofia de colonização agressiva. A partir disso, sugere que para evitar uma guerra contra esse povo será necessário não demonstrar fraqueza e, portanto, atacar a nave deles. Obviamente que essa filosofia de colonização agressiva pode ser associada à permanência dos *Romulanos* na antiga ordem imperialista. Tal constatação é corroborada pelo fato dos *Romulanos* usarem nomes latinos e se vestiram de maneira similar aos legionários de Roma Antiga. Dessa forma, embora *Vulcanos* e *Romulanos* tenham a mesma constituição genética, são desiguais em sua evolução cultural, os primeiros já aderiram à ordem imperial pacífica, ao contrário dos segundos. No entanto, em consonância com a quebra de binarismos e a tendência expansiva do Império, veremos que ao final do episódio, o seriado sugere que os *Romulanos*, no futuro, irão se integrar à ordem pacífica à qual pertence a *Enterprise*.

*Kirk* segue o conselho de *Spock* e faz uma batalha para prevenir uma guerra de acordo com a ideia de manutenção da paz imperial. Ao final, quando a nave Romulana já está com severas avarias e imobilizada, seu comandante nega a rendição e afirma lamentar ter conhecido *Kirk* dessa maneira, pois em outra realidade poderia ter se tornado seu amigo. *Kirk* pergunta qual o propósito de morrer. O comandante afirma que eles são criaturas com deveres e que morrer seria apenas mais um dever a seguir. Para nós, a opção pela morte é uma maneira de ressaltar a guerra imperialista na qual ainda permaneciam os *Romulanos* e distingui-los dos oficiais da *Enterprise* já inseridos numa nova ordem pacífica do Império. A possibilidade levantada pelo comandante sobre a amizade entre ele e *Kirk* metaforiza a esperança de que um dia os *Romulanos* possam, evoluindo culturalmente, se inserir voluntariamente na ordem pacífica. Esse aspecto se

associa ao Império pela sua ausência de fronteiras e o consequente abarcamento da totalidade do espaço, além de sua apresentação se colocar fora de um regime histórico nascido da conquista, mas sim como uma organização que suspende a história e se localiza no seu fim (HARDT; NEGRI, 2000). Os *Romulanos*, em razão de sua evolução, serão parceiros dos terráqueos no futuro.

Além disso, em alguns outros episódios, como aquele que apresenta pela primeira vez os *Klingons* no seriado, *Errand of Mercy* (T 01 E 26), a própria *Enterprise* é reposicionada quanto à sua chegada a uma ordem pacífica.

Segundo Rick Worland (1988), as batalhas entre os *Klingons* e a Federação seriam metáforas para o seriado abordar os conflitos entre a Otan e os seus adversários. “In short, the *Klingons* and the Federation were firmly established as two ideologically opposed superpower blocs that compete for the hearts and minds of Third World planets.”<sup>8</sup> (WORLAND, 1988, p. 109-117). Embora não discordemos que *Star Trek* estivesse utilizando alguns de seus episódios para tratar da Guerra Fria, acreditamos que além de representar as potências militares daquele momento, o seriado propunha uma nova organização mundial que respondesse às exigências da multidão.

O próprio Worland indica uma associação da Federação dos Planetas Unidos a valores, mais do que a uma organização politicamente instituída, quando, ao recusar uma comparação dela à ONU, entende que a Federação seria mais semelhante a uma concepção de mundo livre. Embora, em seguida, tente associar a Frota Estelar às instituições formais atuantes no período: “The Federation was not, therefore, an outer space United Nations, after all, the Soviet Union, Cuba, Libya, and other American adversaries are U.N. members - but was more akin to the Cold War conception of “the Free World,” with Starfleet as Its NATO.”<sup>9</sup> (WORLAND, 1988, p. 110).

Worland associa tão diretamente a Frota Estrelar à OTAN porque desconsidera a ordem imperial que o seriado também apresenta. Para nós, as associações entre os organismos políticos formalmente constituídos na década de 60 e o seriado permanecem sempre incompletas se a nova ordem mundial proposta por ele não é considerada.

Na maior parte dos episódios, a Federação e sua Frota Estelar não representam os Estados Unidos e seus aliados na OTAM, mas uma ordem universal, pacífica e democrática a qual associamos ao Império. Apenas por vezes, tais organismos podem ser associados como os Estados Unidos na Guerra Fria, ocasiões nas quais eles são corrigidos por se desviarem da ordem pacífica. Worland descreve como contraditórias as perguntas que coloca ao final de seu artigo:

But it is precisely at this juncture that Star Trek’s appeal becomes contradictory: Does the series stir a progressive desire to look ahead and unite disparate people to solve our problems for a brighter future, or is it simply reactionary nostalgia for the continuing desire

<sup>8</sup> Nossa tradução: Em suma, os *Klingons* e a Federação foram firmemente estabelecidos como dois blocos de superpotências ideologicamente opostas que competem pelos corações e mentes dos planetas do Terceiro Mundo.

<sup>9</sup> Nossa tradução: A Federação não foi, portanto, uma Organização das Nações Unidas espacial -, até porque, a União Soviética, Cuba, Líbia e outros adversários americanos são membros da ONU -, mas era mais parecida com a concepção de “Mundo Livre” da Guerra Fria com a Frota Estelar como sua OTAN.

to mold or force the world into patterns suitable only to Americans?<sup>10</sup> (WORLAND, 1988, p. 117).

Analisemos a aparição dos *Klingons* em *Errand of Mercy* para desfazer a contradição apontada por Worland. O primeiro diálogo do seriado apresenta *Kirk* e *Spock* lendo uma mensagem lamentosa sobre os insucessos da negociação entre a Federação e o Império *Klingon*. A mensagem também afirma que a *Enterprise* deve prosseguir até o primitivo planeta de *Organia*, pois há desconfianças de que ele seja dominado pelos opositores.

*Kirk* comenta com *Spock* que eles não queriam a guerra, mas mesmo assim ela acabou acontecendo. *Spock* reflete como os humanos várias vezes conseguem aquilo que eles não querem. Nesse trecho, a ordem pacífica que parecia ser uma conquista histórica da *Enterprise* nos episódios anteriores parece se tornar abalada, como se o seriado voltasse para trás e apresentasse a paz como algo ainda a ser conquistado. Nesse caso, a suspensão e o fim da história afirmadas pelo Império ainda não teriam sido conquistados pela nave. Ao fazer esse movimento, o seriado se torna apto para metaforizar o problema da Guerra Fria sem abdicar do valor universal da paz. O fato de *Spock*, um extraterrestre, fazer o comentário final reforça a universalidade de tal valor e a importância de sua busca pela humanidade. Ao final do episódio, veremos que a narrativa afirma ainda mais categoricamente tais concepções.

Em *Organia*, *Kirk* tenta convencer os habitantes da importância de eles aderirem à Federação para serem protegidos da invasão *Klingon*. Contudo, os *Organianos* se negam a proceder dessa forma. *Kirk* avisa os líderes do planeta sobre a diferença entre o modo de procedimento da Federação e do Império *Klingon*:

With the Federation, you have a choice. You have none with the *Klingons*. The *Klingons* are a military dictatorship. War is their way of life. Life under the *Klingon* rule would be very unpleasant. We offer you protection.<sup>11</sup>

Na sequência, os *organianos* continuam se negando a aceitar a ajuda da Federação e os *Klingons* iniciam sua invasão. *Kirk* ordena que a *Enterprise* busque reforços. Ele e *Spock* iniciam sozinhos, dentro do planeta, atitudes de resistência. Dessa forma, explodem um depósito de armas e munições *Klingon*. Os líderes *organianos* lamentam a destruição provocada. *Kirk* compara os *organianos* a carneiros, acusa-os de não terem coragem de se defender. O capitão começa a ser tomado pelo desejo de guerrear e resistir aos inimigos. Os *organianos* apenas pedem para que ele não destrua mais nada.

Os *Klingons* descobrem a presença de *Kirk* e *Spock* no planeta, os prendem e afirmam que irão matá-los. *Kirk* responde que não tem medo, mas que não quer morrer

<sup>10</sup> Nossa tradução: Mas é precisamente neste momento que o apelo de *Star Trek* se torna contraditório: Será que a série cria o desejo progressivo de olhar em frente e unir pessoas diferentes para resolver os nossos problemas em direção a um futuro melhor, ou é simplesmente a nostalgia reacionária do desejo contínuo de moldar ou forçar o mundo em padrões adequados apenas para os americanos?

<sup>11</sup> Nossa tradução: Com a Federação, vocês têm uma escolha. Você não tem nenhuma com os *Klingons*. Os *Klingons* são uma ditadura militar. A guerra é o seu modo de vida. A vida sob o governo *Klingon* seria muito desagradável. Nós oferecemos proteção.

por pessoas como os *organianos*, aqueles que não querem lutar. Tal fala demonstra como o Capitão *Kirk* acaba se deixando tentar pelo desejo de guerra.

*Kirk* e *Spock* conseguem fugir da prisão e vão atrás do comandante *Klingon*, *Kor*. No momento em que eles iam entrar em luta armada, os *organianos* revelam-se. Eles são seres tão evoluídos que não possuem mais corpos e não toleram qualquer espécie de violência. Os *organianos* desarmam todos no planeta e neutralizam as naves de ambas as frotas para impedir a batalha. *Kirk* questiona o líder dos *organianos*, *Ayelborne*, o que dá o direito de eles interferirem em frotas inteiras. Eles respondem que entendem ser inapropriado interferir em assuntos alheios, mas que a Federação e os *Klingons* os deixam sem escolha. *Kirk* e *Kor* reafirmam o questionamento sobre o que lhe dá o direito de intervir:

*KIRK*: Even if you have some power that we don't understand, you have no right to dictate to our Federation

*KOR*: Or our Empire!

*KIRK*: How to handle their interstellar relations! We have the right.

*AYELBORNE*: To wage war, Captain? To kill millions of innocent people? To destroy life on a planetary scale? Is that what you're defending?

*KIRK*: Well, no one wants war. But there are proper channels. People have a right to handle their own affairs. Eventually, we would have

*AYELBORNE*: Oh, eventually you will have peace, but only after millions of people have died. It is true that in the future, you and the *Klingons* will become fast friends. You will work together.<sup>12</sup>

As respostas dadas por *Ayelborne* apresentam vários conceitos do Império como o direito de intervenção e o valor universal da paz. No entanto, a diferença é que a ordem imperial deixa de ser associada com a *Enterprise* e com as organizações que ela representa, passando a ser vinculada com uma raça alienígena superior na ordem evolutiva. Nessa situação específica, quando outros personagens assumem a representação da ordem imperial, a Federação pode ser associada aos Estados Unidos na Guerra Fria. Dessa forma, a suspensão da história, anteriormente colocada como algo anterior à *Enterprise*, agora é deslocada para o seu futuro. A afirmação final de *Ayelborne* sobre o fato de, no porvir, a Federação se unir aos *Klingons*, demonstra tal questão. Na ordem Imperial totalizante, antagonistas transformam-se em futuros integrantes da paz.

---

<sup>12</sup> Nossa tradução:

*KIRK*: Mesmo que você tivesse um poder que nós não entendemos, você não tem o direito de ditar à nossa federação

*KOR*: Ou nosso Império!

*KIRK*: Como lidar com nossas relações interestelares! Nós temos o direito.

*AYELBORNE*: De fazer guerra, capitão? De matar milhões de pessoas inocentes? De destruir a vida numa escala planetária? É isso que você defende?

*KIRK*: Bem, ninguém quer guerra, Mas há outros meios. As pessoas têm o direito de cuidar da própria vida. Um dia, talvez...

*AYELBORNE*: Talvez um dia tenham paz, mas apenas depois que milhões de pessoas terão morrido. É verdade que no futuro vocês e os *Klingons* se tornarão amigos. Vocês irão trabalhar juntos.

*Star Trek*, ao deslocar a Federação entre o ente que intervém ou o que sofre intervenção, transforma sua proposta política em valores e funcionamentos universais sem precisar vincular ao longo de toda série tais características a algum personagem ou instituição específica. Por isso, não é possível fazer uma afirmação geral de quem as instituições do seriado representam. Antes de se perguntar a que organismos da política internacional o seriado associa os seus personagens e instituições, é necessário compreender que regras do jogo o seriado propõe como legítimas, em outras palavras, que partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005) para as questões mundiais o seriado apresenta. Em nossa análise, entendemos que são as regras do Império, a resposta criada para os anseios da Multidão em terminar com as lutas entre Estados-nação.

Assim, podemos compreender que a contradição apontada por Worland não existe. O seriado defende uma espécie de união pacífica a exemplo ordem imperial. Nas ocasiões em que os personagens principais deixam de se adequar a essa ordem e passam a ser possivelmente associados a uma prática americana imperialista, eles são corrigidos pelos valores imperiais.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Mágia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ESPINOSA, Baruch de. **Tratado Político**. Coleção os pensadores. São Paulo: Abril. 1983.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Multidão: Guerra e democracia na era do Império**. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- JORNADA nas Estrelas. Criação: Gene Roddenberry. CBS, 2013. 23 DVDS.
- RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- RODDENBERRY, Gene. **Star Trek Writers/Directors Guide**. Paramount TV Production, 1967.
- SLOTKIN, Richard. **Gunfighter Nation: the Myth of the Frontier in Twentieth-Century America**. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1998.
- VIRNO, Paolo. **Gramática da Multidão**. Roma: DeriveApprodi, 2002.
- WORTLAND, Rick. Captain Kirk: Cold Warrior. **Journal of Popular Film and Television**, 16 (Fall 1988), 109-117.

**Recebido em 25/03/2015. Aprovado em 25/05/2015.**

**Title:** *Romulans and Klingons in Star Trek: Antagonists Cold War or prospective members of the pacific order?*

**Abstract:** *Article proposes the study of Star Trek: the original series, in particular the relationship of Enterprise with its Romulans and Klingons enemies on first season. The show suggests the defense of values and a way of operating that are consistent with the operation of the imperial order that arose in the context of production of the series. In addition, it is also possible to verify the presence of the crowd desires since the imperial order can be partially understood as a response to their wishes transformers. The concepts of "Empire" and "Multitude" rely on the thought of Antonio Negri and Michael Hardt.*

**Keywords:** *Empire. Star Trek. Crowd. Series.*



## CARNAVAL MALUCO: MISE-EN-SCENE LÚDICA E REALISMO BURLESCO NA TELENOVELA MEU PEDACINHO DE CHÃO\*

Maria Isabel Rodrigues Orofino\*\*

**Resumo:** O artigo propõe uma leitura estética e política da telenovela *Meu pedacinho de chão* (Rede Globo, 2014), que busca identificar elementos de composição da linguagem audiovisual a partir de seus códigos (texto, imagem e som) em articulação a uma leitura histórica das formas culturais hibridizadas nas materialidades usadas em cena. São identificadas algumas sobreposições de textos culturais diversos, demonstrando bem o conceito de palimpsesto, como apontado por Jesus Martín-Barbero e outros teóricos da cultura. Discute-se o pós-modernismo enquanto estilo contemporâneo. Busca-se também problematizar a importância do conceito de *mise-en-scène* (encenação) para os estudos do audiovisual.

**Palavras-chave:** Ficção televisiva. Estilo. Pós-modernismo. *Meu pedacinho de chão*. Luiz Fernando Carvalho.

### INTRODUÇÃO

Ao longo do ano de 2014, a Rede Globo de Televisão levou ao ar, no horário das 18h, a telenovela *Meu pedacinho de chão*<sup>1</sup> (Luiz Fernando Carvalho/Rede Globo, 2014), uma narrativa cuja imagética parecia desafiar as convenções formais que permitem ao espectador ler e compreender o que se passa na tela pequena. No âmbito das trocas interpessoais, no cochicho do dia-dia, ficava claro que as pessoas tinham dificuldades em definir o estilo da novela e arriscavam palpites de que se tratava de: “uma novela alegórica”, “fantasiosa”, “um conto maravilhoso”, “uma fábula”. A mistura de elementos era tanta que parecia estar faltando aquele itinerário que permite ao leitor realizar o chamado pacto de recepção. E assim ela seguiu, causando estranhamento ao longo de seus (apenas) 100 capítulos; com um elenco pequeno para os parâmetros das telenovelas da TV Globo (algo em torno de 20 atores e atrizes); um

---

\* Este trabalho foi apresentado no GP Ficção Seriada do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, no XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, em Foz do Iguaçu, em setembro de 2014.

\*\* Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP). E-mail: isabelorofino@gmail.com.

<sup>1</sup> *Meu pedacinho de chão* é de autoria de Benedito Ruy Barbosa e Teixeira Filho e foi ao ar em sua primeira versão em 1972, sob a direção de Dionísio Azevedo, pela Rede Globo. Esta nova edição é um *remake* do mesmo argumento com algumas mudanças no texto nesta versão assinado pelo primeiro autor com a colaboração de Edilene Barbosa e Marcos Barbosa de Bernardo. Teve direção de Henrique Sauer e Pedro Freire, com direção geral de Luiz Fernando Carvalho e Carlos. Ainda que seja uma obra coletiva e que conte com uma equipe de diretores, a obra foi produzida no *Núcleo* dirigido por Luiz Fernando Carvalho, motivo que nos faz tomar a concepção e direção como suas. Ao longo do texto, ao mencionarmos *Meu pedacinho de chão*, nos referimos ao trabalho de *remake* realizado por Luiz Fernando Carvalho.

cenário fixo e fechado em uma pequena cidade cenográfica que acolheu toda a produção da trama. Os figurinos e objetos de cena também não foram mudados, salvo em poucos momentos.

Por que motivo a novela causara tal estranhamento? Por um lado, havia algo diferente na composição das imagens, que conjugavam elementos com materialidades de todas as épocas possíveis, revelando uma bricolagem multicolorida. Mas havia também algo diferente no âmbito da encenação (da *mise-en-scène*), como, por exemplo: planos-sequências longos e lentos que pareciam intermináveis desafiavam as regras próprias do produto e do horário. Ou, em outros momentos, planos gerais com coreografias para os movimentos de atores em cena, e que posteriormente foram aceleradas na pós-produção com pontuações próprias dos desenhos animados. Ou ainda, atores e atrizes com marcações e “partituras” conferindo uma aura de pantomimas para as cenas. Que combinação era aquela? Seria uma espécie de pós-modernismo? Como nomear aquela proposta de carnavalização? Parecia haver aí uma lacuna em nossas referências para identificar o que afinal Luiz Fernando Carvalho estava trazendo para a nossa doméstica vida com a TV. Uma estética, sim, carnavalesca, mas que merecia a identificação dos elementos de composição materiais daquele carnaval em particular. A inquietação diante do estilo escolhido pelo diretor para dar materialidade à trama de *Meu pedacinho de chão* (2014) desafiou o debate social em torno da produção de telenovelas no Brasil, o que ficou evidente a partir da crítica especializada e dos comentários em sites, blogs e redes sociais. Assim, movida por esta *curiosidade social*, dediquei tempo para identificar alguns conceitos que possam nos ajudar a compreender o ineditismo, para a televisão brasileira, da poética burlesca oferecida por Luiz Fernando Carvalho neste *remake* que a Rede Globo teve a ousadia de realizar. Se comparada aos outros produtos em circulação na TV aberta brasileira no mesmo horário, produções do nível de *Meu pedacinho de chão* são como um oásis no deserto inóspito da falta de qualidade, sobretudo para o público infantil de classes populares, o qual está amplamente exposto à programação de TV neste horário.

## O ENCANTAMENTO QUE TRANSBORDOU DO QUADRO

A tela da TV ficou pequena para tanto encantamento dos tempos da infância. E tal qual uma página de um livro infantil com suas ilustrações coloridas, a imagética da telenovela *Meu pedacinho de chão* trouxe elementos para uma reflexão sobre o que a crítica cinematográfica contemporânea denomina “*animated live action*” ou “animação ao vivo” (MCMAHAN, 2006). E assim se diferenciou de quase tudo o que já foi produzido para a teledramaturgia brasileira especificamente desenhada para o horário das 18h. Há que se destacar já na abertura deste estudo que no elenco da telenovela figuravam nomes consagrados pelo público e crítica, reunindo – como é de praxe na telenovela brasileira – o que de melhor o Brasil oferece em termos de trabalho de atores e atrizes. Estavam lá: Omar Prado (Coronel Epaminondas), Teuda Bara (Mãe Santa), Emiliano Queiróz (Padre Santo), Antonio Fagundes (Giacomo); e da nova e elogiada geração: Irandhir Santos (Zelão), Bruna Linzmeyer (Professora Juliana), Johnny Massaro (Ferdinando), Flávio Bauraqui (Rodapé), Dani Ornellas (Amancia), entre outros ótimos atores e atrizes.



Figura 1: A Vila de Santa Fé, um lugar que conhecemos, mas que jamais havíamos visto desta forma. Imagem retirada da web em: <http://perspectivafeminin.blogspot.com.br/2014/08/deixou-deixando-saudade-meu-pedacinho.html> - Acesso: 04/04/2015.

Durante a exibição da trama, não foram poucos os comentários em redes sociais sobre a proximidade de *Meu pedacinho de chão* ao estilo construído por Tim Burton em seus filmes que conjugam técnicas da animação (uso da cor, composição do quadro, movimentos sobre eixos, acelerações com pontuações sonoras, entre outros) sobrepondo-as aos elementos da encenação (*mise-en-scène*). Segundo McMahan, os filmes de Tim Burton são exemplo de uma poética patafísica, isto é, segundo o autor, são textos que “debocham dos sistemas de conhecimento legitimados; seguem uma lógica narrativa própria e alternativa; usam efeitos especiais de modo evidente e se sustentam em tramas e personagens simples, pois a narrativa se ancora mais em referências intertextuais não-diegéticas” (2006, p. 3). Ainda segundo o autor, este não é um fenômeno recente, e *A viagem à lua* de Georges Méliès, realizado em 1902, pode ser considerado um precursor desta poética, que ainda segundo o autor busca demonstrar o quão ilógico é o pensamento lógico. Como destaca McMahan: “Richard Abel já havia observado que o objetivo de Méliès era inverter os valores hierárquicos da sociedade francesa, e desta forma ridicularizá-los em um motim carnavalesco”. Confesso que esta é a primeira vez que me deparo com o conceito de patafísica no cinema e na televisão. Não se trata de um surrealismo, um dadaísmo, ou qualquer filiação automática às estéticas das vanguardas modernistas. Há algo diferente no ar, pois a narrativa de *Meu pedacinho de chão* (em sua dimensão verbal) é absolutamente romântica e realista, o que não nos permite afirmar que há aí uma ruptura ou desconstrução total dos cânones historicamente legitimados (como fizeram as vanguardas). Ela conserva muito do *residual* (WILLIAMS, 1979). O que há é um jogo imagético lúdico que conjuga estéticas antagônicas numa nova forma do fazer barroco. Nosso objetivo será identificar aqui o que está em jogo, compreendendo a estética de Luiz Fernando Carvalho como um modo de fazer televisão que é intencionalmente pós-modernista.

## A MISE-EN-SCÈNE LÚDICA

E por falar em jogo lúdico, mesmo que - como afirmaram os próprios realizadores<sup>2</sup> - *Meu pedacinho de chão* não tenha sido planejada como produção voltada para o público infantil, não há como negar que nesta obra o “apelo textual” (SILVERSTONE, 2002) mais evidente é a ludicidade, a brincadeira; terreno privilegiado no tempo-espaço da fantasia e da imaginação infantis. Todos os personagens e os objetos cênicos parecem ter saído de uma caixa de brinquedos. Aqui fica evidente a referência aos filmes de animação *Toy Story* (John Lasseter/Pixar, 1995, 1999, 2010), onde os brinquedos ganham vida na ausência dos humanos. Em *Meu pedacinho de chão*, são os humanos que parecem se tornar brinquedos: a professora Juliana com seus cabelos cor de rosa choque, Zelão com sua coreografia de cowboy, Catarina usando gigantescas perucas da corte de Luís XV na França, e o trenzinho de ferro, vaquinhas e cavalos de madeira, carrinhos de ferro e árvores com troncos coloridos forrados com *crochet*. A grande diferença dos clássicos livros infantis é que, na imagética de Luiz Fernando Carvalho, a regra é a mistura de materialidades de tempos e espaços desconexos, promovendo uma miscelânea, uma bricolagem de estilos de diferentes épocas socio-históricas.

Este jogo lúdico ganhou forma por meio de uma *mise-en-scène*/encenação absolutamente calculada. A análise da *mise-en-scène* é, para David Bordwell, uma grande lacuna nos estudos do cinema e televisão, desde a sua origem. Segundo ele:

Não é de admirar que os críticos mais perspicazes, assim como os teóricos mais imaginativos, com frequência pregavam as vantagens da montagem e ignoravam a *mise-en-scène*. Foi preciso uma nova geração de críticos, que cresceu com o cinema sonoro, para equilibrar a balança. Entretanto essa revolução permanece inacabada. Até hoje os críticos elogiam uma montagem habilidosa, esquecendo os momentos da *mise-en-scène* muito mais sutis e fortes. [...] Disso se depreende que estamos muito longe de compreender o alcance do cinema da *mise-en-scène* e suas potencialidades artísticas (BORDWELL, 2008, p. 29).

Portanto, a análise da encenação (*mise-en-scène*) está muito mais preocupada com a identificação e compreensão dos recursos utilizados pelo diretor na composição das cenas a partir da movimentação toda dentro do quadro. Bordwell a define como:

A *mise-en-scène* compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera. [...] O termo também se refere ao resultado na tela: a maneira como os atores entram na composição do quadro, o modo como a ação se desenrola no fluxo temporal (BORDWELL, 2008, p.33).

Na continuação deste texto vamos mostrar como a atuação, ou seja, *o trabalho da atriz e do ator* (o qual é tão pouco referenciado nos estudos do audiovisual), ganhou forma e visibilidade a partir de uma construção muito bem articulada que contava com uma “partitura” no termos de Patrice Pavis (2008), ou seja, um conjunto de marcações

<sup>2</sup> Entrevista com o autor Benedito Ruy Barbosa concedida à pesquisadora em coletiva realizada na cidade cenográfica no PROJAC – estúdios da Rede Globo de TV - em junho de 2014.

em coreografias e pantomimas que pontuaram a *mise-en-scène* em toda a obra, por exemplo: a pantomina de Zelão (Iranthir Santos), que se movimentava de modo rígido, sob o próprio eixo, como se não tivesse articulações nas partes do corpo, ou ainda a esposa do Coronel Epaminondas, a Dona Catarina, que tinha os braços posicionados ao lado do corpo com as mãos permanentemente viradas para cima e com os dedos em movimento de modo que o polegar batia no indicador freneticamente.

## O REALISMO BURLESCO

Não fosse a narrativa romântica, linear e realista, escrita por Benedito Ruy Barbosa (com exceção ao episódio em que neva no interior de São Paulo), e se o que contasse no audiovisual fosse só a sua imagética, a telenovela *Meu pedacinho de chão* poderia, sim, ser identificada como *surrealismo* enquanto estilo, mas não é o caso, pois a previsibilidade do texto verbal não nos permite este voo. É certo que o estilo conjuga uma multiplicidade de outros estilos, o que pode, sim, ser identificado ao pós-modernismo, e isto poderia ser uma primeira pista na tentativa de definição e classificação estética para esta obra. Surrealismo, realismo mágico, o fantástico, o maravilhoso, todos eles construídos a partir da imagem e do som, conferindo à telenovela uma estética que provisoriamente chamarei de *burlesca*. O conceito de burlesco também partiu dos estudos sobre a obra de Tim Burton, e foi providencial, pois a partir daí foi possível localizar outras referências na teoria literária sobre “estética burlesca”. Há reflexões sobre o conceito nos escritos sobre os *trovadores* dos séculos XVI e XVII e a forma burlesca que suas improvisações assumiam (TEJEDOR, 2006; ATIENZA, 2007; FLECK, 2010). Assim como o *realismo grotesco* identificado por Mikhail Bakhtin a partir do romance de François Rabelais, também o *realismo burlesco* é uma forma de carnavalização, mas não o carnaval do “baixo-corporal”. Uma outra forma de carnavalização, tão popular quanto a forma grotesca, mas que não torna tão explícitos os prazeres da carne, tampouco é sublime, culta ou elevada. Ele traz a alegria festiva da mistura, não tanto dos corpos, mas dos *tempos* dos povos. Um carnaval cronotópico, atemporal. Todas as temporalidades da história da humanidade podem ali se encontrar a partir da materialidade das formas e assim confraternizar, construir novos sentidos e disputar alegre e/ou tragicamente a atenção do leitor.

Assim, a hipótese de que se trata de um texto surrealista pode ser recusada em virtude da linear previsibilidade do texto verbal que ancora toda a produção. *Meu pedacinho de chão* pode ser compreendida como uma narrativa verbalmente realista e de iconografia burlesca. Por isso *realismo burlesco*, porque é rico em alegorias visuais e combinações que resultam em carnavalização. E é farsesco por excelência. Em diálogo com o realismo grotesco (proposto por Mikhail Bakhtin), no *realismo burlesco* as materialidades burlam as regras da narrativa verbal, promovendo uma série de colisões de referentes que parecem estar no tempo e lugar errados, se misturam sem se conflitar, “enganam” e “mentem” para um horizonte de expectativa meramente realista.

Então, como colocar *Meu pedacinho de chão* em uma taxionomia possível no terreno da linguagem audiovisual? Só mesmo recorrendo a uma reflexão que exercite um olhar transdisciplinar sobre o fenômeno em que disciplina alguma exerça prioridade

sobre a outra e que conjugue aportes vindos de contribuições teóricas que se originam em diferentes campos artísticos, desde a literatura, a teoria do teatro, o cinema, a televisão, a música e as artes visuais, bem como os aportes das ciências sociais e humanas. E por aí buscar oferecer uma reflexão que articule suas dimensões tanto políticas quanto estéticas no exercício da crítica cultural, teórica e meta-teórica, na medida do possível.

## O QUE A TV MOSTROU

No quadro da TV digital, em alta resolução, figura a pequena Vila de Santa Fé, um “lugarzinho” supostamente no interior do Estado de São Paulo (como uma vila próxima a Taubaté, Cravinhos, Botucatu) e que muito se assemelha a uma pictórica paisagem europeia como aquela descrita por Walter Benjamin (1984) em seu clássico ensaio sobre o livro infantil. O autor cita uma descrição “em versos rimados por uma canção infantil exemplar, retirada de um velho livro ilustrado” que diz:

*Diante da cidadezinha está sentado um anãozinho,  
Atrás do anãozinho tem uma montanhinha,  
Da montanhinha corre um riozinho,  
Sobre um riozinho flutua um telhadinho,  
Debaixo do telhadinho há um quartinho,  
No quartinho está um meninozinho,  
Atrás do meninozinho encontra-se um banquinho,  
Em cima do banquinho ergue-se o armariozinho,  
Dentro do armariozinho tem uma caixinha,  
Na caixinha encontra-se um ninhozinho,  
Em frente ao ninhozinho está sentado um coelhozinho,  
E assim eu quero guardar esse lugarzinho.*



**Figura 2: A estação do trem na Vila de Santa Fé.**

A delicadeza e o esmero da produção material em *Meu Pedacinho de chão* são visíveis do macro ao micro, da paisagem em plano geral ao detalhe de uma xícara de cafezinho em plano fechado. A imagética, no trabalho de Luiz Fernando Carvalho, rompe com padrões anteriores na história da teledramaturgia brasileira. O diretor vem ao longo das duas últimas décadas apresentando uma estética particular em sua produção e reuniu um conjunto de títulos que foram apontados pela crítica cultural e acadêmica como obra experimental e de ruptura. Neste conjunto estão a telenovela *Renascer* e as minisséries *Hoje é dia de Maria*, *Capitu*, *A pedra do reino*, *Suburbia* (todos eles produzidos para a Rede Globo) e o longa-metragem *Lavoura Arcaica*.

## HIBRIDAÇÃO DE FORMAS CULTURAIS

Quando Jesús Martín-Barbero (1997) oferece-nos o conceito de *palimpsesto* para definir a densidade histórica e cultural que estão presentes nas textualidades televisivas, ele corrobora com a proposta de Raymond Williams (1975) que sugere que a televisão, enquanto *forma cultural*, conjuga uma multiplicidade de formas culturais que a antecederam. Para Williams, a forma está na materialidade do suporte que veicula um determinado discurso. Assim, a TV em sua materialidade carrega heranças desde o livro e jornal impressos, o teatro, a música, a pintura, a fotografia, o cinema, entre outros.

A telenovela *Meu pedacinho de chão* é, sim, uma provocação para quem busque decifrá-la. A metodologia que orienta reflexão se encontra no *materialismo cultural*, a partir da obra de Raymond Williams, específica para a televisão. E o diálogo que ele abre para a teoria da cultura, sobretudo com as obras de Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin. O trabalho de Jesús Martín-Barbero também é importante aqui pela contribuição que oferece para o estudo da telenovela latino-americana.

O primeiro ponto identificado na materialidade do texto foi a referência evidente aos “velhos” livros infantis com suas ilustrações coloridas e que nos oferecem aqui um primeiro referente em termos de forma e materialidade. Como esses “velhos livros” têm historicamente a Europa como seu berço de produção, então a paisagem do pequeno vilarejo com chalés se justifica. A pequena vila de Santa Fé muito se assemelha à paisagem pictórica de um lugarzinho na Suíça, na Alemanha, ou Bélgica, com seus telhadinhos inclinados e próprios para receber as nevascas. E como em um “carnaval maluco” (Benjamin, 1984), a neve de fato chega ao “interior de São Paulo”. Mas não estamos na Europa, e sim no Brasil, em Taubaté, Cravinhos ou São José do Rio Preto, onde a prosódia, a sonoridade do *sotaque* local não deixa mentir.

E então localizamos o segundo ponto: a *entonação* é, como um ritmo gutural, um referente evidente nas vozes das personagens daquele rincão do Brasil onde se fala “a porrrta é torrrrta”. E o *reconhecimento* primeiro se estabelece não pela imagética, mas sim pelo acento, o sotaque social. Essa música única, essa sonoridade particular, modo de reconhecimento sonoro que é o sotaque de cada lugar, foi apontado tanto por Richard Hoggart (1973) quanto por David Morley (1992) como lugar privilegiado da resistência, inspirados, é claro, nas teorias dos estudos culturais. Mas este sotaque parecia forçado em um local em que nós brasileiros pouco nos reconhecemos. Veja-se o exemplo:

Nos últimos capítulos da trama, os telhados inclinados da pequena Vila de Santa Fé receberam a manta branca de uma forte nevasca. Nevou no interior paulista. Uma imagem jamais vista por nós brasileiros. Imaginem povo do *interiorrr* com seus modos, prosas e violas caipiras se deparando com uma intensa nevasca europeia. Uma maluquice. Um deslocamento. Um choque, uma colisão de referentes.

E há que se mencionar aqui a crítica de Cacá Diegues à nossa condição tropical e terceiro-mundista em *Bye Bye Brasil* (1979), quando no circo mambembe Lorde Cigano, o mágico, anuncia: “Está nevando no Brasil! Agora o Brasil também tem neve! Assim como todo país civilizado do mundo!” Uma crítica à nossa submissão à hegemonia colonial, aqui com ênfase ao âmbito do imaginário, o que se reproduz desde os tempos da colonização até hoje. E aqui fica um primeiro questionamento: Precisamos ainda representar Taubaté com chalés suíços? É preciso nevar no Brasil? Qual o significado da neve na narrativa de Benedito Ruy Barbosa e Luiz Fernando Carvalho?

Acredito que seja impossível reduzir a linguagem criada pelo diretor Luiz Fernando Carvalho como uma mera reprodução de um imaginário colonizado. Pois se fosse assim, a lista de apropriações seria longa: não apenas as imagens pictóricas dos velhos *livros infantis* europeus, mas também os *desenhos animados*, em especial os estadunidenses, são a grande referência para a edição das imagens. E some-se a isso o evidente diálogo com o *cinema* ilusionista desde Georges Méliès, as referências ao diretor contemporâneo Tim Burton, a quem Luiz Fernando Carvalho faz citações com referentes explícitos retirados de alguns de seus filmes, como por exemplo: *A fantástica fábrica de chocolate* (2005), *Alice no país das maravilhas* (2010) e *Sombras da noite* (2012). Pequenos detalhes como os óculos vermelhos da Professora Juliana, o jogo de corpo de Catarina (que mantém os braços para cima). E os óculos de Barnabás, em *Sombras da Noite*, são referência para aqueles usados por Doutor Renato, o médico de *Meu pedacinho de chão* (Vejam-se os exemplos na próxima página).

No segundo caso, o de Dona Catarina (Juliana Paes), há uma sobreposição de referentes: em primeiro lugar, a pantomima da Rainha Branca de *Alice no país das maravilhas* (Tim Burton, 2010), e, em segundo, a composição (figurino, cabelo, maquiagem) de *Maria Antonieta* (Sofia Coppola, 2006), que, aliás, é outra diretora que dialoga com o realismo burlesco e que também parece ser citada por Luiz Fernando Carvalho, muito claramente demonstrada em sua minissérie *Capitu*.

Até aqui, identificamos três *formas culturais* (WILLIAMS, 1975) na telenovela analisada: (I) a imagética do velho livro infantil com suas ilustrações coloridas (seus bonecos, objetos, maquetes, miniaturas); (II) o ritmo do desenho de animação (com a aceleração dos movimentos na edição criando o “*animated live action*”); (III) uma encenação experimentada no cinema pós-modernista contemporâneo, criando-se uma *mise-en-scène* exagerada, farsesca, burlesca. O que Luiz Fernando Carvalho parece propor é uma articulação (antropofagicamente tropicalista) que dá “pano para manga” para o debate sobre o pós-modernismo enquanto projeto estético e como este se manifesta no Brasil contemporâneo.



Figura 3: Possíveis citações da obra do cineasta Tim Burton, como mencionadas no texto.

### O PÓS-MODERNISMO COMO UM ESTILO NA LINGUAGEM DA TELEVISÃO?

E é possível sugerir aqui que esta miscelânea é, ela mesma, enzima de um tempo histórico, reveladora de uma dialética texto-contexto, própria da “idade planetária” (GADOTTI, 2009). Essa miscelânea nos fala também das chamadas “descontinuidades históricas”, como apontadas por Anthony Giddens (1991). O autor sugere que há muitas e diversas experiências de temporalidades no contexto de globalização cultural em que vivemos. Por um lado, há uma temporalidade social hegemônica e em contraposição, múltiplas experiências distintas que demarcam outros ritmos e formas de lidar com a temporalidade social. Assim, sugiro aqui que a conjugação de diferentes temporalidades na obra *Meu pedacinho de chão* é uma tradução de como compreendemos e percebemos os múltiplos ritmos em jogo no cenário social contemporâneo. A linguagem utilizada por Luiz Fernando Carvalho é *operação de sentido* e, assim, *fonte de mediação*. Ela é crítica, pois trabalha a fragmentação e a pluralidade de diferenças. Ela traz uma imagética reticular, fractal, fracionada, enredada em uma narrativa simples e previsível. Diante da guerrilha de imagens, o texto verbal - na prosódia realizada pelos atores - nos aconchega. Nos reconhecemos nele.

Mas o que define uma narrativa pós-modernista? Será o tanto e como ela traduz o tempo em que se expressa? O debate em torno do pós-modernismo como experiência estética contemporânea é por certo amplo, e não é meu objetivo apresentar aqui as suas traduções. Em síntese, eu concordo com a premissa de que nem toda experiência estética contemporânea é uma construção pós-modernista, tentando manter em vista que se trata de um investimento estético particular. O próprio trabalho de Luiz Fernando Carvalho não caberia dentro de uma classificação rígida em um único estilo. Dono de um repertório vasto, que varia de um *Lavoura Arcaica* às minisséries como *Capitu* e *Suburbia*, Luiz Fernando Carvalho é um dos diretores mais respeitados do país, com um obra vasta e cheia de múltiplas facetas.

Há também outro risco, o de que o conceito de pós-modernismo se torne muito confortável, na medida em que coloca toda essa diversidade em apenas um guarda-chuva, o que contribui pouco para a identificação do que de fato compõe a miscelânea, ou seja: o que de fato foi misturado. Qual é a composição que o autor está buscando? Quais os referentes que estão em jogo? E no caso da observação das materialidades (como é o nosso caso), que formas culturais foram articuladas?

E ainda uma outra observação: a miscelânea apresentada na obra *Meu pedacinho de chão* guarda uma memória do Brasil colonial. Mesmo que a imagética de cena nos conduza para outro lugar fora do Brasil, ainda assim mantém-se o *ethos* de uma sociedade europeia/brasileira conservadora. Mas em hipótese alguma queremos sugerir que isso tenha operado como um fechamento narrativo.

## OUTROS PONTOS SOBRE A DIREÇÃO DE ATORES

Como foi destacado anteriormente a partir de Bordwell (2008), a noção de *mise-en-scène*/ encenação permite compreender um conjunto de ações que integradas compõem o quadro audiovisual. A partir da atuação dos atores na cena, e como esta se relaciona aos movimentos da câmera, as escolhas da iluminação, a edição das imagens e ao uso da trilha sonora, e em diálogo com todas as materialidades presentes no cenário.



Figura 4: A atriz Bruna Linzmeyer como a Professora Juliana.

Em: <http://perspectivafeminin.blogspot.com.br/2014/08/deixou-deixando-saudade-meu-pedacinho.html>

Esta foi uma telenovela muito destacada para quem pensa em direção de atores, pois o trabalho privilegiou o desafio das pantomimas e coreografias. Todo trabalho de ator tem uma “partitura” (PATRICE PAVIS, 2008) que aqui resultou em um jogo de corpo que se aproxima à dança e que fica no meio caminho entre a ação realista e burlesca.

A atuação do elenco remete à gestualidade lúdica de um grupo de bonecos em cena. O elenco realiza um trabalho repleto de bordões gestuais e expressões faciais que atuam como recurso farsesco (OROFINO, 2009). Outra questão fundamental é que os personagens trocam de roupa apenas duas ou três vezes ao longo de toda a trama. Isto define e confirma o seu status de bonecos da caixa de brinquedos, eternamente com o mesmo figurino (semelhante à Barbie e Bob que têm roupinhas para serem trocadas). Por exemplo: Zelão muito se assemelha ao boneco *cowboy* Andy do filme de animação *Toy Story*. O ator Irandhir Santos realiza os movimentos de modo contido, como se estivesse preso a um eixo, o que mantém os braços parados cada vez que se movimenta para esquerda e direita. O uso reiterado da mesma trilha sonora pontuando a mesma gestualidade repetidas vezes ao longo da trama fixa e constrói o sentido da encenação do boneco.

Giácomo, interpretado por Antonio Fagundes, caminha com as pernas travadas em passos bem curtos. Mantém o corpo rígido com movimentos cadenciados, assim como Rodapé (Flávio Bauraqui), Izidoro (Raul Barretto) e Marimbondo (Fernando Sampaio), que são trabalhadores na fazenda de Coronel Epaminondas. Todos eles realizam uma atuação em coreografia, mantendo o ritmo dos movimentos cadenciados como se estivessem presos a uma estrutura de madeira no interior de seus corpos. E repetem bordões gestuais que se tornam marcas identitárias das personagens.

Catarina, a esposa de Coronel Epaminondas, interpretada por Juliana Paes, constrói o sentido da sua interpretação com o uso excessivo e desafinado da sua voz, com olhos permanentemente arregalados e com a conduta de corpo que mantém os dois braços dobrados para cima, as mãos posicionadas nos lados da face e com os dedos em frenético e permanente abre-fecha (como destacado no início deste texto).

## TEXTO, CONTEXTO E DISCURSO POLÍTICO

Como foi destacado anteriormente, a narrativa é simples, linear e realista. Trata-se de um conto regional que narra a história de uma professora que se muda para um vilarejo no interior do Brasil, mais precisamente no interior do estado de São Paulo, onde a cultura é *caipira* por excelência. Como destacamos no início do texto, sotaque local, essa música única que é o sotaque de cada lugar foi apontado por Richard Hoggart (1973) e David Morley (1992) como lugar privilegiado da resistência. A fala é a alma de um lugar, sua sonoridade, sua prosódia, sua música. A trama se desenrola a partir daí, da chegada da professora ao pequeno vilarejo de Santa Fé.

Este vilarejo mostra um microcosmo do coronelismo brasileiro, narrado a partir do ponto de vista de duas crianças que são muito amigas: Serelepe e Pituca. A vida política do lugar conduz a narrativa. As disputas políticas entre o prefeito, o coronel, o

padre santo e as lutas dos lavradores são entremeadas pela disputa do amor da professora Juliana, em um triângulo onde estão o belo médico Doutor Renato, um homem culto que veio da cidade, e por Zelão, o rústico capataz do coronel. A agenda política é um dos eixos condutores da narrativa de Benedito Ruy Barbosa, tematizando questões importantes como a corrupção, os privilégios de classe, formas de favorecimento, autoritarismo, coronelismo, exploração da mão de obra (inclusive a infantil), o conflito entre o saber local e o científico, entre outros.

Por se tratar da cotidianidade de um vilarejo, há um rol de outros personagens que merecem destaque, como Gina, a mulher-homem que conquista o amor do filho do coronel (e aqui o debate sobre feminilidade e relações de gênero se destaca), a Mãe-Benta, que coloca em cheque o saber científico do médico Doutor Renato com suas benzeduras. O cotidiano se anima também com as estripulias de Rodapé e Marimbondo, as personagens cômicas.

Os gêneros narrativos se alternam entre a aventura, o melodrama, o suspense e a comicidade. Esta tendência de fundir os *territórios de ficcionalidade* compoendo assim uma *hibridação* em termos de gêneros (LOPES, BORELLI, RESENDE, 2002) narrativos é algo que já remonta aos últimos vinte anos no mínimo e que já foi observado anteriormente como um dado da “narrativa complexa” (LOPES, 2004), a qual define a telenovela brasileira, sobretudo aquela da Rede Globo.

## DIREÇÃO DE ARTE E CENOGRAFIA

Se a fusão de gêneros narrativos já acontecera e é uma operação de linguagem “datada”, a composição burlesca da imagética parece ser algo novo. Tapadeiras com fundos pictóricos impressionistas acolhem cores quentes (o que já é em si uma quebra). E na paisagem do pôr do sol, um trenzinho de brinquedo em movimento corta o quadro. De madeira e todo colorido, ele se desloca pelo trilho, apita e solta fumaça ao soar das suas engrenagens.

No plano seguinte, um quadro geral da pequena Vila de Santa Fé - próxima à Cidade das Antas - com a atmosfera de um vilarejo da Europa, com alguns chalés suíços, sobrados espanhóis, quintas portuguesas, vilas italianas e moradinhas brasileiras. A mistura definiu a cenografia tanto nos exteriores como interiores da trama. Desde o interior da mansão do Coronel Epaminondas, com sua decoração em estilo Luiz XV (usada na França em meados de 1730), à casa de Pedro Falcão (um sobrado espanhol), ao consultório médico (o lugar da ciência) e à escola (uma escolinha brasileira), a direção de arte conjuga diferentes estilos de épocas e lugares. E os objetos usados em cena não guardavam fidelidade à sua origem e muitas vezes eram literalmente de brinquedo: os revólveres, os animais domésticos (vacas e cavalos em tamanho natural e de madeira), os automóveis, etc. Uma maluquice.

Mas talvez a maior inovação tenha sido a *casa de bonecas* como cenário. Com um corte vertical, o plano geral da fachada mostra em simultaneidade todos os espaços internos, tanto na casa do Coronel Epaminondas, quanto na do lavrador Pedro Falcão. Até prova em contrário, este recurso utilizado nesta obra marca a sua primeira experimentação na teledramaturgia brasileira.



Figura 5: A *mise-en-scène* simultânea na “casinha de bonecas”. O máximo do esmero e da delicadeza.

## PARA ENCERRAR

*Meu pedacinho de chão* entrou para a história da teledramaturgia brasileira naquele primeiro semestre de 2014 – atravessando todos os problemas de grade de programação que um programa pode sofrer por coincidir sua exibição com a Copa do Mundo de Futebol da Fifa, em especial se realizada no Brasil. E foi uma experimentação ousada e inédita para o horário das 18h. No entanto, os índices de audiência dessa telenovela não foram os mais elevados, segundo os dados publicados no site Yahoo<sup>3</sup>. A matéria destacava que:

*Meu Pedacinho de Chão* chegou ao fim nesta sexta-feira. Certamente, o folhetim de Benedito Ruy Barbosa deixou sua marca na teledramaturgia brasileira, apesar de não ter alavancado a audiência do horário. De acordo com dados prévios, o último capítulo marcou média de 18 pontos, com pico de 20<sup>4</sup>.

Não foi possível verificar até aqui o porquê de *Meu pedacinho do chão* não ter alcançado altos índices de audiência. Talvez justamente por ser uma obra extremamente diferente do que havia sido produzido até então e por se tratar de um trabalho muito bem acabado, com excelente elenco e direções (geral e de arte) primorosas. O que se pode concluir (ainda que provisoriamente, uma vez que este texto estava em construção quando a obra ainda estava no ar) é que o baixo índice de audiência pode significar o tanto de ruptura e inovação presentes nesta experiência de teleficção e teledramaturgia. Se o trabalho de televisão, como destacado por vários autores (MARTÍN-BARBERO, WILLIAMS, TÁVOLA, entre outros), precisa seguir o percurso do que é reconhecível

<sup>3</sup> Disponível em: <https://br.tv.yahoo.com/blogs/folhetim/apesar-audi%C3%Aancia-t%C3%ADmida-meu-pedacinho-ch%C3%A3o-deixa-sua-225224850.html> – Acesso em 02/08/2014.

<sup>4</sup> A maior audiência registrada no horário é *Alma Gêmea* (2006), com 53 pontos no último capítulo e 39 pontos em média ao longo da trama.

pelas suas audiências, uma vez que suas competências culturais se situam no espaço e tempo dos textos populares, cuja articulação formal e estética carrega os signos da memória e do residual, o estranhamento pode, sim, ser material para pensarmos a recusa da leitura de um “texto” novo, diferente, que exige do espectador uma atenção mais detida e consciente na tentativa de decifrar seus signos.

*Meu pedacinho de chão* deixou sua marca. Uma produção que deixará seus rastros na memória social pela inquietação que provocou ao desafiar as audiências a decifrar a sua hibridação. E nos desafiou, enquanto pesquisadores do audiovisual, ao tentar colocá-la em qualquer “caixinha” ou “gavetinha” do conhecimento sobre a cultura e a linguagem humanas. Ela parece não caber nos espaços das convenções anteriores.

## REFERÊNCIAS

- ATIENJA, Ángel Luis Lujan. **Chapuzones e inmundicias en la fuente Castalia**. Metáforas de la creación en la poesía burlesca del siglo XVII. Madrid: Instituto de la Lengua Española, CSIC, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **A criança, o brinquedo, a educação**. São Paulo: Summus, 1984.
- BOLTER, J.; GRUSIN, Richard. **Remediation: understanding new media**. Cambridge: MIT Press, 2000.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008.
- CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1993.
- CURRIE, Mark. **Postmodern narrativa theory**. New York: Pallgrave, 1998.
- DENISE, Lee Jan Yang. **Space and spectatorship in the films of Tim Burton**. National University of Singapore, 2012.
- ECO, Umberto. **As formas do conteúdo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- FLECK, Gilmar Francisco. **Um lectura burlesca de la independência de Brasil: O Chalaça de José Roberto Torero**. Revista de literatura, história e memória. Cascavel: Unioeste, 2010.
- GADOTTI, Moacir. **Education for sustainability**. São Paulo: Editora do Instituto Paulo Freire, 2009.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Unesp, 1991.
- HOGGART, Richard. **As utilizações da cultura: aspectos da vida cultural da classe trabalhadora**. Lisboa: Editorial Presença, 1973.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LOPES, Maria Immacolata; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RESENDE, Vera. **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção e teleficionalidade**. São Paulo: Summus Editorial, 2002.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org). **Telenovela, internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- McMAHAN, Alison. **The films of Tim Burton: animating live action in contemporary Hollywood**. London: The Continuum International Publishing Group, 2006.
- MORLEY, David. **Television, audiences and cultural studies**. London: Routledge, 1992.
- OROFINO, Maria Isabel. Criadores na dramatização da juventude, do feminino e da pobreza. In: LOPES, Maria Immacolata et al. **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. Rio de Janeiro: Obitel e Editora Globo, 2009.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PUCCI, Renato. **Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo**. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 2002.
- TÁVOLA, Artur da. **O ator**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

TEJEDOR, Alberto del Campo. **Trovadores de repente**. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de la Alpujarra. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional Angel Carril / Diputación Provincial, 2006.

WILLIAMS, Raymond. **Television, technology and cultural form**. New York: Schocken Books, 1975.  
\_\_\_\_\_. **Marxismo e Literatura**, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

**Recebido em 05/04/2015. Aprovado em 25/05/2015.**

**Title:** *Crazy carnival: ludic mise-en-scène and burlesque realism in the soap opera Meu pedacinho de chão*

**Abstract:** *The article presents a political and aesthetic reading of the telenovela Meu pedacinho de chão (Rede Globo, 2014) which seeks to identify compositional elements of audiovisual language from its codes (text, image and sound) articulated to a historical reading of hybrid cultural forms materialized on scene. Textual overlapping is identified showing the concept of palimpsest as pointed by Jesús Martín-Barbero and other cultural theorists. Post-modernism is debated as contemporary style. The importance of the concept of mise-en-scène is debated concerning its importance for the study of audiovisual language.*

**Keywords:** *Television fiction. Style. Post-modernism. Meu pedacinho de chão. Luiz Fernando Carvalho.*



## REVELAÇÃO: CLASSIFICAÇÃO DAS PERSONAGENS E IMAGINÁRIO NO SUSPENSE DA TRAMA A FAVORITA

Heloisia Juncklaus Preis Moraes\*

Mário Abel Bressan Júnior\*\*

**Resumo:** Na telenovela, as personagens desempenham funções importantes para o desencadeamento da narrativa, movendo as ações e construindo um processo de significação necessário para o entendimento da história. Os estudos das classificações das personagens abordam algumas categorias que reforçam as suas funções nas tramas e subtramas. É com estas categorizações que se reconhece a complexidade de uma personagem, sendo esta plana, redonda, caricata, herói, anti-herói, entre outras. Diante disso, buscamos analisar, com base nas classificações das personagens de ficção, as estruturas de sentido produzidas pelas personagens Flora e Donatela, da telenovela *A Favorita*, exibida pela Rede Globo no ano de 2008. São comparados dois momentos desta narrativa, o antes e o momento/depois da revelação de quem era a assassina, para verificar as características das personagens (que geraram o percurso de sentido) nestes dois momentos. Além disso, propomos uma discussão relacional entre as imagens das personagens com o escopo teórico do Imaginário Social.

**Palavras-chave:** Telenovela. Classificação das personagens. Imaginário Social.

### A PERSONAGEM COMO CATEGORIA DA NARRATIVA

A arte de imitar, representar ou atuar sempre teve seu espaço nas discussões de grandes pensadores. Aristóteles já se empenhara a descrever as características de ação e movimento dos seres fictícios, ao explicar a contemplação imitativa e o mistério da catarse (liberação de emoções). Para o filósofo (1966, p. 67), a imitação faz parte da natureza humana, é congênita. O homem aprende as suas primeiras noções por imitação. Baseia-se na ação de imitar. Esta tem uma função catártica, descarga emocional, purificação provocada por um drama. “Se a catarse não significa expurgação eliminatória dos sentimentos de terror, admitimos, pois, que o sentido da palavra seja o de purificação, e que o terror e a piedade venham a resultar da função catártica.” (ARISTÓTELES, 1966, p. 67). A tragédia, em Aristóteles, por exemplo, é constituída de uma linguagem ornamentada, não por narrativa, mas pelos que atuam. Os atores, para Aristóteles (1966, p. 74), ao representar o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. É neste sentido que pode ser pensada a *mimesis* aristotélica, que visualiza a arte como técnica (*techné*).

Pode-se pensar a nomenclatura *mimesis* reforçando o sentido de representação de algo, em uma concepção extraída do universo natural (*physis*). Segolin (1999) relaciona

---

\* Doutora em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). E-mail: heloisapreis@hotmail.com.

\*\* Doutorando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Coordenador dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). E-mail: marioabelbj@gmail.com.

a *mimesis* ao processo representativo da obra literária, ressaltando que Aristóteles faz uma boa observação ao ser “imi-tado”, o que aponta para a própria imitação.

Embora o termo “mimesis” ressalte, na obra de Aristóteles, a faceta representativa da obra literária, não se pode deixar de notar que o autor da Poética estava igualmente atento em relação ao fato de que todo trabalho imitativo, por mais fiel que seja ao modelo a cópia oferecida, exige o desenvolvimento de uma operação ordenadora que, ao mesmo tempo que nos remete para o ser imi-tado, igualmente aponta para a própria imitação, isto é, para a obra enquanto produto de um gesto mimético, que realça não mais o referente, mas o próprio modo como a imitação deste se configura. (SEGOLIN, 1999, p. 15).

Há muito tempo a personagem vem sendo classificada por diferentes pesquisadores. Depois da exposição de Aristóteles sobre os seres ficcionais em relação ao ser imitado, que coloca a imitação como parte da natureza humana, os primeiros pesquisadores deste assunto vinham caracterizando o processo de representação nas obras literárias.

Estas classificações podem partir da complexidade extraída dos estudos sobre os seres ficcionais. Isto se dá porque, segundo Cândido (2007, p. 59), a personagem é “complexa e múltipla”, o romancista pode combinar características limitadas referentes aos traços humanos que circulam de pessoa para pessoa.

[...] essa natureza é uma estrutura limitada, obtida não pela admissão caótica dum sem-número de elementos, organizados segundo certa lógica de composição, que cria a ilusão do ilimitado. Assim, numa pequena tela, o pintor pode comunicar o sentimento dum espaço sem barreiras. (CÂNDIDO, 2007, p. 60).

A discussão sobre as características limitadas ou não da personagem vem de um contexto histórico. Do século XVIII ao início do século XX, foram crescentes os estudos sobre a psicologia das personagens. Cândido (2007, p. 60) destaca que a revolução sofrida pelo romance causou a passagem do “enredo complicado com personagem simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada”. Surge então a percepção da personagem complexa, variando atributos, perspectivas, possibilitando margens à classificação.

Retomando parcialmente o processo de transição nos estudos do romance, apresenta-se o argumento de Cândido (2007), de que, diante da evolução prática do romance e das técnicas de caracterização, que realçam o seu modo de ser, delinearam-se duas famílias de personagens: as personagens de costume e as personagens de natureza.

As *personagens de costume*, para Cândido, são divertidas e facilmente compreendidas por um observador superficial, são expostas por traços distintos, fortemente escolhidos e marcados, sendo estes elementos que as distinguem vistos de fora. “Estes traços são fixados de uma vez para sempre, e cada vez que a personagem surge na ação, basta invocar um deles.” (CÂNDIDO, 2007, p. 61). Ou seja, apresentam elementos marcantes que contribuem para a sua identificação e carregam peculiaridades próprias a ponto de serem identificadas prontamente. A isto o autor chama de “característica invariável”, desvendada logo no início. Processo este essencial na

caricatura, que é bastante eficaz na caracterização das personagens cômicas, pitorescas e naquelas “invariavelmente sentimentais”, ou que apresentam elementos trágicos acentuados, plausíveis de observação. São “personagens, em suma, dominadas com exclusividade por uma característica invariável e desde logo revelada”. (CÂNDIDO, 2007, p. 62).

Enquanto nas personagens de costumes há o predomínio do perfil identificado facilmente, o qual expõe uma liberdade no processo representativo apresentado ao público, nas *personagens de natureza* este processo é diferenciado, visto que estas não são identificadas facilmente. Além de apresentar traços superficiais, também expõem seu jeito de ser na sua intimidade.

A criação desta personagem consiste em um trabalho mais denso. Cândido (2007) destaca que, quando a personagem muda o seu modo de ser, é porque o autor buscou uma caracterização diferente, não pitoresca, mas geralmente analítica, ou seja, inserida em um processo de uma análise prolixa.

[...] pode-se dizer que o romancista “de costumes” vê o homem pelo seu comportamento em sociedade, pelo tecido das suas relações e pela visão normal que temos do próximo. Já o romancista de “natureza” o vê à luz da sua existência profunda, que não se patenteia à observação corrente, nem se explica pelo mecanismo das relações. (CÂNDIDO, 2007, p. 62).

As duas famílias de personagens, tanto as de *costumes*, quanto as de *natureza*, são retratadas na obra literária, teatral, cinematográfica e televisiva, cada uma dentro do seu contexto próprio, particular, desenhada pela própria particularidade do meio e do gênero. Apresentam características passíveis de observação.

Foster (1974) expõe outra classificação das personagens, esta em relação à sua caracterização: sugere *personagens planas* e *personagens esféricas*. As personagens planas, chamadas algumas vezes de *tipo*, outras de *caricatura*, são arquitetadas em torno de uma única ideia ou qualidade.

As personagens planas eram chamadas “*humorous*” no século XVII, às vezes, chamam-nas tipos, às vezes, caricaturas. Em sua forma mais pura são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas. (FOSTER, 1974, p. 54).

Nesse sentido, Foster destaca que quando a personagem apresenta mais de um fator que a desloca de um único tipo, caricato, ela se aproxima das personagens esféricas. O autor descreve que a principal vantagem das personagens planas é que são facilmente reconhecidas sempre que surgem na narrativa. “São reconhecidas pelo olho emocional do leitor, não pelo olho visual, pois este só nota a repetição de um nome próprio.” (FOSTER, 1974, p. 55). Ou seja, a personagem plana destaca-se na recepção emocional do leitor, aproximando-se dele. Cria-se uma familiaridade pelo “tipo” que ela é. O mesmo se pode dizer sobre a personagem de televisão. Os elementos, neste caso, além de verbais, são mais visuais. São personagens caricatas pelo jeito de ser, de falar e de vestir. A diferença é que no romance impresso estas são desenhadas pelo narrador ou

pelo texto da narrativa. Na ficção televisiva, as imagens vão pontuando cada característica peculiar destas personagens. Foster (1974) afirma que tanto as personagens tipo quanto as caricaturas serão sempre lembradas pelo apreciador da obra.

Gancho (1997) adota a mesma classificação de Foster, e complementa a conceituação das personagens tipo e caricatura.

As *personagens tipo* apresentam características típicas e invariáveis, independente da ordem social, podendo ser elas morais, econômicas e sociais. Já as personagens classificadas como *caricaturas* são identificáveis por expor peculiaridades fixas e ridículas, presentes, na maioria das vezes, nas histórias de humor. (GANCHO, 1997).

Já as *personagens esféricas*, segundo Foster (1974), são organizadas com maior complexidade, são capazes de surpreender. É sobre esta força imprevisível da personagem que Foster traça o perfil complexo da personagem esférica, também chamada de *redonda*:

O teste para uma personagem ser redonda está nela ser capaz de surpreender de modo convincente. Se ela nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana pretendendo ser redonda. Possui a incalculabilidade da vida – a vida dentro das páginas de um livro. E usando essa personagem, às vezes só e, mais frequentemente, em combinação com a outra espécie, o romancista realiza sua tarefa de aclimação e harmoniza a raça humana com os outros aspectos de sua obra. (FOSTER, 1974, p. 61-62).

Compreende-se assim que a personagem esférica tende a convencer, e está atribuída a ela a capacidade de surpreender o leitor ou o telespectador. Ela mostra também a fragilidade da vida, as angústias, os medos e as fraquezas, articulando-se com outras personagens, estabelecendo harmonia e climatizando o ambiente de atuação na narrativa. Há fatores na história que levam ao desenvolvimento destas personagens. Foster (1974) também destaca que as *personagens redondas* podem representar o trágico, o complexo, em qualquer espaço de tempo, despertando no público sentimentos diversos, exceto o de *humour*, que é encontrado nas personagens planas. No entanto, é preciso tomar cuidado para estas personagens não causarem desentendimento no telespectador. Pallottini (1998) alerta que o público tende a não entender e a não se identificar com personagens “fracos” e complicados em sua construção. Tende a não “descobrir” os traços essenciais destas personagens, não compreendendo suas ações, ou até colocando em dúvida as atitudes apresentadas por elas no início da história.

As personagens redondas, “esféricas”, portanto, são aquelas cuja complexidade atua na sua identificação, ou seja, necessitam de um número maior de atributos para sua caracterização. Estes, segundo Gancho (1997), podem ser classificados em características físicas (corpo, voz, gestos e roupas), psicológicas (personalidade e estado de espírito), sociais (atividade profissional, classe social e atividades sociais), ideologias (filosofia da personagem, forma de pensar) e morais (estas consistem no julgamento, ou seja, na identificação se a personagem é boa ou má, moral ou imoral, honesta ou desonesta).

A análise das concepções relativas às personagens de costumes e personagens de natureza, personagens esféricas e personagens planas, permite verificar a dualidade que

se apresenta na criação de uma personagem. Cada uma com um perfil, um tipo; um ser imitativo que, como já observava Aristóteles, representa algo intrínseco ao homem. É a ação contemplativa do “ser-imitado”, o qual utiliza técnicas de atuação (*techné*) e reprodução do vivido que, para o filósofo, reitera o mistério da catarse.

## IMAGINÁRIO E A PRESENÇA DE SENTIDO SIMBÓLICO

A busca pela relação entre a classificação das personagens e a perspectiva do imaginário vem dos estudos em que as narrativas colocam em cena imagens simbólicas, alicerçadas em arquétipos universais. Observar o “mundo da vida” através das imagens-símbolos presentes nas artes, nas mídias, na socialidade e nas atitudes em relação à natureza e ao sagrado nos fornece bons indícios sobre a convergência, o isomorfismo e a totalidade das imagens que são, em última análise, os traços fundantes da antropologia do imaginário proposta por Durand (2002). “Entende-se por imaginário, tanto o museu de todas as imagens passadas ou possíveis quanto os procedimentos, mentais ou materiais, de produzir imagens” (DURAND, 2002, p.13).

O imaginário é motor (ainda que também reservatório) que impulsiona o agir dos indivíduos e das sociedades e suas manifestações culturais. A comunicação (em seus múltiplos formatos e meios) expressa a cultura e se realiza através de sistemas simbólicos.

Bachelard (*apud* TURCHI, 2003, p. 21) enfatiza a “potência poética das imagens”, destacando “o simbolismo criador, amplificação poética de cada imagem concreta, e como dinamismo organizador, fator de homogeneidade na representação”. Para Turchi (2003, p. 23), esta é a concepção do pensamento bachelardiano, já que, para ele,

o símbolo, pertencendo a uma semântica especial, possui, não apenas um sentido artificial dado, mas um poder essencial e espontâneo de repercussão, enquanto os encadeamentos dos símbolos se regem pelas ressonâncias, pelas afinidades ocultas que residem no seu conteúdo material, de natureza semântica.

Destacamos, então, que a narrativa e a trajetória das personagens apresentam imagens reconhecíveis pelo público (especialmente a disputa entre o bem e o mal), mas que são trabalhadas na trama justamente para provocar discussão pelas imagens-símbolos colocadas em cena. A construção da telenovela “joga” com o reconhecimento das imagens e as intimações objetivas do contexto. Os telespectadores são convidados ao jogo da narrativa: buscar no seu reservatório o reconhecimento das imagens de bem e mal, ao que chamamos de isomorfismo da convergência de símbolos, assim como atualizar com informações contextuais. É este campo de sentidos que propomos analisar na representação das personagens.

Assim, a metodologia utilizada consiste em um estudo de caso com análise qualitativa descritiva, realizada por meio da técnica de análise de conteúdo. As cenas em que são visualizadas as ações de Flora e Donatela são descritas para tecer a análise, que se constitui em blocos distintos: os dois primeiros agrupam os sete primeiros

capítulos analisados. Os outros dois blocos apresentam as cenas e os perfis de ambas as personagens durante os capítulos de 53 a 59, relativos à semana em que foi revelada a identidade da verdadeira assassina.

## FLORA E DONATELA: CLASSIFICAÇÃO DAS PERSONAGENS NOS SETE PRIMEIROS CAPÍTULOS

Não se pode negar que, de acordo com Cândido (2007), as personagens de *A Favorita* são complexas e múltiplas. Apresentam uma complexidade por criar a ilusão de que possam conter uma infinidade de traços humanos, ou seja, representam os sentimentos e as ações dos seres reais diante dos fatos que são contados. É pela lente da câmera que a história é contada. As personagens vão delineando os movimentos necessários para o entendimento da narrativa. Cândido (2007) reforça que é através do movimento da câmera que a narrativa é construída. É por ela que o telespectador identifica as personagens, sendo elas consideradas “seres facilmente delimitáveis” ou “seres complicados”. Ele, no entanto, enfatiza esta significação definindo-as como *personagens de costumes* e *personagens de natureza*.

Para Cândido (2007), as *personagens de costumes* são divertidas e facilmente identificadas pelo observador. Há nelas traços distintos, fortemente marcados, que sempre são exibidos quando elas aparecem em cena. São atributos utilizados pela personagem que contribuem para a sua identificação. Nestes primeiros sete capítulos da história, a personagem Donatela pode ser considerada personagem de costumes, visto que ela apresenta peculiaridades próprias, como a maneira de andar, de mover os braços, de se vestir, de dar ordens, de falar e de olhar para a filha. Mostra uma postura autoritária, por meio de muita gesticulação. Sempre que ela aparece em cena, todas, ou quase todas estas características são apresentadas. É uma personagem caricata. As personagens caricatas, para Cândido (2007), são cômicas e pitorescas, e apresentam elementos acentuados.

Flora, desde os primeiros momentos, apresenta-se reservada e silenciosa, podendo ser classificada, de acordo com as definições de Cândido (2007), como uma *personagem de natureza*, pois suas características não são facilmente identificáveis. Nas cenas em que aparece, expõe traços superficiais. Ela chora ao sair da prisão, mas em todos os momentos não há elementos pitorescos que a definam facilmente. Permanece sempre com o mesmo tom de voz, o mesmo olhar de desconfiança. Até o envolvimento com Zé Bob, Flora não sorri. Demonstra insistência em dizer que é inocente para Irene, até que esta acredita. Após a cena em que Zé Bob a encontra em uma escadaria, desabrigada e na chuva por ter sido expulsa da pensão por armação de Donatela, Flora começa se envolver com ele e exibe os primeiros sorrisos. Um dos motivos para esta alegria, além do envolvimento com ele, é que Irene passa acreditar nela e começam juntas a planejar uma forma de Flora rever a filha, sem se identificar.

O telespectador não consegue definir os traços peculiares de Flora, e observa as suas ações, sentimentos e sofrimentos pelas suas expressões e lágrimas, mas isto não é reconhecido com facilidade. Flora, em cada capítulo, apresenta novas atitudes e

maneiras de agir. Cândido (2007) argumenta que o romancista, ao criar uma personagem de natureza, expõe uma existência profunda que não se copia e que não é explicada nas relações com as outras personagens.

No entanto, conforme os conceitos de Cândido (2007), tanto as personagens de natureza quanto as de costume expõem o seu jeito de ser na intimidade, e isso é visualizado nas duas personagens. Isto ocorre por ser a câmera uma espécie de narrador que projeta as ações de cada uma. O público sabe o que cada personagem faz na sua intimidade, e isso facilita a identificação de cada uma como personagem de costume ou de natureza.

Como visto, Foster, em sua obra *Aspectos do Romance* (1974), sugere a categorização das personagens em *planas* e *esféricas*. Ele subdivide as personagens planas em *tipos* e *caricaturas*. As planas são construídas em volta de uma única ideia ou qualidade e as esféricas são mais complexas.

A personagem Donatela, portanto, pode ser classificada como uma *personagem plana*, visto que, para Foster (1974), estas são *caricatas* pelo jeito de ser, de falar e de se vestir; e se aproximam do público pelo *tipo* que elas são. Na telenovela em questão, o telespectador até estranha algumas atitudes de Donatela, mas a reconhece por ela apresentar elementos constantes e repetidos, que permitem a sua fácil identificação. Pode-se perceber aqui que as personagens planas às vezes podem ser *tipo* e *caricatura*, não sendo excludentes, uma vez que Donatela apresenta estas duas características complementares.

As personagens *esféricas* ou *redondas* de Foster (1974) têm uma construção complexa. Estas, de acordo com o autor, devem convencer o telespectador de maneira eficaz e apresentar o trágico, o complexo, em qualquer tempo e espaço, surtindo no público sentimentos diversos, exceto o de humor.

É o que faz a personagem Flora. Ela expõe o seu drama a todo o momento, jurando ser inocente, que foi vítima de um plano arquitetado com muita maldade. Transmite ao telespectador a ideia de inocência, mas seu jeito misterioso lhe acrescenta um sentido de imprevisibilidade, de que pode surpreender. Relaciona-se a isso o argumento de Ortiz (1991), para quem as contradições e os conflitos culturais inseridos na teledramaturgia proporcionam ao público a visualização das personagens como seres humanos, que mostram aproximação dos elementos da realidade. Exemplificando: na cena em que Flora procura pela segunda vez Irene e pede para ela ajudar a reencontrar a filha, Flora demonstra seriedade, não sorri, tem um olhar denso, expressando sofrimento. Diz que no fundo Irene acredita nela. Solicita encontrar Lara, argumentando ser a filha a única coisa que ela tem na vida. Na sequência, Irene fala: “Como você tem coragem de pedir um favor depois de tudo?” Flora responde com um tom de voz mais elevado e enfático: “Eu não matei o seu filho, Dona Irene, você sabe disso.” Irene diz que Lara já tem mãe e pede para Flora desistir. Flora contrapõe em tom irônico: “Mãe? Aquilo é uma cobra.” Irene se mostra confusa. Flora insiste: “A Donatela roubou a minha filha, matou o homem que eu amava.” Irene se afasta e Flora diz: “É duro ouvir a verdade.” Acrescenta que Donatela não deixa vestígios de seus crimes, mas que Dodi sim: “Ele sempre põe os pés pelas mãos.” Pede para Irene investigar para ver se o que ela diz tem fundamento.

Neste contexto, presencia-se uma personagem esférica, por apresentar um número maior de atributos, não imitáveis, e que se apresenta com um elevado grau de complexidade em relação à sua caracterização. Caracterização esta que, para Gancho (1997), pode ocorrer pelas características físicas, psicológicas, sociais, ideológicas e morais. Flora, neste período, apresenta todas estas particularidades. Suas roupas são simples: jeans, camisetas e camisas simples. Não usa acessórios. Seu perfil psicológico apresenta-se sempre triste, tentando convencer a todos sobre a sua inocência. E só apresenta um sorriso quando se envolve com Zé Bob e quando se aproxima o dia de rever a sua filha. A sua função social é totalmente irreconhecível. Não tem trabalho por ter saído da prisão, não se relaciona com ninguém, todos têm medo e tentam fugir dela, com exceção de Zé Bob. Um detalhe que ressalta o mistério em Flora é que ela não diz o seu nome verdadeiro a ele. Diz se chamar Sandra. Em relação às características ideológicas, Flora apresenta uma única ideia, a de provar sua inocência.

No entanto, os aspectos sociais expostos por Gancho (1997), observados nas duas personagens, relacionam-se ao julgamento que o telespectador elabora perante as personagens. É nesta categorização proposta por Gancho que o público tem a identificação de quem é honesto, desonesto, bom, mau e imoral. Flora, nestas primeiras sequências, apresenta-se como honesta, não rouba ninguém, diz ser a vítima da história. É, neste caso, a personagem “boa”, que quer restabelecer a sua moral. É importante observar, porém, que a personagem esférica não precisa representar, necessariamente, uma pessoa boa.

Donatela, contudo, mesmo não se enquadrando nesta classificação como uma personagem esférica, para o telespectador apresenta atributos considerados desonestos e imorais. Primeiramente, ela solicita a um detetive que siga os passos de Flora e a deixe informada sobre tudo o que ela faz; depois oferece dinheiro para que ela saia da cidade e nunca veja Lara; contrata uma mulher para roubar Flora, no sentido de forçá-la a aceitar sua proposta; combina com Seu Pedro o que ele deve dizer caso Flora apareça novamente; consegue uma bolsa de estudos para Lara nos Estados Unidos para afastá-la da mãe biológica; enfim, apresenta atitudes que, para Gancho (1997), podem influenciar no aspecto ético da personagem. Isto pode levar o espectador a considerá-la má. O que torna esta personagem importante de se investigar, mesmo sendo classificada como plana, é que, apesar de expor atributos facilmente reconhecíveis, ela também retrata atitudes imorais. Entretanto, também aqui se ressalta que nem todas as personagens planas representam pessoas más.

A caracterização da personagem plana mencionada por Gancho (1997) também é encontrada em Donatela. Suas características físicas são facilmente reconhecíveis, suas roupas são todas parecidas, bem como suas formas de falar e agir. Sua personalidade é de uma pessoa autoritária, explosiva, mas que demonstra sentir medo. Ela é uma mulher rica, tem um intenso relacionamento com parentes e amigos, e é notícia em colunas sociais. Fica obscura a sua ideologia de vida. Expressa medo diante de Flora. Isto leva a entender que uma mesma personagem pode ser plana, “pincelada” com alguns atributos esféricos, pelo menos com base nos dados apresentados por Gancho.

## A REVELAÇÃO

Neste segundo bloco, a análise inicia no Capítulo 53 de *A Favorita*, visto que três capítulos adiante ocorrerá a revelação ao telespectador sobre quem realmente estava falando a verdade. Esta revelação acontece no capítulo 56, e aí a história toma outro rumo. O próprio autor da telenovela, João Emanuel Carneiro, afirmou que a partir desta sequência o telespectador estaria assistindo outra história, um “segundo ato”, no qual as pessoas estariam assistindo uma história mais tradicional, com vilã e mocinha definidas. (CARNEIRO *apud* AUTORES, v. 2, 2008, p. 13). E foi exatamente isso que aconteceu: as personagens Flora e Donatela mudaram os seus perfis e formas de agir devido à constatação da verdadeira assassina. O telespectador passou então a não ter mais a sua favorita, mas sim a certeza de quem era a protagonista e a antagonista.

Quando, no dia primeiro de agosto de dois mil e oito, se inicia o capítulo 53, aparece uma Donatela não mais autoritária, com os cabelos descuidados e rosto sem maquiagem. Ela apresenta um olhar de sofrimento. Isto porque esse capítulo dá continuidade à cena em que o Dr. Salvatore (médico que foi a última pessoa a falar com Marcelo antes de ele morrer), interpretado por Walmor Chagas, muda o seu depoimento na delegacia, e acusa Donatela de ter assassinado Marcelo. Donatela então perde a confiança de Lara e Gonçalo. Torna-se notícia em jornais, e muitos passam a duvidar se realmente ela é inocente.

Donatela apresenta então outras características. Não possui mais o tom autoritário dos primeiros capítulos, mas demonstra medo do que pode vir acontecer, já que Flora vem ganhando confiança das outras pessoas. Até o capítulo 56, o telespectador não sabe ainda quem está falando a verdade. A escolha pela favorita acontece por estes indícios anteriores deixados pelas personagens.

Pode-se dizer que Donatela vem perdendo as características que a definiam como uma *personagem de costume*. Seu jeito de falar, um traço característico dos primeiros capítulos, começa a mudar. Apenas em uma ou outra cena é que ela expõe a antiga maneira de conversar com as outras personagens. Sua mudança é melhor percebida quando ela está com Dodi, que nestes capítulos é um dos poucos que aparece a seu lado. Donatela escuta os conselhos de Dodi, que nesta sequência não é mais seu marido, e não mostra ter a certeza do que fazer por conta própria. Há cenas em que ela aparece acuada, sem determinação. Um exemplo disso é quando ela acorda e logo encontra Dodi. Ela conversa com ele sem a gesticulação de antes, demonstra ouvi-lo, parece ter paciência. É por isso que se pode dizer que ela apresenta, nesta fase, poucas características que a definem como personagem de costume. Não há nela o que Cândido (2007) chama de traços distintos, marcados. Ela aparece em cena, mas nem sempre estes traços a acompanham, como os registrados na primeira semana.

Quando é revelado que Flora é a assassina, no capítulo 56, fica evidente a ausência destas características de Donatela para o público. Ela se mostra debilitada, triste, desesperada; perde seu jeito de falar, de gesticular e de agir.

Flora, no entanto, ainda antes da revelação, começa a apontar, conforme se observa na obra de Cândido (2007), peculiaridades próprias, que facilitam a sua

identificação sempre que aparece em cena. É o que o autor chama de “característica invariável”. Ela está sempre com o mesmo olhar sereno, o tom suave da voz, expõe suas falas e ações com muita humildade. Pode ser identificada facilmente por estas ações. Aproxima-se mais do telespectador, por ser, como diz Cândido, “invariável”. Surge outra *personagem de costumes*. Exemplificando: há uma cena em que seu pai, Pedro, após ser agredido na rua, é levado para um hospital público, e Irene, juntamente com Lara, é avisada sobre o acontecimento. As duas vão até o hospital e ficam espantadas com o estado dos pacientes daquele local, mas são informadas que Pedro foi transferido para uma clínica particular.

Lara, Irene e Gonçalo vão até clínica para a qual Pedro foi transferido. Eles comentam que é uma boa clínica e que Pedro está medicado. Gonçalo questiona: “Quem deve estar pagando por tudo isso?” Flora chega e diz ser ela quem está pagando. Todos ficam surpresos. Ela olha para a filha e abraça Irene, que a chama de querida. Gonçalo a cumprimenta sem dizer nada, só estende a mão. Ela, em tom suave, pergunta para Lara como ela está, e demonstra cuidados e carinhos para com o pai. Lara pergunta como Flora soube do acontecido, e esta diz que foi um vizinho quem a avisou. Relata que na última vez que foi à casa de seu pai percebeu que ele estava muito debilitado, e então pediu para um vizinho avisar se acontecesse alguma coisa com ele. Flora diz que o transferiu para a clínica por ficar preocupada em deixá-lo naquele hospital “jogado”. Irene diz: “Você salvou a vida dele. Nós vimos as condições daquele hospital.”

Flora relata a seguir que foram os agiotas que haviam agredido seu pai, por causa de dívidas. Fala para todos que, se depender dela, ele não irá ficar mais sozinho. Neste momento ela quase chora, aparenta estar emocionada. Diz que enquanto ele não estiver completamente restabelecido ela não sairá de perto dele.

Chega a enfermeira e Flora se oferece para medicar Pedro. Gonçalo fala à Flora que lamenta se errou contra ela e diz que, se ele errou, irá pagar muito caro. Ela responde que ele não precisa se preocupar com isso: “O que aconteceu é passado”. Ao término da conversa, Flora faz um pequeno carinho em Lara. Esta a olha chorando, a beija e a abraça. Flora se emociona. Quando todos saem, Flora passa o lenço no rosto de Pedro, olhando-o seriamente.

É com estas atitudes que Flora pode ser classificada como uma *personagem de costumes*. Diferente da primeira semana, ela realiza ações sempre semelhantes, favorecendo a sua identificação. O telespectador só a acompanha deste jeito até o momento da revelação. De acordo com Cândido (2007), as *personagens de costumes* também apresentam elementos trágicos acentuados. Após o capítulo 56, em que Flora revela ser a assassina, ela passa a atuar de duas formas. Continua sendo a injustiçada diante das *personagens da trama* com as quais mantém contato, sempre se mostrando caridosa, humilde e sensível. No entanto, para o telespectador, quando está só ou na presença de Dodi e Silveirinha, Flora expõe outro perfil. É arrogante, manipuladora, insensível, vingativa e debocha das outras *personagens*.

Quanto à classificação das *personagens* em *esféricas* (redondas) e *planas*, proposta por Foster (1974), pode-se analisar que Flora, nos capítulos que antecedem a revelação, aparece como uma *personagem plana*, já que é facilmente reconhecida pelo telespectador com as características que lhe são atribuídas. Ainda na visão de Foster

(1974), a personagem plana é reconhecida pelo olhar emocional de quem está assistindo. O autor relaciona isso às personagens literárias, mas o mesmo pode ser aplicado também às vivenciadas na teledramaturgia. Antes de o público saber a verdade, Flora é sempre identificada pelo olhar comovente dos que a visualizam na tela da TV. Algumas pessoas podem sentir pena e se comovem com o drama vivenciado por ela, outras podem ter uma visão de desconfiança diante de tanta bondade, mas não têm a certeza até a cena da revelação ir ao ar.

No entanto, em alguns momentos, percebe-se Flora como uma *personagem redonda*, demonstrando suas angústias e fragilidades, itens essenciais para estas, na classificação de Foster (1974). A cena descrita a seguir demonstra estes sentimentos e a inserção de Flora nesta classificação, a mesma apresentada na fase inicial da telenovela. O importante a ser observado é que, desde o capítulo 53 até o momento da revelação, Flora, em contato com Irene, Lara e Gonçalo, é classificada como uma personagem plana. Entretanto, na cena com o pai exposta abaixo, há em Flora particularidades que fazem parte de uma personagem redonda.

Quando Flora vai visitar o pai, Seu Pedro, ele leva um susto. Logo altera a voz e ordena para ela ir embora. No entanto, ela não obedece, insiste e entra. Flora se dirige ao pai dizendo: “Me deixa entrar pai, eu quero falar com o senhor.” Seu Pedro, nesta cena, apresenta-se frágil, tossindo muito, aparentando estar muito doente. Ele pergunta o que ela foi fazer ali. Flora responde: “Eu vim ver como o senhor tá.”

Ela entra, lança um olhar panorâmico pela casa inteira, e expressa pena. Seu Pedro, em um tom bravo, diz: “Sem teatro Flora, aqui não tem plateia.” Flora contrapõe: “Teatro? Teatro foi o que você fez ao ir na casa do Seu Gonçalo me acusar de um crime que eu não cometi.” Seu Pedro responde: “A mim você não engana, Flora.” Flora insiste na proximidade e argumenta: “As testemunhas estão me inocentando, pai.” Ele não acredita nessa afirmação, e em tom de ofensa, bravo, grita: “A que preço? Porque é claro que você deve estar comprando estes novos depoimentos de alguma maneira. O que você fez para incriminarem a Donatela deste jeito, criatura?”

Na sequência, Flora demonstra não entender esta reação e pergunta: “Qual o seu problema comigo, pai? Desde menina você nunca me deu um carinho. Nunca me elogiou, nunca me disse uma palavra de incentivo. Eu só ouvi do senhor cobrança, xingamento, ofensa. Por que essa rejeição? Eu sou sua única filha!” E seu Pedro responde: “Infelizmente, eu deveria ter tido outros filhos, pois a única que eu tive é um fruto podre.” Flora então mostra indignação e fala: “Meu Deus, o que eu fiz para o senhor me tratar assim? Você está doente, você precisa se tratar. Olha para a sua casa, não tem nada! É esse maldito jogo! Você precisa se tratar. Precisa se alimentar... Eu trouxe frutas, iogurte, queijo.” Pedro não a deixa concluir e, demonstrando raiva, diz para ela ir embora. Flora aparenta preocupação com ele, e, assustada com a reação do pai, afirma: “Eu tenho certeza que a Donatela, a sua filhinha do coração, não está nem ligando para o senhor.” O pai se altera ainda mais por Flora falar em Donatela: “Não toque no nome da Donatela, você não chega nem aos pés dela.”

Ao ouvir essas palavras, Flora aparenta ficar triste e percebe o estado de saúde do pai. Pedro começa a tossir muito e ela o leva para sentar-se à mesa. Pergunta se ele está tomando os remédios. Oferece ajuda para comprar os medicamentos. Pedro a olha e

questiona: “Resolveu virar santa agora?”. Flora responde: “Eu não sou santa, mas também não sou a pessoa má que você diz que eu sou.” Ele contrapõe: “Você é muito pior, Flora, muito pior.” E então ele a humilha dizendo que não precisa dela para nada. Mesmo assim Flora olha para ele e diz: “Fica com Deus, pai.” E sai. Após ela sair, ele começa a se alimentar com as frutas que ela deixou.

Nesta cena, o telespectador é inserido numa relação em que o pai ignora a filha. Filha esta que demonstra preocupação e bons sentimentos em relação a ele. Para que o público pense assim, há o amparo da emoção nestas personagens, assegura Foster (1974). Fica mais fácil o público acreditar na inocência dela por estas ações. Foster (1974) acrescenta que as personagens redondas representam o trágico, o complexo, em qualquer espaço e tempo, inspirando no público sentimentos diversos.

Donatela, no entanto, nos capítulos antes de o público saber que ela é realmente inocente, apresenta-se como uma personagem redonda, já que ela surpreende o telespectador com as suas ações. Começa a expor algumas atitudes que não são mais reconhecidas facilmente pelo público. Em alguns momentos, ela movimenta a cena com atitudes inesperadas, o que convence quem está assistindo sobre a sua culpa.

Gancho (1997) acrescenta, a respeito das personagens esféricas, que estas são complexas quanto às características físicas, psicológicas, sociais, ideológicas e morais. Donatela, até o momento da revelação, mostra-se sem muita maquiagem, com roupas mais simples, não usa joias e acessórios, diferentemente da primeira semana. Flora continua utilizando o mesmo estilo de roupa, também não há joias e acessórios. Quanto aos aspectos psicológicos, Donatela aparenta um estado mais depressivo, preocupado, não tem a mesma postura autoritária. O público que assiste a telenovela percebe essa diferença, já que nesta fase da história várias evidências apontam Donatela como a verdadeira assassina. Ela demonstra preocupação, luta para achar Dr. Salvatore, a fim de provar que ele mentiu neste novo depoimento. Flora continua expressando humildade, simplicidade e preocupação com o pai e com a filha. É uma pessoa doce e meiga. Donatela não trava contato com a família Fontini, somente com Dodi, o que leva o público a pensar que o envolvimento dos dois no crime é verdadeiro, mesmo estando ela em várias cenas questionando a ele se pode mesmo confiar nele. Para ilustrar os aspectos de abandono e descrédito em que Donatela vive, descreve-se a cena em que ela encomenda para Marcelo uma missa pelo aniversário de sua morte. Ela fica animada por trinta e duas pessoas confirmarem presença, mas quando chega à igreja, não há ninguém. Isso reflete o abandono que a personagem sente. Ela fica decepcionada. Flora, no entanto, conquista mais espaço no âmbito social. Mora em um *flat* confortável e, além do contato com Irene, mantém cada vez maior proximidade com Lara e Gonçalo. Pode-se perceber, neste momento da narrativa, principalmente diante das mudanças de Donatela, que as *duas personagens estão esféricas*, de acordo com a classificação de Foster e Gancho.

Em relação aos aspectos morais, antes da revelação, Donatela continua apresentando atitudes suspeitas: manda alguns homens invadirem a casa de Dr. Salvatore para conseguir alguma pista, ou até mesmo para achá-lo para perguntar o porquê da modificação do seu depoimento. Flora ainda demonstra ser uma pessoa honesta e bondosa. O telespectador sabe que foram Flora e Dodi que conseguiram fotos

que comprometem a reputação de Dr. Salvatore, talvez para fazer chantagem com ele. No entanto, continua crendo nas evidências da inocência de Flora. Talvez pelas características psíquicas, morais e físicas de Donatela.

Flora apresenta uma atitude diferente do início da narrativa quando chega à igreja, ao fim da missa que Donatela preparou para Marcelo. Donatela está agradecendo o padre quando surge Flora entrando pela igreja. Donatela, expressando muita raiva, vai em direção a ela e pergunta: “O que você veio fazer aqui?” Flora responde com ironia, estampando um pequeno sorriso nos lábios: “Eu vim prestigiar a sua missa. Pelo visto você está precisando de amigos.” Aproveitando a situação, ela continua: “Por que não contrata alguns? Você tem tanto dinheiro, Donatela.” Com raiva, Donatela responde: “Você não respeita nada, nem a casa de Deus.” Ainda com o mesmo deboche, Flora diz: “Desculpe, eu não sabia o quanto você é católica.” Donatela ordena que ela saia da igreja. Flora enfrenta: “Por quê? O que você vai fazer? Vai me matar, aqui na casa de Deus?” Flora fala esta frase com ironia.

Ela sugere que Donatela vá embora da cidade, assim como a outra havia lhe sugerido nos primeiros capítulos: “Por que você não foge? É, Donatela, ainda dá tempo! Pois é, agora quem diz isso para você sou eu. Se manda Donatela, foge, se fosse eu, eu não perdia tempo.” Donatela chora e se mostra revoltada com a situação. Ela diz: “Eu tenho como provar que você coagiu as testemunhas. Isso dá cadeia, sabia? E é para lá que você irá voltar. Sua desgraçada! É pra lá que eu vou mandar você de volta. [...] É lá o seu lugar, é lá que você irá apodrecer.” Flora mexe a cabeça, sorri, demonstra não acreditar, não dá importância, debocha por Donatela não ter nenhum amigo na igreja. “Cadê os seus amigos, Donatela? Não sobrou nenhum para contar a história, né? Sabe por quê? Ninguém gosta de você, ninguém acredita em você. Fim da linha pra você, Donatela!”

Donatela ameaça bater em Flora com um vaso da igreja e é interrompida pelo padre. Ela xinga Flora e chora. Dodi chega e chama a atenção dela. Flora passa por Dodi sem dizer nada a ele. Depois diz: “Sabe o que eu acho mais bonito? É que vocês dois vão terminar juntos no fundo do poço.” É a primeira vez que o telespectador vê Flora agir assim. Apesar de apresentar toda esta ironia e deboche, as evidências ainda levam o público a acreditar em Flora. Isto porque Donatela está sem amigos, ninguém mais acredita nela, está no fundo do poço, conforme a afirmação de Flora. O público também a visualiza assim. Mas o destaque, nesta cena, foi a mudança de Flora.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se perceber que desde o surgimento do folhetim, passando pela radionovela, até chegar à teledramaturgia, o ato de se contar histórias de forma seriada sempre motivou o interesse do público que gostava de acompanhar as sequências da história no outro dia, ou até mesmo na semana seguinte. Estas narrativas mantinham uma continuidade dos fatos para que o leitor ou o ouvinte pudessem dar continuidade às tramas que eram apresentadas. O sucesso de tal gênero foi tão grande que, atualmente, a

telenovela se apresenta como um dos grandes produtos culturais brasileiros, interligando telespectadores diariamente para saber os desfechos de suas histórias.

Inseridas na realidade cultural brasileira, as telenovelas são capazes de produzir mudanças de comportamento, questionamentos da sociedade, desempenhando um papel ativo no processo de socialização do telespectador. É o compartilhamento de significados culturais, mostrando novos modos de viver e pensar, conforme comenta Straubhaar (2004).

São as personagens que proporcionam movimento à narrativa, pois são seres carregados de categorizações e que expressam significados de acordo com a história e a situação por eles vivenciada. Neste sentido, as teorias sobre as classificações das personagens utilizadas neste estudo foram importantes para a análise da produção de sentido das personagens objeto desta pesquisa.

Pode-se dizer que há vários caminhos para entender o processo de significação construído por Flora e Donatela. Conforme a aplicação da classificação das personagens, compreendeu-se que Flora poderia gerar o sentido de que ela estava falando a verdade, tornando-se, assim, a “favorita” do público. As primeiras exhibições das propagandas que antecederam a estréia de *A Favorita* propunham ao público escolher qual das duas estava falando a verdade. Tanto uma quanto a outra afirmava ser inocente. O telespectador, então, desde o início da história, foi construindo por meio dos fatos e também pela caracterização das personagens a sua preferência, tornando-se um detetive, opinando e julgando as personagens sobre os seus atos, uma vez que a narrativa havia se tornado uma espécie de jogo.

As primeiras estruturas de sentido são visualizadas quando as duas personagens apresentaram as suas fragilidades, sonhos, conquistas e desejos no decorrer da história, movimentando a narrativa. Foi através deste caminho que o telespectador iniciou uma identificação para a escolha da sua favorita. Os sonhos e fraquezas são inerentes à natureza humana, e quando estes são expostos em uma narrativa, logo há o processo de aceitação, de inserção da ficção na realidade. Segundo observação de Martin-Barbero e Rey (2001), são estas identificações e significações que seduzem o público, característica típica da linguagem televisiva.

Na telenovela *A Favorita*, estes anseios e sentimentos próximos à realidade são o que direcionaram o olhar do público perante Flora e Donatela. Pode-se dizer que a contrariedade das expressões e ações das duas personagens nas primeiras cenas conduziu um percurso importante na significação. Donatela sempre demonstrou medo com a saída de Flora da prisão, mostrava-se angustiada, nervosa e autoritária. Flora, ao contrário, permanecia com o olhar de sofrimento, calma, lutando para provar a sua inocência, expressando o drama de sua vida, compartilhando isto com o público.

Referindo-se ao primeiro enfoque da análise, que foi a classificação das personagens, por meio do drama é que Flora pôde ser classificada como uma personagem de *natureza*, aquela que apresenta traços superficiais, não apresentando elementos fortemente marcados para serem logo identificados, diferentemente de Donatela. O que esta última apresentou foram maneiras de ser, de andar, de vestir, formas de falar e olhar, facilmente caricatos. O telespectador a conhecia melhor que Flora. Sabia de seus jeitos e seu perfil que, alinhados à postura autoritária, leva a um direcionamento de desconfiança de suas ações. Isto fazia de Donatela uma personagem de *costumes*.

Este comportamento das personagens é complementado com a visão de Foster (1974) sobre as personagens *planas* e *redondas* (ou esféricas). No primeiro momento analisado, do primeiro ao sétimo capítulo, Donatela foi considerada uma personagem plana e Flora uma personagem redonda, visto que a primeira era conhecida e identificada pelo público através de seus modos. Para Gancho (1997), estas personagens são reconhecidas pelas suas particularidades fixas e até ridículas, e assim foi possível perceber Donatela na primeira semana. A sua forma de tratar as pessoas e de gesticular criou um efeito diferente de sua rival, que só falava manso, insistia na sua veracidade e não maltratava ninguém. Havia nesta segunda as características que Foster (1974) atribui às personagens redondas. Ela convenceu o telespectador pelo trágico, pelo complexo, reforçando a função do drama nas telenovelas.

Um aspecto marcante no início da novela são as falas de Flora contrapondo às de Donatela. Enquanto Flora diz não ter matado Marcelo, e afirma ter sido vítima de uma ação de Donatela, esta só se refere à Flora dizendo coisas grosseiras sobre ela. Estes são pontos que contribuíram para direcionar as estruturas de sentido de ambas as personagens.

Mesmo com todas as outras personagens não gostando de Flora, com exceção de Irene, a conceituação de *herói* de Gancho (1997) explicava este direcionamento do telespectador. É difícil desconfiar de pessoas/personagens que apresentam atributos típicos da perfeição, que não fazem nada para atrapalhar o outro. Tanto é que a conduta de Flora é mais aceitável do que a de Donatela. Flora apresentava como proposta de vida a busca pelo amor da sua filha e a chance de provar sua inocência. Já Donatela não deixava transparecer o que pensava, mas expressava medo e defeitos, ações típicas de um *anti-herói*. O público, ao aplicar os conceitos de herói e anti-herói, certamente via Flora como a heroína e Donatela como a anti-heroína da história. Isso se inverte com a revelação de quem foi a assassina. A que desempenha papel de herói transforma-se em anti-herói e vice-versa.

Estas estruturas significativas também foram visualizadas na proposta de Pallottini (1998) ao classificar as personagens em *sujeito* e *objeto*. Donatela, na primeira semana, foi personagem sujeito, manifestava suas ações, dizia e fazia as coisas por conta própria, como se fosse dona da verdade. Ao contrário de Flora, que expusera a sua inferioridade, por ser vítima das condições estabelecidas na história. Toda a carga de sofrimento neste período foi direcionada para Flora. Era ela quem chorava de tristeza, não tinha o amor da filha, do pai, nem amigos. Enfim, uma série de fatos levava o telespectador a acreditar na sua inocência, pois, geralmente, dizem a verdade aqueles que sofrem e não os que armam situações para visar o seu próprio bem. No entanto, a referida telenovela veio a mostrar que isto pode não ser verdadeiro.

Assim, podemos concluir que com as significações produzidas pela personagem Flora, o telespectador entendia que ela estava falando a verdade e era a heroína da história, fato que é revertido após a revelação.

Cenas, personagens e narrativas que fomentaram o imaginário social, especialmente por apresentar e colocar dúvidas sobre padrões imaginários socialmente reconhecidos. O imaginal, por assim dizer, em Durand (2001, p.66), como uma transcendência do imaginar e que sustenta as imagens. “O real é acionado pela eficácia

do imaginário” (MAFFESOLI, 2001, p. 75). Diríamos que, neste caso, foi acionado (o real enquanto leitura da narrativa) pela potência simbólica das personagens colocadas em cena.

## REFERENCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. 2162. ed. Trad. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- AUTORES: Histórias da teledramaturgia, v. 1 / Memória Globo. São Paulo: Globo, 2008.
- \_\_\_\_\_. Histórias da teledramaturgia, v. 2 / Memória Globo. São Paulo: Globo, 2008.
- CÂNDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: CÂNDIDO, Antônio. et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- FOSTER, E. M. **Aspectos do Romance**. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.
- GANCHO, Cândido Vilares. **Como analisar narrativas**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- MAFFRESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre. n.15, ago.2001. p. 74-82.
- MARTÍN BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: SENAC, 2001.
- ORTIZ, Renato. Evolução histórica da novela. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.
- SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. 2. ed. São Paulo: Olho d'Água, 1999.
- SILVA, J. M. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- TURCHI, M. Z. **Literatura e Antropologia do Imaginário**. Brasília: Editora da UnB, 2003.

**Recebido em 19/03/2014. Aprovado em 09/06/2015.**

**Title:** *The hour of revelation: character classification and imaginary in the suspense in A favorita*

**Abstract:** *On the soap opera, the characters play important roles to the narrative development, playing the actions and building a signification process which is necessary to the understanding of the story. The studies of the characters classification approach some categories that reinforce their functions in the plots. It is with this categorizations that it is recognized the complexity of a character. It could be a flat character, round character, ludicrous, hero, antihero, among others. Thus, we intend to analyze, based on the classifications of the fiction characters, the sense structures produced by the characters Flora and Donatela, from the soap opera A Favorita, broadcasted by Globo TV Broadcaster, in 2008. Two moments are compared in this narrative, the moment before and the moment after the revelation of who was the murderer, to verify the characteristics of the characters (that generated the trajectory of sense) in these two moments. Besides, it is proposed a relational discussion between the characters images with the theoretical scope of the Social Imaginary.*

**Key-words:** *Soap opera. Characters classification. Social Imaginary.*

## JÁ VISTO JAMAIS VISTO: UM FILME DE FILMES OU O DEVIR MEMÓRIA

Roberta Veiga\*

**Resumo:** *Esse ensaio busca refletir sobre o modo como a escrita de si de Andrea Tonacci no filme Já visto jamais visto (2013) retira sua potência do trabalho de invenção da memória. A ideia é de que Tonacci é menos personagem de uma narrativa pessoal do que o próprio cineasta que, ao colocar seu gesto em perspectiva, e (re)ver quarenta anos de trabalho, lembranças guardadas e esquecidas em milhares de rolos de filmes, habita um espaço entre-imagens e sujeitos, no qual o cinema opera relações temporais e reencontra uma dimensão porosa e lacunar, onírica e mnemônica. É justamente porque a memória se constitui mesmo no processo de feitura do filme, e não como algo fora que precisa se resgatar ou se conservar como um patrimônio subjetivo, que ela não se coloca como um dever biográfico e histórico, mas como um devir, um devir cinema.*

**Palavras-chave:** *Tonacci. Escrita de si. Memória. Já visto jamais visto.*

Se o projeto de *Olho por olho* (1965), filme de estreia de Tonacci, nasce das conspirações juvenis e, *Blá blá blá* (1968), da ânsia contida nos primeiros passos políticos de um jovem, *Já visto jamais visto* (2013) parece ter origem na angústia de um homem vivido frente a experiência da memória. Nesse cinema-ensaio, Tonacci vai olhar para quarenta anos de trabalho, lembranças guardadas e esquecidas em milhares de rolos de filmes.

“O tecido do tempo é fundamentalmente lacunar e a continuidade temporal não deve ser entendida como um dado, mas como uma obra, uma construção do sujeito, diante sobretudo da angústia que significa para ele, o ato de reviver o desaparecido (e, por tanto, o descontínuo), de enfrentar a morte” afirma Lucia Castello Branco (1990, p. 41), na esteira de Gaston Bachelard. Para Bachelard, o tempo não é uma dimensão exterior ao sujeito, mas o resultado da maneira como ele aí se inscreve. Ao se voltar para o passado, o *continuum* é um desejo do sujeito de organizar “a desordem e o caos que a vida o submete” (CASTELLO BRANCO, 1990, p. 42). Tonacci parte desse desejo que é também um desejo de cinema: o caos está lá nos filmes, em diversos formatos, nos pedaços de histórias e ficções, nas fotografias e arquivos de família, que, mesmo catalogados, dispõem o tempo nessa dimensão descontínua, onde qualquer tentativa de linearidade enfrenta saltos e buracos, e se dispersa tal qual a memória.

Como testemunha Patrícia Mourão (2012, p. 98), produtora do filme, durante a elaboração do projeto, era difícil para Tonacci cotejar suas lembranças com as imagens que teria feito. Dupla angústia, aquela própria à escrita de si que ao debruçar-se sobre o passado encontra o esquecimento e a do cineasta cujo esquecimento não pode ser sanado pela imagem preservada do passado. Dupla impossibilidade do gênero autobiográfico e sua lógica ilusória: a primeira, a pretensão dos textos confessionais de uma permanência narrativa daquilo que *já não é*; e a segunda, própria ao cinema do eu,

---

\* Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora adjunta da UFMG. E-mail: roveigadevolta@gmail.com.

depositar no registro, no arquivo-imagem, a possibilidade de preservação da memória em sua continuidade. Mas é justamente nessa impossibilidade da memória que reside a grande potência das formas de escritas de si. É no caminho de busca pelo que *já foi* que se edifica o que *ainda não é*, ou seja, ao voltar-se para o passado e encontrar lacunas e vazio, é no presente que o sujeito constrói *um vir a ser*, alguma coisa que se coloca entre o passado e o esquecimento dele: a obra, ela mesma, como memória. Eis o trabalho do filme de Tonacci, que ao contrário de um dever biográfico e histórico cuja pretensão seja reescrever o passado cronologicamente, se funda na memória enquanto obra, processo, construção, atravessada que é pelo esquecimento, portanto um tecido poroso e esgarçado, que através da montagem ganha materialidade expressiva.

Por abrir mão de uma função memorialista redutora calcada na postura nostálgica, por não tentar preencher o passado de uma vida pessoal ou do cinema brasileiro, mas por acontecer nessa impossibilidade de volta no tempo que lhe é constituinte, *Já visto jamais visto* se distancia do dever de memória e se lança a um devir memória, um tornar-se memória. O dever de memória é esse que, segundo François Hartog (2013, p. 14-15), faz da história o registro, a preservação de um passado que precisa se manter intacto para não se perder frente ao presentismo contemporâneo, um presente onipresente que, em seu imediatismo, ao mesmo tempo em que nada conserva, nada quer esquecer. Também Pierre Nora, ao refletir sobre a separação entre história e memória, diz:

A necessidade da memória é uma necessidade da história.[...] Aceitamos isso, mas com a consciência clara da diferença entre memória verdadeira, hoje abrigada pelo gesto e no hábito, nos ofícios onde se transmitem os saberes do silêncio, nos saberes do corpo, as memórias de impregnação e os saberes reflexos e a memória transformada por sua passagem em história, que é quase o contrário: voluntária e deliberada, vivida como um dever e não mais espontânea... (NORA, 1981, p. 14).

Em detrimento da aposta numa volta ao passado, seja através de (re)encenações de acontecimentos, (re)visitações a lugares do passado, ou do uso excessivo de arquivos domésticos, como é comum em obras autobiográficas – que traçam uma continuidade temporal ao narrativizar um tema familiar – *Já visto jamais visto* sugere uma relação com o passado marcada pela distância, pelo não pertencimento, justamente em função da indiscernibilidade entre o eu, o cineasta e o cinema. Ao internalizar a descontinuidade entre passado e presente em sua forma, numa montagem que justapõe materiais heterogêneos, esse cinema expõe a própria história, como parece desejar Nora<sup>1</sup>: uma operação (de pôr em relação). Tonacci é menos personagem de uma narrativa pessoal do que o próprio cineasta que ao colocar seu gesto em perspectiva ao (re)ver seus filmes produz memória.

É justamente porque a memória se constitui mesmo no processo de feitura do filme, e não como algo fora que precisa se resgatar ou se conservar como um patrimônio

---

<sup>1</sup> “Sem dúvida, para que haja um sentimento de passado, é necessário que ocorra uma brecha entre o presente o passado, que apareça um “antes” e um “depois”. Mas trata-se menos de uma separação vivida no campo da diferença radical do que um intervalo vivido no modo de filiação restabelecida.”(NORA, 1984, p. 19) Caberia ao cinema essa operação de, ao montar, colocar em relação passado e presente.

subjetivo, que ela não se coloca como um dever, mas como um devir, que na verdade é também um devir cinema. Ao contrário do que diria Nora, sobre um certo uso documental abusivo do arquivo que obedece ao dever de memória<sup>2</sup>, o cinema que aqui recorre ao arquivo é menos como um suporte material, lugar de fixação do passado, do que um espaço onde a história pode se dar como operação que sobrevive ruidosa, rugosa, e porosa, pois o próprio ato cinematográfico, a montagem principalmente, é que vai habitar a memória<sup>3</sup> aproximando presente e passado. A memória não é um dever, mas um devir, um devir cinema, e habitar o lugar do cinema é habitar o lugar da memória.

É como se Tonacci, ao se colocar em obra, no gesto que funda uma escrita de si, estivesse sempre a um passo de se tornar memória para se tornar cinema ou vice-versa. *Já visto jamais visto* é um filme feito de filmes, feitos e inacabados, ficcionais, documentais e caseiros, daí sua dimensão ensaística híbrida e aberta. Esses filmes, como suporia Mondzain, não são primeiramente imagens de pessoas ou coisas, mas aparições prontas a desaparecerem em qualquer momento. É nesse registro que as imagens operam entre elas e entre sujeitos. “Godard repetiu e escreveu mais do que uma vez que a imagem está entre os sujeitos, e que, reciprocamente, o sentido da imagem está entre as imagens” (MONDZAIN, 2011, p. 109). A hipótese é de que a natureza dos rastros de um tempo, sempre fugidio, e a conjugação deles fazem da força criativa do filme de Tonacci um entre (imagens e sujeitos), e por isso um fora, um devir outro.

É justamente por se opor a esse dever que o devir memória em Tonacci só existe na dimensão processual do filme e sobrevive através da montagem aberta que o sustenta. Por mais que vejamos esse filme, jamais o veremos inteiro, há sempre conexões a serem feitas e faltas a serem descobertas, sem que haja um sentido único a ser revelado, ele será ao mesmo tempo já visto e jamais visto, de forma que o tornar-se outro nunca se esgote. Daí a espera de um terceiro, o espectador que ainda virá, como constituinte do filme em sua dialética insolúvel. “O terceiro não ocupa o lugar do todo porque a imagem é um regime de deslocamento, no sentido próprio da palavra. A imagem não tem lugar. Utopia e distopia, ela instaura a temporalidade histórica de uma circulação de lugares.” (MODZAIN, 2011, p. 109).

Pensamos *Já visto jamais visto* em três partes difusas e sobrepostas - que aqui denominamos: o filho, o cineasta, e o pai - além de um epílogo metalinguístico no qual acompanhamos Tonacci ler uma passagem de Alberto Moravia, do livro *O Desprezo*, a respeito da distância entre um roteiro, com seus argumentos, e o trabalho próprio do filme. A primeira parte, *O filho*, tem como base o filme inacabado, *Paixões*, de 1994,

---

<sup>2</sup> O dever de memória nesse contexto de obsessão pelo arquivo, para Nora, pode ser definido nessa asserção: “O sentimento de um desaparecimento rápido e definitivo combina-se à preocupação com o exato significado do presente e com a incerteza do futuro para dar ao mais modesto dos vestígios, ao mais humilde testemunho a dignidade virtual do memorável.” (1984, p. 14).

<sup>3</sup> “Se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história. Cada gesto, até o mais cotidiano, seria vivido como uma repetição religiosa daquilo que sempre se fez, numa identificação carnal do ato e do sentido. Desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história. [...] A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado”. (NORA, 1984, p. 19).

que, na verdade, se apresenta como o dispositivo disparador da obra, sem que seja seu epicentro, como o cineasta mesmo admite (TONACCI, 2012, p. 138). Análogo a uma teia mnemônica, *Já visto jamais visto* não tem núcleo, mas passagens, deslocamento, e essas partes deslizam umas sobre as outras, ora se atraindo ora se afastando.

## O FILHO

Na casa de campo de Tonacci, em Extrema (entre Minas e SP), entre serras e sons de sapos, um filme está sendo feito. Após a claquete, o menino, o filho, se prepara para dormir. O palhaço da velha caixinha de música dança desengonçado, e então somos lançados ao que parece ser o sonho do menino. Escondido atrás de uma pedra, no meio do mato, com seu boné vermelho, o menino vê um objeto rolar junto com a terra que o trator arrasta. Ele corre, consegue pegá-lo e foge com a certeza de que achou algo precioso, talvez um tesouro, desses que os meninos das histórias de aventuras, exploradores e piratas, desejam encontrar. É uma botija, que pode conter moedas, pedras preciosas, ou coisas mágicas. Mas alguém está em seu encalço, um homem de chapéu, óculos e uma lupa. Através dela, ele vê o menino que anda pelo mato carregando o valioso objeto até encontrar um lugar seguro, sua casa no alto de uma árvore.

A botija lhe parece familiar, com destreza ele tira tudo que há dentro e se depara com uma enorme chave que observa como quem reconhece o objeto esperado. Uma chave pesada de ferro, que parece ter vindo de um outro tempo, de um passado remoto, e tudo que ela pode abrir no universo infantil: armários ou baús velhos, grandes cofres, a porta de um casarão, ou até mesmo um passado, castelos, tesouros, outros mundos, livros de literatura infanto-juvenis... Refugiado em sua cabana selvagem (abrigo tão almejado pelas crianças), o menino esconde a chave num baú de madeira. O homem da lupa se aproxima, olha para cima e descobre o esconderijo, sobe desajeitadamente, e ao chegar ao topo, lá está o menino a lhe encarar com um rifle na mão. Os olhares se encontram - um corte, o som de um trovão e não saberemos mais nada desse encontro, inacabado ele jamais será visto.

A próxima imagem surge do escuro, um homem de cabelos longos (interpretado pelo ator Sérgio Mambert), que parece vindo do passado, olha pela janela. Uma cobra num vidro, formigas sobem numa folha verde, um inseto passeia num fino véu branco, tudo parece maior, parece visto pela lupa e tudo se confunde em sobreimpressões. O som de trovão, do inseto, do sino da casa que toca várias vezes e da chuva que cai com força se sucedem criando uma ambiência de suspense, um misto de passado e natureza, elementos incontroláveis e misteriosos.

O som que se segue também vem de um passado remoto, é o rufo de um gongo, instrumento chinês do século VI. Ele preenche uma sequencia de pinturas que se sobrepõe. Estamos dentro da casa, quando a sombra de um homem de gorro e uniforme militar surge em quadro, ele aconchega com a manta o menino que dorme. Esse homem é Andrea Tonacci, e o menino caçador de tesouros que agora se aquieta para aguardar o sono é seu filho, Daniel. A câmera fecha no rosto da criança, e é dali que sai mais uma

vez como se o universo que estamos prestes a adentrar novamente emanasse do sono do menino, como uma imagem onírica. A câmera sobe até a janela, que agora nos levará não mais para as serras que circundam aquela casa de campo onde meninos caçadores, tesouros misteriosos e perseguições têm lugar, mas a um portal escuro que se abre para um pátio iluminado cercado por uma enorme construção antiga, de janelas e portas arredondas. É uma cidade italiana, Roma provavelmente. O menino caminha por ruas de pedras, em direção a um castelo, faz frio.

O mesmo caçador de objetos perdidos vai agora explorar o mundo antigo. Ele perambula entre lagos e pontes, torres e escadarias, até chegar a enorme porta de uma igreja, um plano de detalhe mostra uma imensa fechadura, o menino coloca o dedo, como se lembrasse da chave que guardara em sua casa da árvore. A fechadura parece exata pra ela, mas como acontece no sonho, na memória e na imagem, o objeto preciso já não está mais ali, é uma ausência. Parece haver, como diria Benjamin sobre Proust, “a semelhança entre dois seres, a que estamos habituados no estado da vigília é apenas um reflexo impreciso da semelhança mais profunda que reina no mundo dos sonhos, em que os acontecimentos não são nunca idênticos, mas impenetravelmente semelhantes entre si”. (BEMJAMIN, 1994, p. 39).

Do vidro de uma cabine telefônica, vemos a cidade. Enquanto o menino folheia uma revista, o pai diz, em italiano, “meu nome a Andrea Tonacci”. A cena vem anunciar que o estado da imagem - que se assemelha ora a mais um sonho de menino, ora a uma lembrança de infância, ora a um filme de aventura, protagonizado pelo menino explorador de relíquias, filho do homem de uniforme militar - é um filme de família, um diário da viagem que Tonacci fez com Daniel a sua terra natal.

Já nessa primeira parte, no encontro entre um filme inacabado, *Paixões*, e um arquivo de família, Tonacci parece querer insistir em nos dizer que não há mesmo tanta diferença entre o cinema, o sonho de uma criança, a memória e todo um passado antigo, pois deles só temos vestígios (reliquias mágicas e misteriosas). Parece ainda nos mostrar que a matéria que os constituem não é feita só de imagens, registros de um momento vivido, já visto, mas de entre-imagens, instantes jamais vistos, porém experimentados no presente da montagem do filme e no futuro, a cada vez que o filme encontrar uma nova audiência. A montagem de Tonacci - a ligação, ou melhor, os saltos entre as imagens, os tempos, as narrativas - é tão lacunar quanto a experiência dos sonhos e da própria memória, onde personagens permutam lugares e tempo, nomes e aparências, são velhos e novos, pais que são também filhos, crianças também adultos, temporalidades transversais.

É porque a imagem não é nem uma coisa nem uma pessoa que ela opera entre sujeitos enquanto operadora de uma relação, sem usufruir, ela própria, de nenhum estatuto ontológico, nem teológico, e, sobretudo, sem se reduzir à sua materialidade (MONDZAIN, 2011, p.109).

No filme de Tonacci, o menino pode estar na Itália e ao mesmo tempo sobrevoando Nova York, pode andar nas pedras ou nas nuvens, pode estar no presente da viagem com o pai e no passado remoto de uma civilização inteira. Uma belíssima cena do filme parece metaforizar esse comportamento surreal comum tanto ao gesto cinematográfico, quanto à dimensão onírica e mnemônica, esse entre-lugar das imagens:

nela se está no fundo do mar, ou dentro de um aquário, entre as águas que se movem com os peixes, e ao mesmo tempo em um bosque verde cheio de árvores, cercado de montanhas. Trata-se de uma sobreimpressão de imagens, uma condensação da mistura de cores, texturas, ambientes e temporalidades, presente em todo o filme. As folhas da árvore não balançam com o vento, mas com as águas, e o sol nasce dentro daquele enquadramento-aquário. Os peixes se vão e a árvore fica, e é dela que surge novamente, numa fusão, o pequeno caçador de relíquias que ainda dorme junto ao palhaço dançante.

Pouco depois que a criança acorda, assistimos a uma filmagem de bastidores de *Paixões*, feita durante um almoço na casa de campo em que Tonacci, o pai, se revela o diretor do filme e conversa com o homem da lupa, o ator Joel, personagem do investigador, enquanto o filho brinca por perto. Nesse momento, vão aparecer os elementos que compõem ou comporiam a história ficcional do filme inacabado, a cobra no pote de vidro, a chave, a botija, uma bíblia de 1884 e uma pequena escultura de Jesus crucificado, tudo que Tonacci exhibe com admiração, como relíquias verdadeiras de uma ficção e ele também um caçador delas, ele que costumava examinar as pinturas, as fotos, objetos do passado com uma lupa.

## O CINEASTA

Enquanto diz “é esse o Cristo”, Tonacci sustenta a imagem no ar, que se dissolve na primeira das várias cenas de seus outros filmes, já vistas e jamais vistas, que agora estão, como ele mesmo diz, “de volta ao mundo” (TONACCI, 2012, p. 140). É o cinema brasileiro que vai surgir na tela, porém, longe de qualquer história que o catalogue, de qualquer cronologia, de um dever de memória que busque preservá-lo como patrimônio, mas num regime de historicidade próprio à vertigem do processo de feitura do filme, do gesto de montagem e das escolhas de Tonacci, uma temporalidade singular. Cada cena ali é também uma relíquia tal qual aqueles elementos que o diretor exhibe como os elos fundamentais que constituirão sua ficção, objetos cheios de mistério, mas também precisos pra designar por si só todo um discurso, uma narrativa histórica, dentro da história do filme. Assim são as cenas dos filmes, elas apontam pra elas mesmas como um conjunto de elementos formais e diegéticos que compõe uma imagem e uma narrativa tanto histórica quanto fictícia, mas apontam pra fora delas para uma constelação de outras cenas e filmes que compõe o cinema de Tonacci, o cinema brasileiro, a história do cinema imiscuída à história do Brasil.

Dessa forma é que o devir memória se processa no devir cinema. A autobiografia de Tonacci, seu arquivo pessoal, se mistura com o próprio cinema brasileiro. As escavações não são as relíquias de um passado remoto, mas de um passado bem mais próximo, quando, no final dos anos 60, a rua era o lugar de encontro do jovem cineasta e seus amigos, onde, ao lado de Sganzela, ele conspirava em forma de filmes, quando juntos realizaram *Olho por olho* (1965). E é mesmo na rua que reconhecemos a maioria das cenas dos outros filmes dos anos 70 que se sucedem, quando um cinema marginal, porque feito sem recursos financeiros, porque feito na dissonância como uma série de padrões cinematográficos vigentes, era o cinema da invenção. *Blá blá blá* (1968) e a denúncia da ditadura, *Bang bang* (1970) e a expressão da revolta, o exorcismo pela desordem, que só pode se dar na tensão entre a implosão dramática e o rigor formal.

Filmes já vistos, que agora se tocam por mero contato, por um jorro de escritura próprio à busca impossível pelo passado, portanto, também, jamais vistos. E junto a esses filmes inacabados e caseiros, em diversos suportes, o diário filmado entre 1960/98, *At any time*, *Os últimos heróis* de 1966, e *A mulher do mafioso*, de 1973.

Na primeira sequência, vemos do alto uma fumaça densa que sobe do centro de uma cidade, ambulâncias e caminhões de bombeiros, o movimento acelerado e o barulho da sirene se estende para as outras imagens de texturas e tempos muito diferentes, elas evocam, na relação com a trilha sonora, uma tensão constante, um sentimento de conflagração (conflito, revolta, guerra, morte) não só pela violência das cenas de alguns filmes, como *Olho por olho*, *Bang bang* e *Blá blá blá*, mas também pelos fragmentos de jornais e revistas, pelas imagens do exército armado, da aglomeração de pessoas. Conflagração essa sempre associada a uma coletividade, um país, uma guerra, uma ditadura, tempos difíceis. Lemos na manchete de um jornal: “O país chora a morte de JK”, e ouvimos num *off* abafado pelo som da parada militar: “não há mais condições de manter a ordem nesse país”: é *Blá blá blá* que atravessa o tempo e nos reencontra re-significado na memória de um cineasta que fala de si, que se autorretrata pelo outro, um em-si-para si que ao se constituir na superfície da tela assume sua exterioridade no e pelo cinema.

Em seu livro *La mirada del retrato*, Jean-Luc Nancy vai afirmar que autorretrato<sup>4</sup> não é uma representação de um sujeito nem revela uma identidade, mas expõe um sujeito já exposto, uma vez que “o sujeito do retrato é o sujeito que o retrato mesmo é”, pois é através do retrato que ele nasce tendo a superfície da tela como interface de um ser aí. “[...] é preciso [...] afirmar que a exterioridade não é somente um momento, mas também a substância, o suporte, e a superfície do sujeito mesmo, sem prejuízo de suspender deste modo o retorno dialético ao si, ou de fazer desse retorno o que jamais um pensamento do sujeito sonhou fazer, mesmo que tudo o conduzisse a isso: a relação do retrato com seu espectador” (NANCY, 2006, p. 31).

Numa cadência de ritmos, que vai do grave ao melódico, outras imagens vêm arrefecer essa espreita por uma morte sempre coletiva, são filmes caseiros, intimistas, onde Tonacci se expõe, se filma, na maioria das vezes filmando, mas sem nunca assumir sua presença em demasia, como na cena em que *o* vemos pelo reflexo do vidro sobreposto ao rapaz (talvez seu irmão) que toca um samba no cavaquinho, e às ainda pinturas de casa, algumas feitas pelo próprio cineasta.

## O PAI

Na terceira parte, que intitulamos de *O Pai*, novamente o tom grave: sons que se assemelham a tiros de metralhadora e helicópteros evocam uma outra guerra. Novamente, a lupa aparece agora deslizando numa foto amarelada antiga como que procurando alguém entre um grupo de soldados combatentes, em outra foto um homem sorrindo veste um uniforme semelhante ao pai militar do menino explorador de *Paixões*. Esguio e alto, ele lembra Tonacci, a foto se funde com a de uma mulher sorrindo cujos

<sup>4</sup> Para Jean-Luc Nancy, todo retrato é um autorretrato e vice-versa. (NANCY, 2006, p. 34).

traços também lembram os do cineasta, após uma sucessão de retratos de um e de outro ao som de uma música italiana, a foto de casamento. Não há dúvida de que são os pais de Tonacci, que se casaram em 1943, em Roma, durante a Segunda Grande Guerra. É o cineasta que olha pela lupa a foto de casamento, é pelo olhar do filho, o olhar que amplia, que a vemos: o homem, o pai, um recém repatriado fugido de um trem de prisioneiros italianos da Albânia, “ela escaladora de montanhas e enfermeira voluntária nos hospitais romanos, o regime fascista em seus estertores.” (TONACCI, 2012, p. 112). Ali, como ele mesmo lembra, Tonacci ainda é uma “total ausência” (2012, p. 112), só aparecerá depois, um menino loiro junto aos pais.

Entre essa sequência de fotos do arquivo de família surge um filme caseiro muito antigo, uma menina sorri e entra num carro que sai, da janela ela acena para aquele que fica com a câmera (talvez Tonacci), lembramos imediatamente das várias sequências de carros, traço incontestante dos filmes do cineasta, e principalmente desse movimento do carro que se vai com a câmera e abandona o corpo, o acontecimento, que se torna pequenino ao fundo do quadro. Nesse filme, é o carro que vai e a câmera que fica só, pra trás. Não importa se ali estava o desejo do cineasta em seguir com o carro, ou se ali está a origem de um cinema por vir, mas sim a evocação de um presença ausente não só àquela própria da imagem, mas outra que se dobra sobre si mesmo: a presença de todos os filmes já vistos de Tonacci, que ao mesmo tempo em que estão ali, encapsulados nessa imagem-memória, dali se ausentam. Se uma ausência reside na impossibilidade do filme conter todos os filmes, ao modo de um Aleph borgiano cinematográfico ou de um cinema de Babel, a presença resiste na possibilidade do cinema de juntar temporalidades, de plissar o tempo. A velha imagem de família, em sua natureza de imagem-retrato<sup>5</sup>, de vestígio, atualiza o passado na materialidade da película, nos movimentos que se processam no presente da assistência ao filme, porém, novamente, ao produzir esse presente, ela não cessa de evocar um ausente, não só passado que se foi, mas o gesto futuro de um cinema que ainda viria a acontecer, que por sua vez resta ali em potência.

Enquanto ainda vemos a lupa aumentar uma foto bem antiga da mãe no sofá com o cineasta menino, ouvimos a voz de Tonacci, algumas sobreimpressões e o vemos novamente trajando o mesmo uniforme do pai, junto ao filho que lê uma história: “precisamos ver se há mesmo uma causa para o medo”. Em seguida, o cineasta pergunta a Joel, ator que faz o personagem com a lupa em *Paixões*, se para interpretar o militar, pai do garoto, ele ficaria melhor com ou sem o gorro. O fusca vermelho está encostado próximo à casa, quando Tonacci pede ao filho, Daniel, para contar uma história para a câmera, vemos então a imagem do menino caçador de tesouros de costas no alto de uma montanha de braços erguidos para o pôr do sol. É Tonacci (2012, p. 112) quem nos diz que essa tomada se deu pelo afetuoso desejo paterno para a vida do filho, é um gesto de vitória por um dia bem vivido. O cineasta conta que ela se confunde com uma

---

<sup>5</sup> Pensando o filme de família como um retrato de família, podemos seguir com Jean-Luc Nancy e pensar que no retrato: “eu não me assemelho senão a um rosto sempre ausente para mim e fora de mim, não como um reflexo, mas como um retrato a minha frente e sempre a frente de mim. [...] Não se assemelha a um original, mas se assemelha a ideia de semelhança a um original, ou melhor, o mesmo é o original do assemelhar-se a si de um sujeito geral, e também cada vez mais um sujeito singular... A cada retrato de mim mesmo se identificará outra semelhança”. (NANCY, 2006, p. 48).

reminiscência de infância, dele mesmo se sentindo vitorioso no alto da montanha e, diz ainda, que na lida com os arquivos para o filme encontrou a foto em preto e branco, em que como Dan, ele está de braços levantados, porém de frente pra câmera e de costas para os altos contrafortes dos montes Dolomiti: “uma sintonia imaginável, um encontro de memórias na imagem presente, imagens dando realidade aos sentimentos e intuições de filmar” (TONACCI, 2012, p. 113). Eis o gesto do filho que encontra o pai, que encontra o seu pai, que encontra o cineasta, o filme que ao ser feito faz nascer o já visto, e também o jamais visto, que só existe e só se pode descobrir no novo, no ato mesmo de rememorar.

O gesto autobiográfico, no qual o cineasta se inscreve ao se inscrever, é descentrado e nada totalitário, no sentido de não pretender preencher completamente a memória por uma ordem de eventos cronológicos que estabilize o passado numa história linear. A autobiografia é quase indireta, e transversal, na medida em que a memória do homem Tonacci se confunde com a do cinema brasileiro, e se faz a partir sempre do outro, do pai, do filho, da matéria filmica, das parcerias, das imagens como outras. Tonacci responde a esse dever de memória do mundo atual ao temor que o passado seja solapado pelo imediatismo do presente, num gesto oposto ao historicista. Trata-se de um devir memória que é também devir filme, de um cinema no qual as imagens sobrevivem, sem se estagnarem, sem se referirem a uma realidade específica que precisa ser conservada. Um devir cinema que tem ele mesmo o mecanismo da memória, sua matéria porosa, onírica e lúdica, onde espaço, tempo, personagens permutam seus lugares, se fundem, onde os lugares da memória se transformam em objetos, imagens, lampejos de um tempo, e se intercambiam, figurando a cada cena e cada retomada a diferença entre passado e presente, no encontro mesmo entre ambos.

Diferente do dever de memória – que para preservá-la a pensa como inteira - o devir memória sabe que ela já é ausência, esquecimento, por isso aposta no presente, no processo de rememoração como um ato de sempre tornar-se. “O importante para o autor que rememora não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência” (BENJAMIN, 1994, p. 37). É nesse trabalho de Penélope jamais acabado que o cineasta, historiador, recria o passado de uma vida não como ela foi, mas como será no filme, para e pelo filme, e para aquele que virá, o terceiro, o espectador. Esse cineasta é Tonacci, o menino explorador de objetos perdidos, relíquias passadas, como a enorme chave que o filho encontra, ou as esculturas gigantescas que ele adentra a fim de defrontar seus mistérios; o menino escavador de arquivos, e de um cinema brasileiro já na época inventivo. Eis que o inventor de *Bang bang* volta a inventar no ato de escavar e compor uma tessitura onde, como diria Benjamin, a recordação é a trama, mas o esquecimento é a urdidura. Mais que isso, o acontecimento vivido é finito, ao passo que o lembrado é sem limites. Como em Proust, trata-se da possibilidade e da potência de lembrar uma experiência nunca vivida, o inteiramente novo. Já visto é o passado que, no trabalho de memória, se descobre jamais visto. É também o trabalho do cinema que será sempre já visto e jamais visto.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: **Magia, técnica, arte e política**. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. **A traição de Penélope**: uma leitura da escrita feminina na memória. Tese de doutorado. UFMG-FALE, 1990.
- HARTOG, François. **Regimes de Historicidade. Presentismo e Experiências do Tempo**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, 1981.
- MONDZAIN, Marie José. Nada tudo qualquer coisa ou a arte das imagens como poder de transformação. In: SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (org). **A república por vir**. Arte, Política e Pensamento para o século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- MOURÃO, P. Do arquivo ao filme: sobre Já visto jamais visto. Dossiê Tonacci. **Revista Devires**: Cinema e Humanidades. FAFICH-UFMG, v.9, n.2, jul/dez. 2012.
- TONACCI, A. Fotogramas comentados. Dossiê Tonacci. **Revista Devires**: Cinema e Humanidades. FAFICH-UFMG, v.9, n.2, jul/dez. 2012.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. In: BRASIL, GUIMARÃES e MESQUITA. Devir-Tonacci. Dossiê Tonacci. **Revista Devires**: Cinema e Humanidades. FAFICH-UFMG, v.9, n.2, jul/dez. 2012.

**Recebido em 13/05/2015. Aprovado em 20/05/2015.**

**Title:** *Já visto jamais visto: a film of films, or the becoming-memory*

**Abstract:** *This essay explores how Andrea Tonacci's self-writing in his film *Seen not seen* (*Já visto jamais visto*, 2013) extracts its potency from the work of inventing memory. I suggest that Tonacci is not so much a character in a personal narrative, but mainly the filmmaker himself who, by putting his act in perspective as he looks back to 40 years of work, to recollections that were kept and forgotten in thousands of film reels, inhabits a space between images and subjects, a space in which filmmaking modulates temporal relations and come upon a gappy, pervious, oneiric, and mnemonic dimension. It is precisely because memory is constructed in the very process of filmmaking, and not as an outer element that one needs to recover or preserve as some sort of subjective possession, that it is not shown as a biographic or historic duty, but instead as a becoming, a cinematic becoming.*

**Keywords:** *Tonacci. Self-writing. Memory. Seen not seen.*

## DA VIDA RASGADA: IMAGENS E REPRESENTAÇÕES SOBRE O NEGRO NO FILME MADAME SATÃ

Ari Lima\*

**Resumo:** *O filme Madame Satã, de Karim Aïnouz, transcorre nos anos 1930, período em que o Estado brasileiro, as elites e até mesmo o cidadão comum – homem ou mulher, pobre ou abastado, negro, branco ou mestiço - se engajaram num esforço de modernização das instituições, das artes, dos gostos e das atitudes. Este artigo tratará de duas questões fundamentais suscitadas em relação ao negro e à cultura negro-africana no Brasil. A primeira delas diz respeito à permanência de imagens e representações pré-modernas sobre o negro que configuraram o ideal de modernidade no Brasil. A segunda diz respeito às atitudes dos negros no sentido da adesão e reinterpretção de um projeto das elites de modernização da sociedade brasileira que previa o negro e a cultura negro-africana como objeto e matéria-prima.*

**Palavras-chave:** *Negro. Madame Satã. Modernidade.*

Na primeira seqüência de imagens do filme *Madame Satã*, de Karim Aïnouz, enquanto observamos o rosto abatido do personagem João Francisco dos Santos, o mesmo Benedito Itabajá da Silva, ou simplesmente Madame Satã, interpretado pelo ator Lázaro Ramos, ouvimos uma voz em *off* que diz:

O sindicato, que também diz-se chamar Benedito Itabajá da Silva, é conhecidíssimo na jurisdição deste distrito policial como desordeiro, sendo freqüentador contumaz da Lapa e suas imediações. É pederasta passivo, usa as sobrelhas raspadas e adota atitudes femininas, alterando até a própria voz. Não tem religião alguma, fuma, joga e é dado ao vício da embriaguez. Sua instrução é rudimentar, exprime-se com dificuldade e intercala em sua conversa palavras da gíria do seu ambiente. É de pouca inteligência, não gosta do convívio da sociedade por ver que ela o repele dado os seus vícios. É visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social. Ufana-se de possuir economias, mas como não oferece proventos de trabalho digno, só podem ser essas economias produto de atos repulsivos ou criminosos. Pode-se adiantar que o sindicato já respondeu a vários processos e, sempre que ouvido em cartório, provoca incidentes e agride mesmo os funcionários da polícia. É um indivíduo de temperamento calculado, propenso ao crime e por todas as razões inteiramente nocivo à sociedade. Rio de Janeiro, Distrito Federal, 12 dias do mês de maio do ano de 1932.

O trecho acima transcrito remete a uma série de imagens e representações sobre o negro recorrentes na literatura, na música, no cinema, na televisão, em obras de importantes intelectuais tais como Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906) e, fundamentalmente, no imaginário coletivo brasileiro. Além disso, remete também à condição social do negro desde que a Princesa Isabel assinou a Lei Áurea, em 1888, extinguiu o sistema escravocrata e transformou o negro escravo em Homem livre e cidadão. Ou seja, remete a uma condição social modelar nas grandes cidades do Brasil,

---

\* Doutor em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (UNB). Professor do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). E-mail: arilima.2004@uol.com.br.

como era o caso do Rio de Janeiro nos anos 1930, então Distrito Federal, cidade onde se passa o filme *Madame Satã* e onde viveu João Francisco dos Santos.

Os anos 1930 foram um período em que o Estado brasileiro, as elites e até mesmo o cidadão comum – homem ou mulher, pobre ou abastado, negro, branco ou mestiço – se engajaram num esforço de modernização das instituições, das artes, dos gostos e das atitudes. Daí que o filme *Madame Satã*, que transcorre nos anos 1930, suscita duas questões fundamentais em relação ao negro e à cultura negro-africana<sup>1</sup> no Brasil. A primeira delas diz respeito à permanência de imagens e representações pré-modernas sobre o negro que configuraram o ideal de modernidade no Brasil. A segunda diz respeito às atitudes dos negros no sentido da adesão e reinterpretação de um projeto das elites de modernização da sociedade brasileira que previa o negro e a cultura negro-africana como objeto e matéria-prima (cf. GOMES, 1980; VIANNA, 1995; STAM, 1997). Ao longo das próximas páginas abordarei uma e outra questão.

### DE UM REGIME ESTÉTICO PARA O CORPO NEGRO

O corpo negro é imagem e representação em *Madame Satã*. Neste caso, o termo imagem denota a designação e semelhança de um objeto ou pessoa a um registro visual ou gráfico correspondente, uma vez que comunga algumas propriedades em comum com a coisa denotada. Apresentada num suporte, a tela do cinema, a imagem composta implica na admissão de uma presença virtual, mas também sugere uma existência contígua, não visível, fora dos limites materiais do suporte fílmico (cf. XAVIER, 1984). Assim, a imagem é uma ilusão de realidade. A imagem é representação.

A possibilidade de composição de imagens e representações pelo cinema trouxe questões novas e específicas desde o seu primeiro momento. Walter Benjamin (1982), ao refletir sobre a especificidade do discurso da obra de arte na época de sua normativa reprodutibilidade técnica, ainda na primeira metade do século XX, quando as noções de aura, de autenticidade e de valor cultural antigas foram destituídas ou deslocadas pelo valor de troca e consumo industrial, elaborou uma reflexão sobre o regime e um novo poder de representação da imagem cinematográfica. Para Benjamin, se a obra de arte

---

<sup>1</sup> Ao usar as categorias “negro”, “afro-descendente” e “cultura negro-africana”, pretendo me afastar e combater tanto o viés do discurso freyriano sobre a hibridez, quanto um outro discurso que tende a essencializar origens “tribais” africanas ou perpetuar a pureza cultural no Novo Mundo colonizado, desconsiderando a agência e a reinvenção mesmo quando se tratou de resistência cultural e afirmação de “África” na diáspora. Ao contrário do que possa parecer, ao usar as categorias “negro”, “negro-africano” e “afro-descendente” pretendo me referir a sentidos diferentes. Com a categoria “negro”, quero enfatizar uma idéia projetada do branco que naturaliza, racializa e desistoriciza o processo social ao qual estiveram submetidos africanos e seus descendentes. Neste caso, o que mais se evidencia é uma história de subordinação, aparente passividade cultural, des-substancialização e estetização da diferença representada pelo corpo negro. Com a categoria “afro-descendente”, quero enfatizar a negação do negro como cidadão brasileiro pleno, seu movimento de crítica, de resistência à inferiorização e à sua anulação como sujeito social. Postulo também, neste caso, uma nova identidade afro-diaspórica e transnacional. Com a categoria “negro-africano”, quero enfatizar um movimento oscilante de africanos e descendentes no Brasil que ora se dirige à África como mito, ideologia ou transitividade, ora em direção à sua representação como “negro” (cf. ALVES, 2003).

burguesa tradicional, como artefato cultural e estético ensimesmado, elitista, era capaz de deslocar o receptor e, deste modo, mobilizar sua consciência e imaginação, as novas e vindouras técnicas de produção de imagens penetravam mais na vida tanto quanto mais se distanciavam porque a fragmentavam e a refratavam todo o instante. O cinema, para Benjamin, devolvia o real artificializado uma vez que se esforçava para esconder ou dissimular sua intervenção. Logo, a captação imediata da realidade que prometia era quimera e desencanto.

É bastante claro, conseqüentemente, que a natureza que fala à câmera é inteiramente diversa da que se dirige aos olhos. Diferente, sobretudo, porque substitui o espaço no qual o homem age conscientemente por um espaço onde sua ação é inconsciente. Se é banal analisar, pelo menos globalmente, o modo de andar dos homens, por outro lado, por certo nada sabemos de sua atitude na fração de segundo em que dá um passo. [...]. É neste domínio que a câmera penetra, com todos seus meios auxiliares, com suas extensões de campo e suas acelerações, suas ampliações e reduções. Pela primeira vez, ela nos abre a experiência de um inconsciente visual, assim como a psicanálise nos fornece a experiência do inconsciente instintivo (BENJAMIN, 1982, p. 234).

Contra isso, Walter Benjamin propôs politizar a arte ou, de outro modo, politizar o olhar que vê e representa o mundo. Era a apatia, a despolitização e o controle social das massas, intensificados pouco a pouco pela arte técnica e industrializada do cinema, que Benjamin atacava. A crítica de Benjamin, todavia, revela um desencanto com o esvaziamento de uma determinada noção de beleza da imagem. O distanciamento, a aura, a autenticidade, o valor de culto da obra de arte tradicional, tão valorizados por Benjamin, revelam categorias do belo que, ao invés de substantivas, são ideológicas e pretensamente universais. Logo, do mesmo modo que Benjamin propôs politizar a arte técnica, era preciso perscrutar e desconstruir os discursos da arte tradicional sobre “primitivos” - onde se incluem índios assim como negros – representados, antes do cinema, pela pintura e pela fotografia.

A representação de “primitivos”, desde o Renascimento europeu, evidencia a transformação de indígenas e negros em objeto de culto, cuja condição social, solapada, aparecia mediada pela imagem artística de seus corpos. Nicolau Sevcenko (1996) afirma que, normalmente, o regime estético renascentista denota o corpo “primitivo” através da pele assinalada em cor escura, em inscrições corporais, na associação dos corpos a feras, a bestas selvagens, a monstros ou criaturas abomináveis. Ocorre também um reenquadramento estético - que exhibe um corpo “primitivo” proporcional, segundo uma escala de beleza greco-latina, e ético – a exibição de um corpo igual, mas avesso ao corpo branco, por conseguinte deslocado para a ociosidade, a licenciosidade, a selvageria, a estupidez, o paganismo. Este regime, acredito, é uma orientação que se proliferou nos séculos posteriores ao Renascimento e permanece nos dias atuais.

No Brasil, as mais antigas e recorrentes imagens e representações sobre o negro normalmente figuram escravos africanos ou párias. Por outro lado, as mais recentes, quando o retratam deslocado destas posições, provocam fascínio ou desconforto uma vez que transformam o negro em estereótipo ou fetiche. Tais imagens e representações não têm sido originalmente *do negro*, diferentemente, são imagens e representações racializadas *sobre o negro*, produzidas de acordo com uma perspectiva colonial e

branca<sup>2</sup>. Ou seja, temos, de acordo com Frantz Fanon (1983), primeiro um aspecto psicanalítico, depois material e simbólico da configuração do homem negro como falo luxurioso e destruidor. Temos, além disso, uma dada evidência biológica da diferença racial, e desde então, a tensão entre uma possível natureza e a dimensão social, cultural e histórica do negro, particular à civilização branca.

No contexto brasileiro, moderno, a opinião sobre o homem negro, africano ou descendente, como de baixo nível mental, de vida selvática, incapaz de civilizar-se, com propensão biológica ao crime e, com ênfase, detentor de uma sexualidade insaciável, imoral e predatória, foi traduzida em discursos eruditos, em imagens e representações sobre a cultura e o corpo negro-africanos produzidas por estrangeiros e nacionais (cf. AUGEL, 1980). As imagens e representações sobre o negro no teatro, assim como aquelas que temos assistido no cinema e na televisão, têm um precedente e mesmo fundamento histórico comum, que é a literatura produzida no Brasil desde o século XIX. David Brookshaw (1983) observa que a figura do negro na literatura brasileira anterior à abolição do tráfico de escravos, em 1850, praticamente não existe. Quando a mesma começa a aparecer é utilizada para contrastar com a figura do índio. O negro de índole escrava, humilde e resignada esteve então para o índio por natureza corajoso, orgulhoso e independente. Enquanto se aproximava a extinção da escravidão, a representação do negro foi alterada. Mesmo na literatura abolicionista, o escravo fugitivo, insurrecto, foi transformado no negro “escravo demônio e imoral”, degenerador da propriedade e da ordem familiar aristocrática. Mais tarde, afirma ainda Brookshaw, o nacionalismo racista de uma literatura exemplarmente representada por Monteiro Lobato respeitava o negro enquanto ser selvagem, autêntico e tragédia biológica, porém odiava-o no que dizia respeito ao contato com o branco. Ao contrário da literatura do escritor Jorge Amado, que, a partir dos anos 1930, celebrava a mestiçagem e transformava o negro em mestiço encantadoramente irreverente, anárquico, embora puro e sensual, faceta de uma positividade conservadora, preconceituosa e populista.

Em relação à história da imagem e representação do negro no cinema, Robert Stam (1997) afirma que se, no plano intelectual, social e político, no Brasil dos anos 1930, havia um discurso sobre a equivalência da contribuição das raças para a formação do Brasil, na cinematografia da época a contribuição do negro foi reduzida ao pitoresco e ao folclórico. O negro foi mais um personagem da cozinha, estimulado a tocar e

---

<sup>2</sup> Esta problemática que levanto, aliás, tem um precedente no trabalho de Zilá Bernd (1988) quando busca definir e identificar a emergência de uma *literatura negra, do negro*, no Brasil. Bernd cita negros como Cruz e Sousa e Machado de Assis, dois grandes autores da historiografia literária brasileira, que não teriam construído uma *literatura negra*, mas uma *literatura sobre o negro*. Ambos pertenceriam à mesma linhagem literária do poeta abolicionista, branco, Castro Alves, que os antecede, ou do poeta modernista, também branco, Jorge de Lima, que depois destes, já no século XX, do mesmo modo se destaca por incluir o negro e a temática negra em sua obra. Todos os quatro seriam grandes autores adaptados ao mundo branco, aos padrões culturais e estéticos ocidentais. Teriam construído uma *literatura negra, do negro*, se além de serem negros ou brancos, de humanizarem e positivarem a ancestralidade africana, encontrássemos em suas obras o negro como *eu* enunciado em primeira pessoa, desvincilhado do anonimato, da invisibilidade, da subordinação e condição de objeto do qual se fala, se encontrássemos em suas obras elementos de uma epopéia negra, a reversão de valores e uma nova ordem simbólica presentes em autores como Luiz Gama, Lima Barreto, Cuti e Ele Semog.

dançar, do que um agente político e econômico. Entre as décadas de 1930 e 1950, foram produzidas inúmeras *chanchadas* modeladas em musicais americanos, mas também no teatro de revista e nos programas de auditório do rádio. Estas *chanchadas* foram filmes que combinavam um forte apelo popular com uma estética branca que favorecia o protagonismo de estrelas brancas, enquanto os negros apareciam acompanhando estas estrelas – entre elas, Eliane Macedo, as cantoras Carmen Miranda, Aurora Miranda, Marlene, Emilinha Borba – ou serviam de “escada”, como foi o caso de Grande Otelo, para personagens interpretados por atores brancos.

Nas *chanchadas*, o enredo se desenvolvia em torno do universo do carnaval, dos valores do carnaval, em ambientes populares e negros. Na oportunidade, divulgavam-se as marchas e sambas do carnaval vindouro. Stam observa que, relativamente à expressiva presença de uma música negra nos filmes, nota-se a ausência de negros nos filmes. Era como se os negros e a cultura negro-africana produzida no Brasil fossem canibalizados por este cinema branco.

Em *Madame Satã*, várias seqüências atualizam estas idéias e atitudes. A ambiência, o contexto em que se encontra João Francisco dos Santos, é da depravação, do elogio ao pecado, da luxúria, da violência física e simbólica, da insalubridade, da vida rasgada. É neste contexto que homens e mulheres brancos acessam uma reserva de fúror sexual e de força vital desprezíveis ao mesmo tempo em que cortejáveis. Assim é que no filme, Álvaro – interpretado por Guilherme Pita, um homem branco, tímido, cheiroso, distinto e com dinheiro no bolso, vai em busca de uma “moça morena, de lábios e coxas grossas”, que se traduz no pênis de João Francisco, batizado como “Josefa”, uma versão brasileira do nome da dançarina negra Josephine Baker, sucesso em Paris nos anos 1930 e devoção de João Francisco. Do mesmo modo, o malandro branco Renatinho, interpretado por Felliipe Marques, se entrega a esta mesma “moça morena” na ânsia de absorver uma virilidade escorregadia, cruel e destemida, encarnada pelo malandro João Francisco do Santos. Entretanto, antes disso, este mesmo João Francisco, com máscara de cidadão, como *lúmpen* do mercado das artes carioca, saíra sorrateiro de um camarim ao roubar o dinheiro que deveria ter pago seus direitos trabalhistas não respeitados pelo patrão expropriador que, ofendido, mais tarde o denuncia à polícia.

Novamente, a direção e o roteiro do filme *Madame Satã*, em obediência a um regime estético anterior para o corpo negro, optam por privilegiar imagens e representações em que o negro é um homem problema devolvido ao atavismo de uma suposta irracionalidade que lhe impede de compreender os termos de seus próprios dilemas, lhe impede de amar a si mesmo ou então só conceber o amor e o afeto através da dor, da violência ou da projeção de si em um outro. A propósito, no filme, depois de um quebra-quebra promovido por João Francisco, ao ser barrado na portaria de um clube da alta sociedade carioca, há uma seqüência de imagens e diálogos comovente entre João Francisco e a prostituta Laurita, interpretada por Marcélia Cartaxo, que evidencia isto:

Laurita – E precisava fazer aquilo?

João Francisco – Mas é claro que precisava! Vou levar desaforo pra casa! Todo mundo pode entrar, por que é que eu não posso?

Laurita – Porque tu não é todo mundo.

[...]

Laurita – Tu parece um bicho, sai por aí, batendo a cabeça na parede.

João Francisco – Eu quero me endireitar.

Laurita – Endireitar o quê! Tu já nasceu torto!

[...]

Laurita – E por que tu não se acalma?

João Francisco – Tem uma coisa dentro de mim que não deixa.

Laurita – E que coisa é essa?

João Francisco – Não sei...

Laurita – Que coisa é essa?

João Francisco – Raiva.

Laurita – Tu parece que tem raiva de tá vivo.

João Francisco – Vai ver que é.

Laurita – Mas essa raiva passa.

João Francisco – Pois a minha parece que só aumenta, uma raiva que não tem fim e que eu não tenho explicação pra ela. Laurita, o que é que você vê quando olha pra mim que eu não vejo?

Laurita – Eu vejo... (risos) o Rodolfo Valentino, o John Ralph Miller (?), o Gary Cooper...

João Francisco dos Santos, em sua máscara de cidadão, jamais poderia ser um astro hollywoodiano. Não era branco, não era belo e desejável como branco e era nascido no Brasil, um país periférico. “Já nasceu torto”. Era um homem negro, mergulhado no drama da sua negrura não percebida nem por ele nem por sua melhor amiga Laurita. Iludido ou irônico, ele reivindicava para si uma condição moderna e elementar de pessoa – em várias falas se refere a si mesmo como “minha pessoa...” – que se choca com uma condição de pessoa que a sociedade lhe atribui (cf. BRANDÃO, 1986). Ou seja, João Francisco insinua todo o tempo, ao se referir a si mesmo como “minha pessoa...”, que se concebe como homem livre, universal, cidadão dotado de direitos por posição social – homem de família, provedor e protetor da vida de uma prostituta, de sua filha e de um travesti, dotado de *status* e honrarias – malandro famoso, admirado e temido na antiga zona da Lapa carioca. Porém, João Francisco é pessoa para a sociedade hegemônica na medida em que bem se adequa ao papel de um ser negro, predeterminado por uma ordem social e simbólica que antecipadamente prevê seus sentimentos, pensamentos e ações, como sublinha a atriz Vitória Aparecida Ximenes dos Santos Cruz, interpretada por Renata Sorrah: “bem que me avisaram, não confia nesse preto, ele é mais doido do que cachorro raivoso!”

De fato, a pessoa de João Francisco dos Santos é um analfabeto, sem profissão definida, vigiado pela polícia, negro, homossexual, sem pai, sem mãe, irmãos, esposa ou filhos, generoso e cruel. Entretanto, é esta realidade e experiência social renegada que informa este original artista da performance que sabia dançar, cantar, recitar histórias e “tirar onda” de malandro. Madame Satã nasceu do “submundo”, foi orientado pelos enigmas transmitidos por africanos – João Francisco define-se como filho dos deuses

africanos Yansã e Ogum, mas também por imagens e representações negrófilas veiculadas pelos meios de comunicação da época, em particular o cinema disseminador da imagem da *performer* negra Josephine Baker, radicada em Paris, emblema da negrofilia do movimento da *avant-garde*.

Em relação à negrofilia da *avant-garde* parisiense dos anos 1920, Petrine Archer-Straw (2000) observa que, se, por um lado, a *avant-garde* pretendeu criar um antídoto contra a sufocante civilidade burguesa antinegra, por outro lado, não conseguiu evitar conotações negativas em relação ao negro ao canonizar seu corpo, sua expressão e o continente negro, África, como “primitivos”. Negrofilia, como gosto e representação, orientou desde então a explosão de um mercado do entretenimento que sugeria ou mesmo incluía músicos, atores e dançarinos negros na Europa, nos Estados Unidos e logo em seguida no Brasil (cf. GOMES, 2001). Este mercado exigiu, num primeiro momento, a presença do menestrel, ou seja, o ator cômico branco que pintado de preto, porém de alma branca, imitava sempre um negro fisicamente disforme, indolente, simplório, animalesco, dócil e grotesco. E em seguida, homens e mulheres negros que no palco assimilaram esta representação mimetizada de si mesmos.

### NEM EUROPEU NEM AMERICANO DO NORTE... TAMPOUCO PLENAMENTE BRASILEIRO

A performance de Josephine Baker, em Paris, exacerbou a imagem caricatural do homem negro, a reiteração do seu primitivismo e, paradoxalmente, uma nova aspiração de modernidade advinda de uma certa liberação sexual da mulher, de um espontaneísmo e ruptura aos valores morais burgueses. João Francisco dos Santos encontrou na *mise en scène* da ambígua Josephine Baker um modelo de expressão social e artístico e de liberação das amarras do ideal de masculinidade que suportava no corpo de homem negro. Um tanto quanto homem, um tanto quanto mulher, homem valente, viril, duro, mas também feminino, sensual e “pederasta passivo”. Exímio capoeirista, desaforado e agressivo, mas também bom amante, sedutor na atitude e no gesto diante da ausência ou na impossibilidade de fazer-se ouvir ou ser entendido através das palavras. Onde se esperava a mulher em João Francisco, se manifestava o homem, onde se reconhecia o homem, se apresentava a mulher, onde se esboçava o anjo, se revelava Madame Satã. Esta superposição de identidades e lugares de poder estão de acordo com as representações que se atribuíam a Josephine Baker, mas também à sabedoria elaborada por homens e mulheres negros ao longo do processo de colonização e escravização de africanos, quando aprenderam a viver através dos interstícios do sistema de relações entre homens e mulheres, a transitar entre o masculino e o feminino, o público e o privado (cf. MOTT, 1988).

Na condição e contexto em que se encontrava, João Francisco não poderia se permitir encapsular na máscara de homem ou mulher. Não poderia, do mesmo modo, encerrar-se na possibilidade de transgressão que realizava o travesti Tabu, interpretado por Flávio Bauraqui, uma vez que o travestismo é uma estratégia de afirmação e combate mais óbvia e insuficiente. Tabu era membro, juntamente com a prostituta Laurita e sua filha pequena, do núcleo familiar comandado, às vezes com tirania, por João Francisco. Odiava violência, era frágil e covarde. Apesar de negro, contrariava a

expectativa em relação a um falo devorador, até porque era absolutamente passivo no ato sexual com um homem branco, policial, interpretado por Urã Figueredo, a quem chamava “meu anjo de bondade”, como ouvimos numa cena em que revela seus sonhos:

Tabu – Já eu, vou comprar uma máquina Singer, de pedal, pra costurar as fardas do meu anjo de bondade, meu marido. E viver uma vida lazer.

Enfim, Tabu pretendia reproduzir o papel da mulher passiva, realizada como dona-de-casa, ama do marido e dos filhos, legitimadora da apropriação masculina do capital e do trabalho. Isto não cabia na mulher nem no homem que João Francisco trazia consigo. Por outro lado, o homem moderno, tipicamente nacional, que João Francisco prometia, inspirado na representação de mulher moderna que Josephine Baker configurara na Europa, estava deslocado da ordem social e simbólica de sua época e muito mais da estética que as artes de um modo geral e o cinema em particular esboçaram até o anos 1950 com as *chanchadas*. A propósito, Paulo Emílio Salles Gomes, um dos mais respeitados críticos brasileiros de cinema, já afirmou que a fraqueza do cinema nacional tem sido seu estado de subdesenvolvimento, caracterizado pela falta de originalidade básica, pela falência cognitiva e indevida representação do ponto de vista de uma grande maioria de brasileiros ausentes como produtores e espectadores deste cinema. Para este crítico, a precariedade da linguagem do cinema nacional tem sido a ausência de um povo brasileiro:

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. O fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delinea muita vicissitude nacional (GOMES, 1980, p. 77).

Entretanto, apesar do diagnóstico perspicaz e ferino, Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) pensa a precariedade do cinema nacional em termos da oposição de classes de “ocupantes” e “ocupados”, mas desloca da sua reflexão o debate sobre relações raciais e cultura negro-africana. Desconhece uma base cultural não-ocidental que viesse orientar a cinematografia brasileira, porém não tem nada a dizer sobre a persistência, o dinamismo e caráter milenar de tradições ameríndias e africanas, capazes de reivindicar e redefinir a cultura e o processo social brasileiro (PINHO, 2000, p. 68). O dilema do cinema nacional, como vicissitude da nação, é então o índio ou o negro que não fala por si como imagem e representação, porém é retrato ou re-presença sob a ótica do outro “ocupante”, mas também branco. O negro, portanto, se também não é europeu, não é americano do norte, tampouco é plenamente brasileiro, aquele destituído de cultura original, uma vez que traz a lembrança de uma ancestralidade indesejada, afro-descendente.

Neste sentido é que podemos suscitar práticas negras de auto-representação que evidenciam a seleção, a combinação e rearticulação crítica de sentidos construídos sobre o negro e mesmo sobre a nação. Um caso emblemático é a participação e a presença dos africanos e descendentes na maior festa brasileira que é o carnaval, referência

contextual nos filmes das *chanchadas*, em *Madame Satã* e na trajetória do personagem João Francisco dos Santos. A propósito, as autoras Raquel Soihet (1998) e Monique Augras (1998), fundamentadas basicamente nas mesmas fontes, chegam a conclusões curiosas e distintas sobre o significado do carnaval. Soihet, influenciada pela interpretação que Mikhail Bakhtin faz da cultura popular na Idade Média e Renascimento, defende o argumento de que o riso no carnaval e nas festas “populares” cariocas é uma arma eficaz contra a hierarquização e a opressão dos subalternos.

[...] por meio de canções, representações teatrais, cartas anônimas, inversões e utilizações jocosas de signos do poder, os populares demonstraram sua resistência a situações que lhes eram opressivas. Para esses segmentos excluídos, o carnaval, particularmente, representou uma possibilidade de participação da qual não se omitiram. Muito pelo contrário, através de formas alternativas de organização, nele investiram toda a sua energia. Valendo-se de metáforas, explorando sua criatividade, tendo o riso como arma, procuraram reagir às diversas formas de opressão que sobre eles incidiam. Não foram, portanto, passivos e impotentes, nem ficaram a mercê de forças históricas externas e dominantes. Pelo contrário, desempenharam um papel ativo e essencial na criação de sua própria história e na definição de sua identidade cultural (SOIHET, 1998, p.15-16).

Monique Augras, por sua vez, afirma que é comum os autores tomarem a cultura “popular” como um “bastião de ‘resistência’”. Para Augras, a cultura “popular” não pode ser percebida isolada da sociedade mais ampla. No caso do samba carioca, isto quer dizer que o riso não é necessariamente sintoma ou estratégia de subversão. Pelo contrário, ao longo da história deste samba, a ordem acompanha, passo a passo, a aparente desordem.

[...] o desfile (das escolas de samba) obedece a um regulamento estrito. O tempo é rigorosamente controlado. Nenhum detalhe dos quesitos deixa de ser explicitado, seja para a comissão julgadora, cujos membros têm de assistir às aulas de um curso preparatório para esse fim, seja para os próprios sambistas, que se encarregam de vigiar o desempenho das escolas concorrentes para denunciar os eventuais deslizos que as podem levar à desqualificação. O excesso e a loucura da festa são canalizados por um esquema econômico-financeiro que assegura altíssimos lucros às diversas instituições que regem a organização do desfile e sua divulgação (AUGRAS, 1998, p.16).

Temos então que, num contexto adverso, de desagregação, de subordinação econômica, social e racial, africanos e seus descendentes, do mesmo modo que reinventaram manifestações e tradições culturais encontradas aqui, como é o caso do carnaval que chegou ao Brasil como festa européia e civilizada, tiveram que transformar tradições trazidas de África de modo que pudessem ser difundidas e manter redes de solidariedade e reagregar etnias, civilizações várias, valores, crenças e símbolos estéticos. Para Roger Bastide (1985), no Brasil, em especial o Candomblé cumpriu esse papel, ao aproximar divindades de grupos étnicos vizinhos, e deste modo se mostrar eficiente no domínio da desesperança, da dor pelos castigos e humilhações, na reconformação de atitudes afetivas, de laços de parentesco, na definição de uma corporalidade insubordinada e categorias de pensamento originais. Entretanto, o negro que partilha o mundo africanizado partilha também, como afirma Bastide, o mundo brasileiro no mais baixo grau da hierarquia social. Teria ocorrido, então, uma distância social, muito mais que um isolamento geográfico que permitiu ao africano e depois ao negro encontrar,

na estrutura da sociedade brasileira, os nichos, como os denominamos, em que podia inserir suas civilizações nativas. Esses nichos foram, vimos, os batuques, as confrarias dos homens de cor, as organizações de negros de ganho, as “nações” constituídas sob a autoridade de “reis”, ou de governadores nas cidades, as danças domingueiras em parte também nas zonas rurais. Certamente, todos esses agrupamentos eram grupos de controle de uma classe por outra, mas vão ser modificados em suas realidades profundas pela vontade dos negros, ou, mais exatamente, pela pressão das representações coletivas religiosas sobre os indivíduos membros desses agrupamentos (BASTIDE, 1985, p. 225).

Esta resposta africanizada minimizou e reificou a diversidade cultural africana, mas reteve o controle social branco. No Candomblé ou em formas culturais lúdicas, aparentemente restritas ao exercício e desenvolvimento de habilidades e força física, como a capoeira e os diversos sambas nacionais, encontramos referência a mitos, deuses e idéias que viveram no pensamento, como imagens mentais sujeitas às perturbações da memória, mas também estiveram inscritos no corpo como mecanismos motores, passos de danças, toques rítmicos ou gestos rituais, constituindo um largo repertório onde se buscam e se reinterpretem imagens, símbolos e representações da condição negro-africana no Brasil, em si mesmas descontínuas, conflitivas, coaguladas tantas vezes em sincretismos ou hibridez cultural.

O que faz João Francisco no palco, como Madame Satã, é sacar deste repertório de signos e experiências que tanto evidenciam adesão quanto reinterpretem o programa de modernização das elites. Ele é um negro no palco ou, quem sabe, a negra, a “mulata do balacoxê”, porém desloca o signo ator negro/personagem negro da sua fala e função recorrentes no palco. Desmascara a negrura como signo do mal ou como signo do bem (cf. MARTINS, 1989). Tem um domínio de sua movimentação e das suas articulações assegurado pela movimentação corporal elaborada na capoeira, no samba e nas danças arquetípicas de diversos deuses africanos cultuados no Brasil. Numa atitude moderna, aproxima diversas linguagens cênicas assim como reinventa mitos de origem, recheando-os de ironia e originalidade, como podemos ouvir numa fala de João Francisco, como Madame Satã, após 10 anos preso na cadeia, na última sequência de imagens do filme:

Madame Satã – Vivia presa, por 10 anos, num castelo de uma ilha das arábias, uma princesa de nome Jamassi. No intuito de inveja, a rainha maléfica tinha aprisionado a jovem princesa que vivia triste e solitária. Até que num dia de carnaval, um cavaleiro em seu camelo libertou a princesa, que correu a pé até chegar na sua Lapa querida. A princesa foi logo se apressando de preparar sua fantasia pra o desfile dos caçadores de veados. Jamassi vestida desfilou com brilhantismo no carnaval de 42. E Jamassi ficou conhecida assim pro resto do mundo como MADAME SATÃ!

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, é bom apontar para o fato de que este é um dos poucos filmes brasileiros, desde o Cinema Novo, em que embora possamos apontar para reincidentes imagens e representações estereotipadas e racializadas sobre o negro, também encontraremos vários aspectos louváveis. O primeiro deles diz respeito ao acabamento do filme *Madame Satã*. A maioria das sequências do filme, dia ou noite, foram elaboradas em

ambientes fechados ou em ambientes abertos noturnos quando havia pouca luz. O que parece dificultar a percepção de detalhes dos ambientes compostos, favorece, no espectador, a impressão da precariedade material em que viviam os personagens, assim como a impressão da precariedade moral que lhes era atribuída. Mais ainda, tal procedimento remete o espectador para o mundo subjetivo e emocional dos personagens, assim como sua atenção para o desempenho dos atores em cena, sobretudo os atores principais – Lázaro Ramos, Marcélia Cartaxo e Flávio Bauraqui – que estão impecáveis nos gestos, olhares, atitudes, expressões e uso da voz capturados pela câmara. Ou seja, os três atores citados, dois homens negros, uma mulher branca nordestina, fora do padrão de beleza do cinema estrangeiro e brasileiro, não adequados ao estereótipo daqueles e daquelas que foram definidos como “naturais ao olhar da câmara” e, por isso, tidos como de uma fotogenia óbvia e arrebatadora, são revelados numa beleza proveniente das interpretações brilhantes dos atores e no modo como a câmara valoriza seus corpos em partes e no todo. Além disso, o filme traz um figurino cuidadoso e uma trilha sonora, com canções da época, bem cuidada que complementa o sentido dos textos e os contextos das sequências de imagens.

Um outro aspecto louvável é a direção dos atores. Há muita sintonia entre todos eles e até mesmo entre aqueles que fazem apenas figuração. Além disso, novamente, os três atores principais – Lázaro Ramos, Marcélia Cartaxo e Flávio Bauraqui – conseguem estabelecer uma cumplicidade que favorece o talento individual de cada um, do mesmo modo que favorece o protagonismo e subjetivação negada aos personagens negros desde os primórdios do cinema brasileiro. Ou seja, os personagens principais apontam para dramas existenciais que não são devidamente problematizados, mas estão indicados através da composição das seqüências de imagens, trilha sonora, fotografia, figurino, texto e interpretação destes atores.

Um terceiro e último aspecto que gostaria de salientar diz respeito a um fato raro na cinematografia brasileira, que é a interessante interseção entre raça, gênero e sexualidade apresentada no filme *Madame Satã*. Através do que ouvimos e vimos no filme, percebemos vicissitudes para a raça no Brasil, porém percebemos também que as expectativas do branco em relação a posições de gênero e sexualidade negras geram modalidades de manejo e vivência da raça e do racismo uma vez que o corpo masculino e homossexual que encontramos em *Madame Satã* desarticula certezas sobre o macho, porém reacomoda idéias e certezas sobre um corpo negro.

Oxalá, a partir de *Madame Satã*, o cinema brasileiro venha a desdobrar “a penosa construção de nós mesmos, a rarefeita dialética entre o não ser e o ser outro” a qual se referia Paulo Emílio Sales Gomes algumas décadas atrás.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Arivaldo de Lima. **A experiência do samba na Bahia. Práticas corporais, raça e masculinidade**. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS), Departamento de Antropologia, UnB, Brasília, 2003.
- ARCHER-STRAW, Petrine. **Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s**. New York: Thames & Hudson, 2000.
- AUGEL, Moema Parente. **Visitantes Estrangeiros na Bahia Oitocentista**. São Paulo: Cultrix, 1980.

- AUGRAS, Monique. **O Brasil do Samba-Enredo**. RJ: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- BASTIDE, Roger. **As Religiões Africanas no Brasil**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica**. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 207-244.
- BERND, Zilá. **Introdução à Literatura Negra**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Papéis, personagens e pessoas**. In: \_\_\_\_\_. *Identidade & Etnia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. p. 13-34.
- BROOKSHAW, David. **Raça e cor na literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- FANON, Franz. **Peles Negras. Máscaras Brancas**. Rio de Janeiro: Fator, 1983.
- GOMES, Tiago de Melo. **Negros Contando (e Fazendo) sua História**: Alguns Significados da Trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926). *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 23, nº 1, 2001. p. 53-83.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.
- MARTINS, Leda Maria. *Identidade e ruptura no teatro do negro*. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, nº 16, 1989. p. 112-117.
- MOTT, Luiz R. B.. **Escravidão, homossexualidade e demonologia**. São Paulo: Ícone, 1988.
- PINHO, Osmundo de Araújo. *Representação e Subalternidade Racial em Barravento*. **Grifos**. Revista Científica da Unoesc. Chapecó: nº 9, 2000. p. 65-80.
- RODRIGUES, Raimundo Nina. **As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil**. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1957.
- SEVCENKO, Nicolau. *As alegorias da experiência marítima e a construção do europocentrismo*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz e QUEIROZ, Renato da Silva (orgs.). **Raça e Diversidade**. São Paulo: Edusp, 1996. p. 113-146.
- SOIHET, Raquel. **A Subversão Pelo Riso**. RJ: Editora Fundação Getúlio Vargas. 1998.
- STAM, Robert. **Tropical Multiculturalism**. A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture. Durham e London: Duke University Press, 1997.
- VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 1995.
- XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**. A Opacidade e a Transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

**Recebido em 03/03/2015. Aprovado em 17/05/2015.**

**Title:** *Life torn. Images and representations of black in the film Madame Satã*

**Abstract:** *The film Madame Satã, Karim Aïnouz, takes place in the 1930s, during which the Brazilian state, elites and even the ordinary citizen - man or woman, rich or poor, black, white or mestizo - engaged in a modernization effort institutions, arts, tastes and attitudes. This article will address two fundamental issues raised in relation to black and black African culture in Brazil. The first relates to the permanence of images and pre-modern representations of blacks who shaped the ideal of modernity in Brazil. The second relates to the attitudes of blacks towards accession and reinterpretation of a design elites modernization of Brazilian society that foresaw the black African and black culture as an object and raw materials.*

**Keywords:** *Black. Madame Satã. Modernity.*

## É TUDO VERDADE! TESTEMUNHO E EXPERIÊNCIA EM O PRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO (AUTORRETRATOS)

Nilcéia Valdati\*

**Resumo:** Como a tentativa de biografar-autobiografar-testemunhar a experiência do confin prisional produz indagações sobre as formas de ler, narrar, montar? A questão surge a partir da constatação de um fenômeno cada vez mais evidente nos últimos anos, a existência de uma grande quantidade de produções, cinematográficas, literárias, que têm como foco contar a experiência do cárcere. Um exemplo disso é o filme *O prisioneiro da grade de ferro (autorretratos)*, de 2003, dirigido por Paulo Sacramento, que, através de um experimento cinematográfico, o de colocar nas mãos dos detentos uma câmera filmadora, procura documentar a rotina dos últimos meses do-no Carandiru. O que nos interessa aqui, percorrendo a esteira benjaminiana, é perceber como esse tipo de produção coloca lado a lado as categorias experiência e testemunho; como, em certo sentido, a experiência enquanto experimento toca o testemunho.

**Palavras-chave:** Experiência. Testemunho. Confin. Narração. Cinema Documentário.

Não é “a verdade” ou “a mentira” que interessam, o imaginário é o que me interessa, quando a pessoa fala que incorpora um santo e incorpora, se conta bem contado, se sabe contar, me interessa. Vira verdade. Se a gente não conhece o imaginário do povo como vai querer mudar alguma coisa? Eu cito Deleuze, quero “pegar o outro em flagrante delito de fabulação”.

Eduardo Coutinho

O que devemos fazer com nossas imaginações? Amá-las, acreditar nelas a ponto de as devermos destruir, falsificar [...]

Giorgio Agamben, *Profanações*

### NARRAR A-NA-DA<sup>1</sup> PRISÃO

Poeira. Silêncio. Textos informativos. Retrocesso da imagem. Três, dos nove pavilhões da Casa de Detenção Professor Flamínio Fávero, do Complexo Penitenciário do Carandiru, são recompostos. Assim inicia-se a montagem de *O prisioneiro da grade de ferro (autorretratos)*. O filme, dirigido por Paulo Sacramento<sup>2</sup>, começa a ser

---

\* Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora de Literatura Brasileira na Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). E-mail: valdati@gmail.com.

<sup>1</sup> Opto por usar o hífen entre os três elementos que regem a ação de narrar, e também em vários outros momentos da sequência do texto, por identificar no hífen um jogo dialético, o qual segundo Agamben “une só na medida que distingue e vice-versa.” (AGAMBEN, 2000, p.171)

<sup>2</sup> Paulo Sacramento é formado em cinema pela Eca/Usf, dirigiu os curtas *Ave*, em 1992, e *Juvenília*, em 1994. Foi assistente de direção de Sérgio Bianchi no filme *A causa secreta*, de 1994. Fez a montagem de *Tônica Dominante*, de 2000, de Lina Chamie, de *Cronicamente Inviável*, 2000, *Quanto vale ou é por quilo*, 2005, de Sérgio Bianchi. Produziu e montou o longa-metragem *Amarelo Manga*, 2002, de Cláudio

configurado a partir do momento em que o diretor e uma equipe de pessoas que trabalham com cinema ministram, durante sete meses, oficinas de vídeo para os detentos do Carandiru. Enquanto resultado deste trabalho, aos participantes, é dada a tarefa de, com a câmera na mão, filmar o cotidiano dos últimos meses da Casa de Detenção. É 2001, e a câmera, ora na mão de detentos, ora não, passa por todos os nove pavilhões, escolhe personagens, ambienta o espaço, cronometra as ações, expõe a rotina, enfim, explica a organização daquela comunidade carcerária.

A produção e a distribuição de *O prisioneiro da grade de ferro (autorretratos)* coincidem<sup>3</sup> com a de um outro, que também tenta mostrar o cotidiano do mesmo complexo penitenciário. É *Carandiru*, dirigido por Hector Babenco, baseado no livro homônimo de Drauzio Varella. A existência desses dois filmes (e do livro) se junta a outras escritas que surgem naquele mesmo momento e que procuram narrar a experiência prisional por diferentes possibilidades, diferentes ângulos, diferentes olhares: a escrita de dentro da prisão, a de fora dela; a escrita de si e a escrita do outro. É o caso dos livros: *Memórias de um sobrevivente*<sup>4</sup> (2001), de Luiz Alberto Mendes; *Enjaulado: o amargo relato de um condenado pelo sistema penal*<sup>5</sup> (2002), de P. Negrini; *Sobrevivente André du Rap, do massacre ao Carandiru*<sup>6</sup> (2002), de André du Rap.

Em todas essas produções, a tentativa é a de exercer a narração, na qual a tarefa de biografar, autobiografar, testemunhar e ficcionalizar se encontra e se desencontra no instante mesmo da construção de uma vida. Em *O prisioneiro da grade de ferro (autorretratos)*, produção que é foco deste trabalho, o narrar a-na-da prisão pode ser traduzido como possibilidade desse confim<sup>7</sup> ser narrável, ser passível de elaboração de imagens. Se esse confim toma forma, é porque há nele alguém que ali se vê. Alguém que atrai o olhar daquele que está para além do confim, ou fora dele. Nesse sentido, quando direciono o olhar para tal produção cinematográfica, penso em como a questão da experiência, tão cara à tradição crítica benjaminiana, relaciona-se ao testemunho, e este, por sua vez, torna-se um “campo minado” por uma série de elementos biográficos, autobiográficos e ficcionais.

---

Assis. Produziu e montou junto com José Eduardo Belmonte *A concepção*, em 2005. Estreou no cinema de ficção em 2013, com roteiro, produção, direção e montagem de *Riocorrente*.

<sup>3</sup> Em entrevista a Rodrigo Capella, Paulo Sacramento afirma que não assistiu ao filme de Babenco e que os dois realizaram os respectivos filmes sem qualquer troca ou influência de ambas as partes. (Disponível em <cineminha.com.br> Acesso em: 12 set. 2014).

<sup>4</sup> Luiz Alberto Mendes narra de dentro da prisão a experiência, principalmente, dos mais de 30 anos em que lá ficou enquanto detento.

<sup>5</sup> O advogado e criminalista Pedro Paulo Negrini narra a vida do presidiário Rogério Aparecido, desde sua condenação até a liberdade, através de depoimentos do condenado.

<sup>6</sup> André du Rap, sobrevivente do Massacre do Carandiru, em colaboração com o jornalista Bruno Zeni, narra os momentos vividos por ele na penitenciária.

<sup>7</sup> Quando utilizo a categoria *confim*, penso na diferenciação que Massimo Cacciari (2000) faz entre *limes* e *limen*. Para Cacciari, enquanto o *limen* é a soleira, é a “passagem” através da qual se penetra um domínio ou se sai dele, o *limes* limita, circula, cerca esse mesmo domínio. Nesse sentido, a palavra *confim*, ao se referir ao espaço da prisão, coloca essa relação de tocar e afastar, encontrar e desencontrar e vice e versa.

## DOCUMENTAR-MONTAR

2001. Casa de Detenção. Xadrez 2309. Nele, o detento Celso faz o café. Explica como é estar naquele lugar, naquela situação: “Muita coisa vai mudar na vida de quem passa por essa experiência [...] O pior é o sofrimento do isolamento”. Vários presos se apresentam: nome, pavilhão, prontuário, artigo. No momento em que se ouve a fala de cada um deles, se vê na tela uma fotografia da ficha policial, e nela uma placa com as informações: entrada, prontuário, artigo.

Pavilhão 8. Kric e FW andam em direção ao pavilhão, com uma câmera na mão, cantando um *rap*. Um jogo de futebol e a imagem trêmula, desfocada, começa a acompanhar a bola e a desviar o ângulo: o chão, a trave, o outro jogador, o pavilhão. Nessa sequência de cenas se observa a presença de duas câmeras, de dois olhares, de uma dupla forma da montagem, ou seja, percebe-se a câmera que registra a outra que olha. Ou ainda, a forma da montagem explícita que há um olhar no olhar da filmagem. O olhar de quem está de fora do sistema penitenciário e daquele que está inserido nele. Essa é a singularidade utilizada na montagem de *O prisioneiro*. Singularidade que leva à indagação de como a estratégia de dar espaço ao documentado se mostrar, se narrar, coloca-se dentro do cinema documentário.

A resposta, embora não objetiva e pontual, caminha para se pensar um pouco sobre a tradição brasileira de criação cinematográfica documental. No Brasil, um dos nomes mais ressoantes é o de Eduardo Coutinho, que a partir dos anos 1970 se tornou o ícone desta maneira de se fazer cinema e televisão. Consuelo Lins, que trabalhou diretamente com o cineasta<sup>8</sup>, ao analisar a produção do mestre, esclarece:

A possibilidade de “filmar o que existe”, ou de aceitar “tudo o que existe pelo simples fato de existir”, é um dos efeitos dos dispositivos de Coutinho. É verdade que essas frases do diretor – dentro de um contexto documental atravessado pela crença na transposição do real para a imagem – provocam mal-entendidos, porque podem sugerir que ele filma a realidade “tal qual ela é”, ou que se conforma com o mundo como ele se apresenta: injusto, cruel e desigual. Nada mais oposto ao cinema de Coutinho. O que esse pensamento expressa é um desejo de se esquivar das idealizações que impedem justamente uma aproximação mais afetiva com o que nos cerca. É um movimento que desloca teorias, crenças, interesses, preconceitos, pontos de vista prévios, sentimentos piedosos, culpas e toda a sorte de clichês visuais e sonoros que aderem a nossa percepção e nos fazem acreditar que conhecemos o mundo. Trata-se de uma prática que se atém, na medida do possível, ao material oferecido pelo universo a ser filmado – uma favela, um prédio, um morro, um depósito de lixo –, imprimindo aos filmes uma espécie de imanência radical, em que ética e estética se articulam de modo inextricável. (LINS, 2004, p.12).

As considerações que Consuelo Lins faz acerca do trabalho de Coutinho nos levam a pensar sobre a montagem a partir da denominação *autorretratos* em *O prisioneiro*. A princípio, há indícios de uma “autobiografia coletiva” de pessoas que estão de passagem pelo mesmo lugar, ou de pessoas que testemunham situações diferentes dentro de um mesmo espaço de reclusão. No entanto, há um colocar-se em

---

<sup>8</sup> Consuelo Lins trabalhou com Eduardo Coutinho em *Babilônia 2000*, de 2001, e *Edifício Master*, de 2002.

jogo, em que tanto os detentos que colhem imagens, quanto a equipe de direção que faz as montagens, participam deste movimento. No instante em que a câmera é dada aos prisioneiros para que esses escolham o que desejam mostrar do Carandiru, o diretor “concede” ao detento a oportunidade de atestar que forma de vida, que experiência é possível ser inventada a partir da condição de confinamento. Porém, o ato da concessão só é permitido porque há naquele grupo a vontade de falar, de filmar, de narrar. Do contrário, o jogo não se montaria.

Ainda sobre a relação entre o cineasta e o filmado, Jean-Claude Bernardet (2003, p.09) assegura:

Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem.

A linguagem, fazendo uso do termo utilizado por Bernardet (2003), a estética e a ética, atribuídas a Coutinho, nas palavras de Lins (2004), caminham para se pensar na opção pela forma de montagem de *O prisioneiro*. De um lado, a de deixar que o próprio objeto se filme, se monte, de outro, a de retirar a participação do objeto (os detentos) na montagem final. O próprio Sacramento (2004), em entrevista a uma revista semanal de ampla circulação, afirma:

Pensei em montar uma parte com eles, no presídio, mas isso ficou inviável. Iria demorar demais. Não tenho como mostrar material para todos os filmados e escutar a opinião deles sobre como querem aparecer. Alguém tem de tomar decisões se não o filme nunca acaba. E essa decisão tem de ser do diretor. O filme tem uma lógica própria. Essa está acima de minhas vontades, assim como dos desejos de quem é filmado. A verdade é a seguinte: todo mundo está sujeito a se dar mal em documentário. Existe uma parcela de risco que todos têm de correr. (SACRAMENTO, 2004, s.p).

Paulo Sacramento, ao assumir o lugar da direção; Eduardo Coutinho, ao constatar a fabulação<sup>9</sup> enquanto elemento de composição do documentário; Bernardet, ao reivindicar a necessidade da relação entre o cineasta e o povo, colocam à baila o que Giorgio Agamben (1998a) atesta ao analisar o cinema de Guy Debord. Diz o filósofo italiano que a técnica composicional nunca muda, é sempre montagem e por causa dela o cinema entra em uma zona de indiferenciação, na qual todos os gêneros tendem a se coincidir, o documentário e a narração, a realidade e a ficção, ou seja, para Agamben (1998a, p.69), o cinema é feito a partir das imagens do cinema, é imagem da imagem, e do que se faz com elas, acrescenta em “Os seis minutos mais belos do cinema” (2005a), em menção a uma sequência da filmagem incompleta de *Dom Quixote*, por Orson Wells.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Refiro-me à primeira epígrafe deste texto, retirada de entrevista de Eduardo Coutinho, concedida a Angélica Valente, em 2001.

<sup>10</sup> Situo nesse momento a segunda epígrafe do texto, retirada de um pequeno ensaio de Giorgio Agamben “I sei minuti piú belli della storia del cinema” (2005a).

## MONTAR-EXPERIENCIAR

Fim de tarde. Um prisioneiro olha a cidade pela grade de ferro, enquanto no rádio toca a “Ave-Maria”. O tom de melancolia surge com as imagens do presídio, principalmente as de grades. Dia seguinte. Inclusão. A calça, modelo único. Palestra da triagem. O agente prisional que recebe os novos detentos coloca duas certezas. Primeira: “Os senhores estão presos”; segunda: “Os senhores vão sair”.

A cachaça, a Maria Louca. O processo de destilação. A maconha. Uma planta da erva. Mãos de presos embrulhando balas de maconha. Preço: 1 real. Falas: “O passatempo da cadeia é isso aqui [...] Filmando o que é [...] Pra sociedade isso é um mal, mas pra gente é uma paz.” O craque. “A raspa da canela do diabo [...] Só vendo fiado, recebo no fim de semana [...] Droga na cadeia é luxo.” O autor dessas falas segura nas mãos dois facões, não se vê o rosto. As armas. Um detento explica a fabricação: “A cadeia é feita de cimento e ferro”. Mais uma vez a Ave-Maria, imagens de rostos de presos por meio do pequeno quadrado da porta da cela.

A montagem dessas sequências, construídas através do corte, da repetição e da simultaneidade, ocorre porque no intervalo entre a primeira e a segunda certeza (da fala do agente penitenciário) há o desejo, como já foi explicitado anteriormente, de contar, de narrar, de se expor, isto é, de olhar o passado de cada dia na constituição de uma rotina do presente. Se partirmos da afirmação de Agamben (1998a) de que a montagem é o que está em primeiro plano, cabe considerar que o que chamamos de experiência a partir do filme *O prisioneiro da grade de ferro (autorretratos)* se confunde com a técnica, se confunde com o experimento de colocar a câmera nas mãos dos presos para captação de imagens. Imagens que são acompanhadas por longos espaços de silêncios da fala, preenchidos, no entanto, pelos sons do rádio, da música, do aparelho de tatuagem, dos *raps*.

A fala é mínima. Praticamente não há fala, e quando esta ocorre não traz em si novidades. Ela acontece, muitas vezes, quando a imagem não pode ser identificada; é o caso, por exemplo, de quando são apresentadas as armas e as drogas. Nesse sentido, para haver experiência, o experimento da imagem montagem entra em cena. A imagem, enquanto resultado do artifício da montagem, ganha espaço para produzir os efeitos que Walter Benjamin, em outro momento histórico, atribuía à fala, à oralidade.

Em “Experiência”, de 1913, texto escrito pouco antes da Primeira Guerra Mundial, Benjamin enxerga na atitude do adulto a máscara da experiência. “Ela é inexpressiva, impenetrável, sempre igual. Esse adulto já experimentou tudo: juventude, ideais, esperanças, a mulher. Tudo foi ilusão.” (BENJAMIN, 1984, p.23). Em “Experiência e pobreza”, de 1933, observa que os jovens soldados que participaram da Primeira Guerra Mundial voltaram do campo de batalha silenciosos (BENJAMIN, 1994, p.115). O que fazer com o passado? Como pensar a história? Como significar o por vir? São as perguntas lançadas por Benjamin e para as quais muitos outros teóricos se voltaram na tentativa de compreender os sintomas contemporâneos (como o caso da existência de uma quantidade enorme de produções que procuram contar a experiência da prisão).

Giorgio Agamben (2005b), leitor de Walter Benjamin, em *Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência*, texto de 1978, em trecho em que se refere à “Experiência e pobreza”, afirma que não é necessário que ocorra uma catástrofe mundial para que haja o emudecimento, a destruição da experiência; a existência cotidiana, de uma grande metrópole, se encarrega disso. “Pois o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja traduzível em experiência” (AGAMBEN, 2005b, p.22). Acrescenta que a experiência se coloca hoje fora do homem, que a olha com alívio. Ela se coloca nos museus, nos pontos de peregrinação (cabe acrescentar: nas ruínas de um complexo penitenciário). Há uma recusa em experimentá-la, o homem prefere que a máquina fotográfica (mais um acréscimo: a câmera de filmagem) tenha a experiência que seria a dele. Se, por um lado, Benjamin e Agamben atestam a destruição da experiência, por outro, acreditam na possibilidade da maturação do germe da experiência através da “filosofia que vem”.

Experiência concebida no intervalo e no lapso da vivência individual (*Erlebnis*) e seu compartilhar coletivo (*Erfahrung*), são as palavras de Benjamin (1994), retomadas por Pablo Gonçalo (2011), ao analisar três documentários, aos quais dá a denominação de subjetivos: *Rua de mão única* (Cao Guimarães, 2002), *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2006), *Serious Games* (Harum Farocki, 2010). Nesses documentários, Gonçalo (2011) vê que a subjetividade enquanto experiência coloca em jogo a relação entre linguagem, ética e produção audiovisual:

Seja na representação de si, seja na representação do outro ou mesmo na análise de traumas psicológicos, são propriamente documentadas faces do processo de construção subjetiva. Processos frágeis, incipientes e incompletos. Esses documentários de lançam na aventura de (des)construir discursos de subjetividades, que, portanto revelam-se solventes. São jogos com o sujeito; jogos subjetivos, ou apenas filmes que propõem novas dinâmicas na relação entre a subjetividade e a experiência audiovisual.

A palavra e a imagem são, pelo que vimos até esse momento do trabalho, a possibilidade da experiência romper o seu lugar de silenciamento e cegueira através do experimento audiovisual. De potencializar o cotidiano passado para significar o agora e inscrever um lugar no depois. É nesse sentido que a experiência se liga ao tempo e, por sua vez, à história. As montagens de *O prisioneiro* também caminham nessa perspectiva a partir do momento em que se propõem a registrar um cotidiano, que dentro de poucos meses será ruína. O confim Carandiru não existirá mais, e antes que ele se transforme em monumento, são registradas as últimas imagens que dele podem ser montadas por meio das experiências dos que lá vivem.

## EXPERIENCIAR-TESTEMUNHAR

Nas celas. Romualdo esculpe. Lenno talha na madeira: “A minha inspiração não é o que vejo aqui dentro”. Carlos desenha paisagens. Adilson desenha em bico de pena: “Desenho lugares que eu gostaria de estar”. No pátio. Dia de visita. O fotógrafo registra cenas de colegas com familiares. Fotografa também os corpos dos que foram mortos na

prisão. Fotos de corpos ensanguentados, esfaqueados. “Fotografei com os familiares, logo em seguida, tenho que fotografar ele esfaqueado [...] Existe um código de ética. Errou, paga com a vida”.

Enquanto o trabalho dos quatro primeiros se coloca como a armadilha que encontram para “fugir” daquele confinamento, a do segundo é o registro do que de mais extremo aquele lugar produz: a morte, transformada em criação nas fotografias que são expostas no filme e geradora de um outro confinamento, o da experiência do corpo. Como nos lembra Franco Rella (2004), a morte é uma das experiências do corpo, principalmente para a literatura, a filosofia, as artes figurativas e os eventos ético-políticos e pessoais.

Ainda na esteira benjaminiana, Márcio Seligmann-Silva (2003), em *O testemunho: entre a ficção e o real*, ao analisar as produções literárias de testemunho, destaca que a diferenciação dessas produções das chamadas narrativas realistas é a relação que elas assumem com a chave freudiana do *trauma*, “de um evento que justamente resiste à representação” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 377). Para esclarecer esta ideia, coloca que em latim o testemunho pode ser denominado através de duas palavras: o *testis* e o *superstes*. “A primeira indica o depoimento de um terceiro em um processo.” E a segunda “indica a pessoa que atravessou uma provação, o *sobrevivente*.” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 377-378). A relação entre *testis* e *superstes* traz duas condições para se pensar o testemunho. De um lado, o testemunho como terceiro “traz à luz o fato de que o testemunho por definição só existe na área enfeitada pela dúvida e pela possibilidade da mentira”, de outro, “a aceitação de testemunho como sobrevivente [...] indica a categoria excepcional do ‘real’ que o testemunho tenta dar conta *a posteriori*.” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 377-378).

Os dois termos utilizados por Seligmann-Silva (2003) são tomados das considerações que Agamben (1998b) faz sobre a testemunha, em *Quel che resta di Auschwitz*. Porém, o filósofo italiano, ao analisar neste livro os relatos dos que voltaram do campo de concentração – experiência distinta da prisional, no Brasil, hoje –, coloca, além da testemunha, uma outra categoria, a do muçulmano. Aquele que não consegue testemunhar, o que se submete à vontade de um outro. A explicação mais provável para essa designação, segundo Agamben (1998b), refere-se ao significado literal do termo árabe *muslim*, que significa “aquele que se submete incondicionalmente à vontade de Deus”.

O muçulmano é aquele que viu o olhar da medusa, que Primo Levi (2005) apresenta em seus relatos: aquele que viu a Gorgona, mas que não voltou para contar, ou voltou mudo. É ele, para Levi (2005), a testemunha integral. Esse exemplo é citado tanto por Agamben (1998b) quanto por Seligmann-Silva (2003). Ambos concordam que nesse ponto reside o problema do testemunho: aquele que chega à experiência limite não consegue narrar esta situação, porque o corpo não sobreviveu para tocar o trauma. Entretanto, pelo silenciamento, ou pela morte do corpo, o muçulmano se torna a figura que constitui a destruição da experiência. Para ele não há tempo, não há história. A testemunha, que assim se torna pela própria vontade de narrar a experiência do confinamento, sobrevive para contar a sua e a do outro. Desta forma, o por vir traz à tona a implicação entre testemunho e experiência, ou seja, há testemunho se há experiência, se há disposição para tocar o trauma.

A professora Shoshana Felman (2000), em *Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar*, como Agamben e Seligmann-Silva, acredita que a vontade de testemunhar faz com que o confinado sobreviva. No texto, ela narra como foi a experiência de colocar o testemunho enquanto prática pedagógica. Para isso organizou um curso em torno de temas literários, psicanalíticos e históricos em que o foco era o testemunho, tendo como objetivo não o estudo analítico, mas, de maneira geral, fazer com que os alunos sentissem a experiência do trauma.

A experimentação pedagógica da professora Felman e a experimentação da montagem de *O prisioneiro* caminham lado a lado enquanto maneiras de lidar com a própria história, com a construção de si, de poder olhar para si, fora de si. Dessa maneira, as duas condições de fala e de imagens dos artistas na prisão – aqueles em que a inspiração está fora daquele lugar e o fotógrafo que registra o encontro familiar e os corpos dos mortos – produzem o mesmo efeito: ambos buscam “sobreviver”. Mesmo que não seja o do campo de concentração, a prisão também coloca a vida em jogo, coloca-a no limite.

## TESTEMUNHAR-NARRAR

O ano de 2002 marcou o fim da Casa de Detenção. Mais de 7.000 presos foram dali removidos para novas unidades prisionais e os Pavilhões 6, 8 e 9 foram implodidos em ato público comandado pelo governador do Estado. As últimas imagens são depoimentos de ex-diretores da casa de detenção. Em geral, expõe as péssimas condições do sistema carcerário no Brasil. Um deles diz: “A cadeia não recupera ninguém. Só isola da sociedade.”

A poeira, que no início do filme impossibilitava a clareza do olhar, trazia as incertezas, cobria a tentativa de narrar, colocava uma atemporalidade, é a mesma poeira que acompanha o testemunho e a experiência, que coloca hífen, que estreita *limes* e *limen* que compõem o confim, que agrupa mulçumano e testemunha, que brinca com o real e a ficção, que cobre a montagem com os seus espessos grãos. Qualquer dia desses, diz Bataille (1969, p.152), a poeira “começará a triunfar sobre as serviçais, invadindo as construções abandonadas, os diques desertos: nessa época longínqua não subsistirá nada que salve dos terrores noturnos, para cuja falta nos transformamos em tão bons contadores...”

A sugestão dada por Bataille está na narração. A poeira que se deposita sobre o que está vazio, paralisado, fixo, consolidado é o elemento que permitirá à narração construir-se. A própria atitude de fazer o filme antes da demolição é uma forma de ainda narrar o que restou daquele lugar a partir da poeira. É da poeira que a montagem vai se construindo, vai dando forma à experiência de algumas vidas naquele confim, vai permitindo que testemunhos sejam falados, imaginados, creditados.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A imanência absoluta**. Trad. Cláudio William Veloso. In: Gilles Deleuze: uma vida filosófica. São Paulo: Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. Le cinéma de Guy Debord. In: **Image et mémoire**. Paris: Editions Hoëbeke, 1998a.
- \_\_\_\_\_. **Quel che resta di Auschwitz**. L’arquivo e il testimone. Torino: Bollati Boringhieri, 1998b.
- \_\_\_\_\_. I sei minuti piú belli della storia del cinema. In: **Profanazioni**. Roma: Nottetempo, 2005a.

- \_\_\_\_\_. Infância e história – ensaio sobre a destruição da experiência. In: **Infância e história**: Destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Búrigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005b.
- BATAILLE, Georges. Dicionário crítico. In: NOEL, Bernard (org.) **Documentos**. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- BENJAMIN, Walter. Experiência. In: **Reflexões**: a criança, o brinquedo, a educação. Trad. de Marcos Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus Editorial, 1984.
- \_\_\_\_\_. Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas, vol.1. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CACCIARI, Massimo. **Nomi di luogo**: confine. Aut, aut, n.299-300, set-dez 2000.
- COUTINHO, Eduardo. **Entrevista concedida a Angélica Valente**, out. 2001. Disponível em: <www.mnemocine.com.br/arruanda/index.htm>. Acesso em: 20 set. 2005.
- DU RAP, André. **Sobrevivente André du Rap** (do massacre ao Carandiru). São Paulo: Labortexto, 2002.
- FELMAN, Shoshana. Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.
- GONÇALO, Pablo. O grau zero da subjetividade: documentários e jogos de linguagem. **Crítica Cultural**. Palhoça, SC, v. 6, n. 1, p. 233-249, jan.-jun.2011.
- LEVI, Primo. **Trilogia de Auschwitz - Si esto es un hombre, La trégua, Los hundidos e los salvados**. Tradução Pilar Gómez Bedate. 2. Ed. Barcelona: El Aleph Editores, 2005.
- LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- MENDES, Luiz Alberto. **Memórias de um sobrevivente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NEGRINI, Pedro Paulo. **Enjaulado**: o amargo relato de um condenado pelo sistema penal. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.
- RELLA, Franco. **Ai confini del corpo**. Milano: Feltrinelli, 2004.
- SACRAMENTO, Paulo. **Entrevista exclusiva com o diretor Paulo Sacramento**. Época, n.310, 26 abril 2004. Entrevista concedida a Revista Época. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Epoca> Acesso em: 20 set. 2005.
- \_\_\_\_\_. **Entrevista concedida a Rodrigo Capella**. Disponível em <cineminha.com.br> Acesso em: 12 setembro 2005.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.) **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2003.

**Recebido em 31/03/2015. Aprovado em 16/05/2015.**

**Title:** *It's all true! Testimony and Experience in O Prisioneiro da Grade de ferro (Autorretratos)*

**Abstract:** *How does the attempt to make a biography-autobiography-testimony of the prisional confine experience engender inquiries on ways of reading, narrating, building? This question arises from the confirmation of the following phenomenon, more evident in the last years: the existence of a large number of literary and cinematographic productions that take as their main focus the narration of prisional experience. An example of this is the 2003 film O prisioneiro da grade de ferro (autorretratos), directed by Paulo Sacramento who, through the cinematographic experience of putting video camaras in the hands of prisoners, seeks to document the last months' routine of-at Carandiru. What arouses our concern, following Walter Benjamin, is the awareness of how this type of production places erfahrung and testimony side by side; as in a sense that erfahrung (experience) contacts testimony.*

**Keywords:** *Experience. Testimony. Confine. Narration. Documentary Film.*



## A MORTE CHEGA PARA TODOS: O RECRUDESCIMENTO DO CAPITALISMO NO FIM DO SÉCULO XX

Charles Albuquerque Ponte\*

Maria Bevenuta Sales de Andrade\*\*

**Resumo:** O objetivo desse trabalho é o de discutir a modificação discursiva do início da década de 1990, após a queda do bloco comunista e o surgimento de apologias à vitória do capitalismo, a partir da transformação ocorrida nas formas de representação dos monstros filmicos. Para isso, apresenta-se, primeiramente, o discurso apologético ao capitalismo de Francis Fukuyama (1992), com a finalidade de se cotejar a maneira como o monstro Jason Vorhees, da série *Sexta-feira 13* (1981; 1982; 1984), e da *Morte em Premonição* (2000), são elaborados, afetando também as reações de suas vítimas. A constatação principal do texto é que, ao final da análise, a ubiquidade, naturalidade e inevitabilidade do assassino da década de 1990 apresentam-se em consonância com a vitória do capital professada por Fukuyama, assinalando um derrotismo exacerbado.

**Palavras-chave:** Cinema Slasher. Teoria Crítica. Capitalismo.

Um dos diferenciais mais marcantes do gótico ao longo de sua existência, em grande parte responsável pela recepção bem sucedida por diversos segmentos da arte ao longo dos séculos, é sua capacidade de dialogar com seu contexto de produção, narrativizando-o em busca de uma parcial compreensão das mudanças. O paralelo pode ser traçado, especialmente, ao interpretar a principal personagem característica do gênero, a ameaça frequentemente monstruosa e sobrenatural<sup>1</sup>, parte marcante das principais obras do gênero e metáfora processual dos *perigos* percebidos em determinado momento histórico. Para as últimas décadas, um desses grandes períodos de transição ocorreu, sem dúvida, no início da década de 1990, com a queda do bloco comunista na Europa oriental, provocando uma grande comoção de vitória capitalista absoluta, notadamente descrita por Francis Fukuyama (1992) sob o argumento de fim da história<sup>2</sup>, e desencadeando uma série de representações artísticas em busca de sua apreensão narrativa. Assim, o objetivo desse trabalho é o de relacionar a performatividade desse discurso de fim da História à tentativa de metaforização gótica dessa ameaça promovida pelo filme *Premonição*, dirigido por James Wong, em 2000.

---

\* Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professor Adjunto IV da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). E-mail: ca\_ponte@yahoo.com.br.

\*\* Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professora na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (URN). E-mail: bv\_salles@yahoo.com.br.

<sup>1</sup> A não sobrenaturalidade das ameaças, ocorrida, por exemplo, nos romances de Ann Radcliffe, como *The mysteries of Udolpho*, ainda pode ser bastante esclarecedora da ideologia presente nas obras.

<sup>2</sup> O chamado fim da História já fora anunciado outras vezes, inclusive por nomes importantes da filosofia como Hegel, mas nunca antes esse argumento havia obtido reações tão inauditas e variadas quanto no momento em que Fukuyama o relançou (v. ANDERSON, 1992).

## A PREMONIÇÃO DE FUKUYAMA

O capitalismo certamente vem ampliando sistematicamente seu escopo de dominação desde sua origem, adaptando-se de uma maneira ou outra aos diversos contextos que encontrou nos cinco continentes, do exacerbado consumo e descarte de mercadorias, característico da sociedade norte-americana, ao comunismo de mercado chinês. Seu desenvolvimeto, desde a expansão mercantilista dos primeiros séculos da idade moderna, passando pela industrialização do fim do século XVIII, culmina na administração dos inconscientes das pessoas, a ponto de qualquer reação individual às coisas estar de antemão contida no capitalismo multinacional hodierno (JAMESON, 1991, p. 3). Nesse âmbito, o conceito de capital humano desponta como maior indicador dessa transformação mais recente, desencadeando a “possibilidade de reinterpretar em termos econômicos e em termos estritamente econômicos todo um campo que, até então, podia ser considerado, e era de fato considerado, não econômico” (FOUCAULT, 2008, p. 302), ou seja, a possibilidade de reescrever a vida dos indivíduos valendo-se de uma terminologia conceitual pertencente à área mercantil e tornando populares expressões como *investir* em sua formação ou *vender [market]* sua imagem. O que parece fora de compasso, aqui, é a naturalização de tal processo de imbricação do capital nas vidas humanas, a falta de estranhamento dessa nova forma de mercantilização, agora voluntária, a partir de um círculo vicioso de consumismo em que cada nova conquista agrega, para usar um termo recorrente nesse discurso, valor à força de trabalho, negociada assim por um custo mais alto e com vistas à potencialização do ritmo de consumo (cf. BAUMAN, 2008).

Dentro desse contexto, não é de estranhar que a suposta *vitória* do capitalismo sobre seu maior antagonista histórico, propagada por Fukuyama em seu *O fim da história e o último homem* (1992), tenha sido automaticamente celebrada como a última grande modificação de um século marcado por guerras de grande porte e ditaduras sangrentas. Fukuyama apresenta o argumento de que, com a derrocada do comunismo, a derradeira alternativa possível de contraposição ao capitalismo, a luta de classes e, por consequência, a História, teriam chegado a seu fim. Ele assume a influência de dois teóricos que também se voltaram a essa questão: Hegel, para quem o percurso histórico seria uma positividade que acarretaria na realização da liberdade, e Kojève, cuja argumentação pautava-se na promessa de que um Estado igualitário tinha cambiado para uma “existência social reduzida às rotinas do consumo” (ANDERSON, 1992, 71). Nota-se que essa tese sugere uma visão evolucionista de sociedade, já que a argumentação desconsidera o recrudescimento das teocracias no Oriente Médio, Ásia e África, bem como o aumento da interdependência econômica entre Oriente e Ocidente. Além disso, há, na base desse pensamento, uma flagrante dimensão paternalista, fundada na ideia de que essas nações não capitalistas cedo ou tarde reconhecerão a superioridade do neoliberalismo e *evoluirão* até esse sistema governamental.

Fukuyama tende a se deixar levar por uma superexcitação do capitalismo de consumo, consequência, pelo menos parcialmente, de um *shop craze* dos anos Reagan nos Estados Unidos, somado aos primeiros sinais de que uma derrocada completa do bloco comunista estava próxima (o artigo original foi lançado em julho de 1989 e o

muro de Berlim começou a cair em novembro). A partir desses dois contextos, a construção da argumentação Fukuyama (1992, p. 15-18) aponta o tratamento da produção industrial-científica desses dois sistemas como causa para o vácuo *evolutivo* que havia se formado entre os polos:

As experiências da União Soviética, da China e de outros países socialistas indicam que, embora as economias centralizadas sejam suficientes para alcançar o nível de industrialização representado pela Europa dos anos 1950, são lamentavelmente inadequadas para criar o que chamamos de economias “pós-industriais” complexas, onde a inovação na informação e na tecnologia desempenha um papel muito mais expressivo. [...] O que chamamos de “lógica da ciência natural moderna” é, na verdade, uma interpretação econômica da mudança histórica, mudança que (ao contrário de sua variante marxista) conduz ao capitalismo e não ao socialismo, como resultado final. A lógica da ciência natural moderna pode explicar muita coisa sobre nosso mundo: por que nós, os residentes das democracias desenvolvidas, trabalhamos em escritórios, ao invés de lutar para viver da terra, por que pertencemos ao sindicato dos trabalhadores, ou organizações profissionais, ao invés de certos membros de tribos ou clãs, por que obedecemos à autoridade de um poder burocrático, ao invés de obedecer a um sacerdote, por que somos alfabetizados e falamos uma língua nacional comum.

Nessa passagem, deve-se apontar duas questões pertinentes para a compreensão dessa evolução neoliberal: a pós-industrialização e, como sua consequência, a instrumentalização da ciência. Em primeiro lugar, nota-se a defesa de uma linearidade *evolutiva* do capital, de nação mercantilista para industrial, e então para pós-industrial, de modo que somente nações neoliberais estariam aptas a alcançar tais estágios superiores. Isto ocorreria em grande parte devido ao encurtamento da distância entre as nações advindo do desenvolvimento tecnológico. Ou seja, o aumento e crescente importância da área de serviços, através da utilização da comunicação em tempo real promovida pela globalização e pela explosão da internet para dar um salto na logística das relações comerciais, facilitariam assim o acesso à informação em tempo real e o *offshoring*, como aponta a lista de grandes modificações no funcionamento das empresas a partir da segunda metade da década de 1990 elencada por Friedman (2007). Em segundo lugar, esse último estágio evolutivo só poderia vir a acontecer diante de uma modificação na ciência, que, de acordo com Adorno e Horkheimer (1985), seria cooptada para funcionar como mera ferramenta do capital, sintonizando suas buscas para a produção de *commodities* que possam ser automaticamente convertidas em produtos, embaladas e comercializadas.

Com base na lógica pós-industrial de ciência instrumentalizada, Fukuyama aduz a caracterização da sociedade contemporânea perfeita a partir de duas conquistas: a possibilidade de realização dos desejos dos indivíduos e pela capacidade de reconhecimento de seus membros, que teriam culminado “convenientemente no mesmo ponto, a democracia liberal capitalista” (FUKUYAMA, 1992, p. 349). Para ele, a sociedade neoliberal oferece promessas de satisfazer os desejos de cada indivíduo, desconsiderando que: 1) somente os desejos de poucos são alcançados em detrimento da opressão de muitos; 2) essa falta nos sujeitos nunca pode ser suprida por completo; e 3) a demanda por objetos de grande tecnologia, como *tablets* ou *smartphones*, muitas vezes é forjada a partir de uma autoimagem ilusória de poder, desprovida de nenhuma ou

pouca necessidade real. Já em relação ao reconhecimento, Fukuyama aponta que ainda há muitos ajustes por fazer no sistema capitalista, mas, ao invés de pensar o que poderia ser feito, prefere argumentar a proximidade nunca vista da realização desse quesito no Estado neoliberal, desqualificando, em paralelo, as tentativas de valoração (ou desvalorização) *igualitária* de cada indivíduo, como nos Estados comunistas.

Em vista da tese de que os eventos históricos, como guerras e tratados, continuaram a acontecer mesmo depois de anunciado o *fim da História*, movimentando o seu curso, Fukuyama (1992, p. 374-5) afirma que são simplesmente ajustes locais cuja influência não afeta o mundo como um todo; além disso, segundo Anderson (1992, 83), o próprio Kojève já havia sugerido anteriormente que “o movimento da história está acelerando cada vez mais, mas avançando cada vez menos”. O foco aqui, no entanto, independentemente da real possibilidade de haver ou não mais alternativa ao capitalismo neoliberal, ou do número de equívocos que Fukuyama tenha cometido ao descrever seu ponto de vista, não é propriamente a validade do argumento, mas antes pensar um paralelo entre a construção discursiva acerca do fim da História como inevitabilidade, sendo este um dos fatores novos que Fukuyama insere em sua reelaboração e que, por sua vez, produziu tamanha reverberação no meio acadêmico, além de sedimentar as bases da mudança ocorrida no diálogo do gótico com seu meio.

Diante do exposto, após sistematizarmos a elaboração de Fukuyama, a próxima seção trará, através de uma abordagem comparativa, uma descrição das modificações de um filme de terror produzido no fim da década de 1990 (e lançado em 2000), *Premonição*, verificando como o discurso gótico terminou por adaptar-se a essa espécie de *Zeitgeist* da inevitabilidade surgida no bojo da derrocada do bloco comunista e como essa mimetização permeia os aspectos formais do filme, especialmente na construção do monstro.

## TODOS NA MESMA LISTA

A fim de assegurar uma percepção mais ampla quanto às modificações ocorridas no cinema de horror da década de 1990, em especial no filme *Premonição*, optamos por comparar a caracterização do monstro Morte com um monstro popular na década de 1980, o Jason Voorhees, da série *Sexta-feira 13*<sup>3</sup>, analisando principalmente a composição visual dos mesmos, a motivação que os leva aos assassinatos, a função que assumem na focalização da narrativa, suas fraquezas e armas; também exploraremos o repertório das vítimas em potencial no que concerne ao enfrentamento desse inimigo, entre a reação e a aceitação passiva.

A princípio, o filme *Premonição* e a franquia *Sexta-feira 13* parecem ter enredos bastante similares, facilitando assim o processo comparativo. Nos dois casos, um grupo de pessoas é perseguido por um assassino, embora nos filmes *Sexta-feira 13*, partes 2, 3 e 4 (1981; 1982; 1984), esse conjunto de jovens vai trabalhar em um acampamento de

---

<sup>3</sup> Utilizamos principalmente o segundo, o terceiro e o quarto filmes da série, respectivamente de 1981, 1982 e 1984, os dois primeiros dirigidos por Steve Miner e o terceiro por Joseph Zito. O filme que originou a série foi descartado por ter como assassina a mãe de Jason, a senhora Voorhees.

férias durante o verão, onde Jason Vorhees espera para assassinar todos aqueles que se engajarem em prazeres ilícitos, como o consumo de drogas ou a prática de sexo sem compromisso. Por sua vez, em *Premonição* (2000), dirigido por James Wong, o grupo de uma mesma escola está prestes a embarcar em um avião para uma excursão à França que, por conta de uma visão de um deles, Alex Chance Browning (Devon Sawa), desiste do voo e assiste à explosão do avião momentos depois; no entanto, uma entidade incorpórea, identificada com a personificação da própria Morte, não contente com o escape das pessoas, começa a persegui-los e matá-los um por um.

A primeira e mais facilmente notável diferença entre os dois monstros está, de fato, na esfera corpórea. Jason, como um simples garoto que retornou da morte na forma de uma máquina de matar sobrenatural, tem um corpo definido, ao contrário da Morte em *Premonição*, que é quase totalmente incorpórea, sendo simplesmente sugerida na forma de eventos e manifestações naturais. Essa distinção fornece diversos elementos importantes para o cotejo em questão, do qual o primeiro a ser destacado é a proximidade com a sociedade: Jason é um híbrido entre humano e sobre-humano, criado a partir de um momento de negligência dos jovens que cuidavam dele, cujo corpo pode ser ferido, mas nunca eliminado; por outro lado, acerca da Morte, não se pode identificar uma origem ou causa, nem um lado humano<sup>4</sup>, ela age como uma força puramente sobrenatural que sempre existiu e que dita o futuro dos seres.

O que precisa ser apontado em relação à Morte é que, na ausência de um corpo, ela passa a ser personificada por elementos da natureza, predominantemente reflexos de sombras e vento. A implicação dessa caracterização traduz-se no adensamento do caráter ubíquo da morte, já que sombras e correntes de ar estão presentes em todos os lugares, ou, nas palavras da personagem principal Alex Browning, “Sinto como se estivesse nos rodeando sempre”, e, assim como o capitalismo de Fukuyama, natural e sem mais alternativas viáveis. O paralelo parece mais concreto ao se considerar que essas sombras não ganham forma *naturalmente*, uma luz interrompida por um objeto ou corpo, mas antes formam-se como reflexos em superfícies vítreas ou metálicas de objetos de consumo, como se essa ameaça só pudesse se manifestar a partir de produtos industrializados: espelhos, uma chaleira, etc.

As consequências desses aspectos funcionam ideologicamente para iniciar um primeiro mapeamento das modificações discursivas entre os filmes de horror das décadas vizinhas: primeiramente, Jason se apresenta carnal, com um centro corporal, e as vítimas encontram-se em posição de confrontá-lo e combatê-lo diretamente, enquanto a Morte não pode ser enfrentada diretamente por não portar um corpo, ou antes, por corporificar-se de maneira invisível, onipresente e diluída; e, segundo, Jason é descrito como uma criação humana, mesmo que escape ao controle e sempre sobreviva às inúmeras tentativas de exterminá-lo, enquanto a Morte aparenta pertencer a um plano transcendente. Isso pode ser interpretado pelo movimento dialético da unicidade como inexistente: da mesma forma em que, na década de 1980, havia uma alternativa de enfrentamento ao sistema capitalista, essa possibilidade de confronto direto também se encontra presente em relação a um monstro ícone deste decênio; por outro lado, na nova configuração, na década seguinte, uma ameaça que não possui contrapartida ou externalidade se naturaliza automaticamente como incorpórea.

---

<sup>4</sup> Retornaremos abaixo à interpretação do hibridismo em ambos.

A segunda diferença a ser enfatizada apresenta-se na motivação para os assassinatos. O retorno de Jason Vorhees da morte para punir todos aqueles jovens que repetiam as condições de negligência dos primeiros baseia-se em uma espécie de código ético: todas as vezes que algum jovem se entregava a prazeres, geralmente relacionados a sexo e drogas, distraíndo-se do trabalho e negligenciando suas obrigações, Jason os punia com a morte; da mesma forma, a heroína que não se engajava em tais prazeres era poupada ao final, apesar de ser levada ao limite. Diante dessa configuração, Jason funcionava como um agente diferenciador para a ética filmica, ditando o bem e o mal para as personagens e encarregando-se de infligir as punições *necessárias*.

Em *Premonição*, a morte segue um padrão menos específico: a primeira fagulha das mortes, a explosão de um avião, não pode ser relacionada a qualquer tipo de causa-e-efeito, mas antes a um evento caótico sem qualquer lógica aparente. Ademais, o principal mapeador do sistema de loteria da Morte, Alex Browning, parte do princípio de que existe um plano que *a priori* não pode ser captado, mas somente especulado empiricamente. No filme, logo após o escape do grupo do avião que explodiria momentos depois, a Morte passa a persegui-los e envolvê-los um a um. Nesse sentido, a Morte opera não como agente diferenciador, mas nivelador, despersonalizando os indivíduos e ideologicamente eliminando quaisquer diferenças entre eles; para o sistema da Morte, todos os sujeitos têm o mesmo valor, independente de que posição ocupem.

Claro que, em ambos os filmes, perfuram imagens baseadas na autoimagem referente à configuração capitalista de cada momento. Para a franquia *Sexta-feira 13*, o descarte e rápida substituição dos sujeitos a cada episódio permitem uma leitura análoga à esteira de produção fabril, em que cada mão operária realiza apenas uma pequena parte do trabalho de produção, não tendo uma significação individual e podendo ser substituída quase imediatamente por outra, mas cuja permanência encontra-se subordinada a uma aparente lógica de produção. Por outro lado, pode-se então relacionar essa característica da Morte em *Premonição* ao artigo “The stars down to Earth: the *Los Angeles Times* astrology column”, de Adorno (1994), que compara o sistema de estrelas de Hollywood à astrologia e à crença irracional de que as pessoas estão predestinadas a alguma benesse ou tragédia que lhes chegará de repente sem que precisem fazer qualquer esforço. Adorno (1994, p. 42) afirma que, a partir da incompreensão causada por uma lacuna entre a existência das pessoas e as forças controladoras do sistema, passa-se a acreditar em superstições secundárias irracionais, de forma que “Quem quiser sobreviver sob as condições atuais fica tentado a ‘aceitar’ estes absurdos, como o veredicto das estrelas[...]”. Logo, o advento periódico de benesses que se enquadram neste critério, como a vitória de uma loteria, serviria para incluir um aspecto aparentemente caótico dentro de uma lógica previamente controlada, para causar uma ilusão de que o sistema não é organizado, mas cheio de indeterminações, e que a sorte (ou alguma forma de predestinação ao acaso) pode mudar as condições de existência<sup>5</sup>. Note-se que esse detalhe é reforçado no filme pelo nome da personagem principal, Alex Chance (sorte, ou acaso) Browning.

---

<sup>5</sup> No entanto, para Adorno e Horkheimer (1985, p. 137), mesmo esse acaso é planejado.

No limite, cada uma dessas opções termina por enfatizar um recalque de seu momento de produção. No primeiro desses períodos, há a necessidade de se reforçar a causalidade do sistema, e, por consequência, asserir que há, sim, uma lógica no capital, implicando que qualquer pessoa possa ser recompensada por seu esforço e propagandeando uma justiça que não existiria no comunismo. Por outro lado, no segundo deles, o recalque é o de que haveria, na falta de uma alternativa a esse sistema, um espaço para o caos em sua própria estrutura, negando a causalidade exacerbada que controlaria as vidas nuas em seus aspectos mais ínfimos.

Por sua vez, na caracterização estética de cada monstro, podemos também escolher outro traço estilístico para representar a centralidade de um corpo: a presença ou ausência de planos subjetivos. No subgênero de horror *slasher*, um dos clichês visuais mais repetidos é o uso de uma câmera na mão assumindo o ponto-de-vista do monstro, esgueirando-se por entre as árvores e esperando o momento em que as personagens cometam as ações pelas quais serão punidas. O emprego da câmera subjetiva também serve ao propósito de evitar que o espectador não seja exposto precocemente à aparência do monstro, e, logo, a construção dramática do horror não alcance o clímax no início da narrativa; esse recurso pode ser encontrado em todos os filmes da série *Sexta-feira 13*<sup>6</sup>. No caso de *Premonição*, não há a utilização de planos subjetivos pelo diretor para simular a visão da personagem Morte, o que, aplicando a lógica de sua ubiquidade, reforça o sentimento de que a morte, não podendo ser identificada com um ponto específico de visão, estaria em nenhum lugar e em todos, simultaneamente.

O uso de planos subjetivos, compreendidos aqui como planos nos quais “a câmera assume a posição espacial de uma personagem” (BRANIGAN, 1984, p. 6), assinala um fator interessante na recepção dos filmes: em geral, a personagem que a câmera substitui, somado a outros recursos como a predominância dela na tela, cria um vínculo emocional com a audiência, ou, no bordão de Carol Clover (1992, p. 45), “plano subjetivo [*point-of-view*] = identificação”. A partir desse recurso, é possível constatar uma divisão na focalização dos *slashers* da década de 1980, entre a personagem feminina que sobrevive ao fim do filme (chamada pela crítica de *final girl*) e o assassino, de modo que, da mesma forma que é possível encontrar pessoas na plateia torcendo pela vitória dessa heroína, também há aqueles que riem das mortes e desejam que o monstro mate todos os jovens, independentemente de passarem ou não pelo teste de caráter imposto. Isso não acontece em *Premonição*, porque não há divisão na focalização, o narrador-câmera mostra sua preferência pelos jovens ao tentar escapar da Morte<sup>7</sup>.

A fraqueza de cada monstro é também um aspecto a ser considerado, pois influencia a maneira como as vítimas poderão enfrentá-lo e, dentro do possível, *vencê-*

<sup>6</sup> Convencionou-se, posteriormente, que essa câmera na mão não necessariamente coincide com o olhar escópico do monstro, mas antes indica sua presença na cena, pois os *slashers*, para aumentar a tensão e o susto nas plateias, passaram a dissimular a visão do assassino, que *vê* de certo ponto e ataca de surpresa de outro, inesperado.

<sup>7</sup> Contra o argumento de que o desejo de fuga da morte é universal e que o sentimento de impossibilidade atinge a todos, pode-se afirmar que o cinema, com seu caráter potencialmente onírico, frequentemente convence as plateias de que a morte pode, sim, ser vencida.

lo. Jason, sendo corpóreo, sofre parcialmente a fragilidade deste corpo: ele pode ser atacado e ferido como um ser humano comum, de modo que as cicatrizes recebidas nos filmes da série permanecem nas sequências, mesmo que ele, dado por morto, retorne e continue a matar. Outra aparente limitação corpórea consiste em sua falta de agilidade, pois um dos clichês do gênero é o monstro que anda e se move lentamente, mas sempre alcança e mata suas vítimas. Considerando seus motivos para os assassinatos, no entanto, chega-se à percepção da verdadeira fraqueza de Jason, o cumprimento da lei, que permite a vigilância constante, ou seja, quando as heroínas dos filmes da série se recusam a se engajar em prazeres ilícitos ou imorais, elas ganham a possibilidade de não serem pegas de surpresa, ao contrário das outras personagens da série.

A Morte, por não ter corpo, não possui fraquezas físicas e não pode ser enfrentada diretamente, mas, na melhor das hipóteses, esquivada por um tempo mais ou menos limitado: segundo o herói da diegese, Alex Browning, “Eu posso derrotar você! Não para sempre...”. Tais limitações físicas tornariam o filme desinteressante para o espectador, dada a impossibilidade absoluta de vitória (mesmo parcial), não fosse uma compensação na forma de premonições que Alex tem, que o ajudam a prever de que forma a Morte agirá. Alex passa a ver os desígnios do sistema operante da Morte em cada detalhe de seu cotidiano, em um recorte de jornal, um reflexo, uma ilusão, etc.

Ironicamente, a adaptabilidade da Morte perante o descobrimento de seus sinais iguala-se à do sistema capitalista, que, ao ser descoberto em suas estratégias de controle, reelabora-se para dificultar esse mapeamento e eventual afrontamento. No filme, as dicas do que vai acontecer são muito mais numerosas na primeira sequência, do aeroporto, quando pululam expressões como terminal, *departed*, *final destination*<sup>8</sup>, expediente diminuído após a constatação de que tais dicas podem realmente salvar a vidas das pessoas envolvidas. Chega-se, nesse ponto, à personagem responsável por advertir o grupo do perigo que correm e como evitá-lo: nos filmes da leva anterior, há sempre uma figura menor na narrativa encarregada de alertar o grupo do risco iminente<sup>9</sup>. Em *Sexta-feira 13*, esse papel é desempenhado pelo velho da comunidade próxima ao acampamento, prontamente taxado de louco por seus pares e desconsiderado pelos jovens; por outro lado, o conhecimento prévio de Browning não apenas não pode ser desconsiderado, mas seu vaticínio passa a ser visto como algo a ser temido, inicialmente por tomá-lo por principal suspeito na explosão do avião e, depois de provada a falha mecânica na nave e, conseqüentemente, sua inocência, ainda assim ele continua a ser temido como alguém fora do normal.

O último ponto de exploração no cotejo dos dois monstros diz respeito às armas que cada um usa para matar suas vítimas. Jason, como uma personificação alegórica da lei social, utiliza uma série de símbolos fálicos para seus assassinatos, incluindo facas, tesouras, lanças, arpões e todo tipo de objeto pontiagudo, sempre penetrando e *feminilizando* a vítima, submetendo-a a essa lei. Por outro lado, temos em *Premonição*

---

<sup>8</sup> *Departed*, no contexto de aeroportos, significa que o voo decolou, mas, em outro contexto, pode significar falecido (aqueles que se foram, que partiram); *Final destination*, destino final, é o nome do filme em inglês, o que aplica um sentimento muito mais derrotista que *Premonição*, aspecto *positivo* que permite aos personagens o escape.

<sup>9</sup> Como aponta Dika (1987, p. 94) em sua estruturação dos enredos de filmes do gênero.

um dos maiores argumentos de identificação entre a Morte e as forças do capital: esse monstro sempre se utiliza de falhas nos objetos de consumo, produzidos justamente a partir da instrumentalização da ciência para o incremento do consumismo capitalista. Neste caso, opera-se a lógica em que a ausência traduz-se na melhor confirmação da presença, pois a Morte, controlando os corpos, poderia causar falecimentos por motivos *naturais*, como doenças, mas isso nunca acontece; defeitos em objetos do cotidiano são sempre responsáveis pelos acidentes que resultam nas mortes das personagens, ou seja, o avião explode por um mau funcionamento da bomba de combustível, uma caneca racha e despeja vodka num monitor de computador, uma torneira vaza e provoca um escorregão, etc. Dialeticamente, as maiores conquistas em termos de conforto para os sujeitos do sistema (o encurtamento das distâncias com viagens rápidas e confortáveis, as comodidades da eletro-informática, a água encanada, etc) não apenas confinam os indivíduos a uma condição de escravidão e não escape ao mundo administrado, mas também funcionam como mecanismos responsáveis pela morte das pessoas.

Pode-se pensar em um moralismo controlador em ambos os filmes. A série *Sexta-feira 13* pauta-se em uma mensagem óbvia de “não se engajem em prazeres e esqueçam suas responsabilidades”, comumente identificada nos contos infantis e fábulas, tencionando um controle ético dos corpos de seus espectadores, especialmente através de um monstro cuja vigilância é incansável<sup>10</sup>. Em *Premonição*, por outro lado, o controle moralista estrutura-se de forma mais dissimulada, pois, ao propagar a impossibilidade de luta, deixando como alternativa somente escapes temporários, o filme prega uma ideologia de conformidade e sujeição, onde cabe, no máximo, culpar o sistema pelas mazelas que serão infligidas.

Quanto a essas reações de enfrentamento *das* personagens nos dois filmes, três delas são comuns: a negação, a desqualificação dos analistas e, até certo ponto, a fuga. A negação figura como a reação mais comum perante qualquer evento inacreditável, e isso acontece em ambos os filmes, notadamente quando o aviso de perigo (o mapeamento do sistema) é dado (feito) por uma pessoa com qualificações *duvidosas*: na série *Sexta-feira 13*, o aviso é emitido por um velho considerado louco, automaticamente desqualificado e ridicularizado; em *Premonição*, o adolescente que antecipa o acidente com o avião passa a ser considerado uma ameaça e subsequente aberração. Dessa forma, sua visão ampla e não compartilhada por todos os membros da comunidade assume o lugar do verdadeiro antagonista para várias personagens, no estilo do horror americano em que o dom é dialetizado com traços simultâneos de maravilha e maldição, como, por exemplo, em várias obras de Stephen King, de *O iluminado* a *A hora da Zona Morta*.

A fuga é usada pelas personagens de ambos os filmes, mas de forma diferente. As vítimas de *Sexta-feira 13* tentam fugir e são impedidas pelo monstro, pois, ao saírem daquele espaço (um acampamento no meio da floresta), elas estariam livres da ameaça. As personagens de *Premonição* não possuem esse subterfúgio num mundo pós-industrial: dada a homogeneidade e a planificação dos espaços, a fuga é meramente temporária, e, quando escapam da sociedade consumista, chegam a ambientes similares.

---

<sup>10</sup> Sobre o sistema de controle e vigilância dos corpos pelo capital, ver Foucault (1987).

Browning, por exemplo, encontra refúgio em uma cabana rural, não muito diferente das que apareceriam na outra série; contudo, depara-se não com um mundo seguro pré-industrial, mas antes um depósito abarrotado de produtos de consumo descartados, potencialmente tão perigosos quanto os do mundo externo, corroborando a tese de que não pode haver escapatória ou alternativas para o mundo capitalista.

Em termos de enfrentamento, as personagens de *Sexta-feira 13* têm a opção de lutar fisicamente com Jason, devido ao fato de ele ter um corpo material, mesmo que ele não possa ser derrotado a não ser em um plano ético; em *Premonição*, por outro lado, as personagens almejam mais uma resolução com elas mesmas, geralmente ligadas à aceitação ou não dos mapeamentos, ou ainda, em termos de ações concretas, atitudes que englobem a desistência ou, na melhor das hipóteses, o esquivamento. Isso é bastante significativo porque se fundamenta em dois princípios: primeiro, a esfera subjetiva teria um papel preponderante na determinação das reações em *Premonição*, enquanto os seres de *Sexta-feira 13* agiriam mais ou menos de acordo com valores absolutos e, em princípio, sem margem a questionamentos relativizadores ou dialetizantes; e, segundo, enquanto Jason poderia ser derrotado por completo devido à sua limitação corpórea que faz dele um ser circunscrito a um tempo e espaço definidos, a vitória sobre a Morte não se configura apenas como um dado impossível diante de sua imaterialidade, mas, sobretudo, porque sua atuação está intrinsecamente atrelada à lógica operante do sistema capitalista.

Por essa razão, resta pouco às personagens de *Premonição* a não ser lidar com a aceitação da inevitabilidade, geralmente desembocando em dois tipos de reações: a tentativa de controlar sua morte ou a de fugir pela maior quantidade de tempo possível. Para aqueles que negam sua própria impotência, após a impossibilidade de desqualificação dos analistas, a atitude mais comum é a tentativa de provocar sua morte, tentando o suicídio. A cena mais característica nesse âmbito apresenta o inconformismo de Carter Horton (Kerr Smith), após perder a namorada Terry Chaney (Amanda Detmer): com todas as pessoas perseguidas pela Morte no carro, ele acelera demasiadamente e dirige imprudentemente, arriscando matar a todos, de forma que ele possa escolher a forma e o momento que vai morrer e, assim, derrotar seu inimigo. Como isso não acontece, e apesar do carro quase colidir com outros, é somente após parar o carro e os outros saírem que ele corre real perigo de morte, mas é salvo por Alex.

No outro fim do espectro, o da conformidade, as personagens aceitam sua morte e caminham para ela, a exemplo de Alex no desfecho do filme. Ao perceber que a Morte voltou por ele mais uma vez, o protagonista pede que a namorada Clear Waters (Ali Larter) não o acompanhe, e é salvo por Carter. Assim, pontuamos o último fator importante para nossa discussão, o de que, em geral, não há maneira individual de adiar a morte; ela tem que vir de uma fonte externa, seja na forma ora de uma visão/premonição, ora de uma ajuda física que afasta a pessoa do perigo iminente.

Dessa maneira, chegamos ao paralelo mais significativo entre o capitalismo de Fukuyama e a Morte de *Premonição*, o qual mostra a adaptabilidade do gótico ao seu momento de produção: ambos estruturam-se na premissa de que não há exterioridade ou fuga possível, apenas uma procrastinação temporária. A tentativa de escapar de

qualquer um deles é sempre frustrada pela evidente falta de alternativa e pela *naturalidade* com a qual essa inevitabilidade é aceita pelos sujeitos sem grandes resistências, fomentando assim uma perigosa ideologia de inutilidade das estratégias de resistência.

## CONCLUSÃO

Em termos de conclusão, primeiramente, o monstro de *Premonição* não pode ser derrotado nem combatido, somente esquivado, ao contrário da redenção parcial das vítimas de *Sexta-feira 13*, confirmando, assim, a metáfora do capitalismo neoliberal de Fukuyama que engloba a todos sem distinção. Segundo, a construção dessa recente figura do monstro abandona o emprego de planos subjetivos, como se fazia na década de 1980, atuando através de elementos *naturais*, como vento e sombra, ou dos reflexos em bens de consumo. As armas de que faz uso, constituídas de falhas em objetos industrializados, substituíram as armas cortantes da década de 1980, reforçando assim a relação com o sistema de produção e consumo desenfreados, portanto assinalando o status de ubiquidade e *naturalidade* alcançados por esse sistema na ordem mundial contemporânea. Finalmente, os discursos das personagens acoçadas pela Morte constituem uma metáfora subjacente à ideologia do sistema, revelando uma miríade de possibilidades falidas, desde a simples negação infundada, passando pela desqualificação daqueles que conseguem mapear o sistema estabelecido. O resultado mais evidente dessa estruturação discursiva encontra seu paroxismo na aceitação como única forma de solução. Apesar de se observar que este mesmo discurso seja pontuado por momentos em que formas (pífias) de resistência são possíveis, ao menos no entendimento das personagens. Isto é, a desistência desesperada, ou a luta por um adiamento do que já é tomado por uma inevitabilidade, particularmente por estar condicionado à interferência de uma força externa, conformam-se sempre a uma ideologia de passividade em relação às vítimas.

Todos esses sintomas descritos na diegese fílmica configuram-se como modificações sutis, porém interessantes, na maquinação do gótico de uma década para outra, dialogando com a produção discursiva de seu tempo. Como se pode observar, o antagonismo engendrado na divisão do mundo em dois blocos durante a Guerra Fria, algo reconfortante para as populações que vivem sob a ameaça de um antagonista, juntamente com a lógica de controle que imperou até o final da década de 1980, cedem lugar a certa caoticidade cuja mais sintomática característica está no esforço em desqualificar ou mesmo eliminar de maneira acachapante qualquer ameaça que denuncie as semelhanças ideológicas entre um sistema único, ou um modelo econômico sem alternativas, uma ditadura.

Com efeito, como uma modificação nas bases de estruturação e operação de um sistema desse porte não passaria incólume, nota-se que uma nova forma de recalque emerge nessa mudança. Antes, quando o antagonismo era concreto, os indivíduos que falavam contra o sistema eram simplesmente desconsiderados, tidos como loucos ou imaturos. Nessa nova ordem destituída de uma materialidade opositora, qualquer sujeito que confronte diretamente a ordem vigente passa a ser visto como potencialmente

perigoso. A partir de uma abordagem mais maniqueísta, pode-se dizer que a melhor maneira de desviar a atenção para os problemas internos de um sistema único é a de criar alguma forma de oposição clara, mesmo fraca, como é o caso, simulando a ameaça não mais existente.

A discussão dos recalques na narrativa também nos fornece subsídios para voltarmos à questão do hibridismo nos dois monstros, particularmente no que concerne à dimensão final do quanto esses eventos realmente promoveram tais modificações acima descritas. O recalque do tipo de compreensão de seu mundo aparece exatamente na formação constitutiva do ser abjeto, de modo que este é composto pelo oposto estranho (no sentido freudiano de *Unheimlich*) daquilo que a representação social escasseia. Durante toda a década de 1980, o gótico, espelhando um mundo em que a polarização configurou-se como regra, ao mesmo tempo em que a unicidade das instituições capitalistas implicava em proteção contra o sistema ameaçador comunista; logo, nada parece ser mais natural que uma ameaça híbrida, de carne e osso, mas também imortal, até certo ponto conciliando os dois extremos de vida e morte (ou, na metáfora, capitalismo e comunismo, não necessariamente nessa ordem). Por outro lado, para a década seguinte, em que a polarização havia sido destruída e o capitalismo emergia como modelo exclusivo de organização política e, simultaneamente, como antagonista exclusivo contra o qual lutar, fazendo essa década explodir com discursos de hibridização em favor das minorias, nada mais sintomático e revelador que o ser estranho desse período certamente apresentar-se como uno<sup>11</sup>, pertencente exclusivamente ao universo das mercadorias e bens de consumo produzidos pelo mundo pós-industrial.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Adorno: the stars down to Earth and other essays on the irrational in culture**. London: Routledge, 1994.

\_\_\_\_\_; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANDERSON, P. **O fim da história: de Hegel a Fukuyama**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

BAUMAN, Z. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BRANIGAN, E. **Point of view in the cinema**. Berlin: Mouton, 1984.

CLOVER, C. **Men, women and chainsaws: gender in the modern horror film**. Princeton: Princeton University Press, 1992.

DIKA, V. The stalker film, 1978-81. In: WALLER, G. A. (ed.). **American horrors: essays on the modern American horror film**. Urbana: University of Illinois Press, 1987. p. 86-101.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: o nascimento da prisão**. 25. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

\_\_\_\_\_. **Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)**. São Paulo: Martins fontes, 2008.

FRIEDMAN, T. L. **O mundo é plano: uma breve história do século XXI**. Ed. Revista e atualizada. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

FUKUYAMA, F. **O fim da história e o último homem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

JAMESON, F. **Postmodernism or The cultural logic of late capitalism**. Durham: Duke University Press, 1991.

<sup>11</sup> O oposto se dá, por exemplo, na trilogia *Pânico* (1996; 1998; 2000), dirigida por Wes Craven, em que o assassino, aparentemente imortal, revela-se somente uma pessoa com um colete à prova de balas.

Recebido em 05/04/2015. Aprovado em 17/05/2015.

**Title:** *Death comes to all: intensification of capitalism in the late twentieth century*

**Abstract:** *The objective of this work is to discuss the discursive modification spawned in the beginning of the 1990's, after the breakup of the communist bloc and the rise of apologies defending the capitalistic victory, starting from the transformation occurred in the forms of representation concerning filmic monsters. For doing so, the apologetic discourse towards capitalism by Francis Fukuyama (1992) is presented, with the purpose of balancing the composition of Jason Vorhees, from the Friday the 13th series (1981; 1982; 1984), against Death in Final destination (2000), and how they also affect their victims' reactions. The main conclusion in this text is that, at the end of the analysis, the ubiquity, naturalness and inevitability of the 1990's assassin present themselves in consonance with the victory of capital as professed by Fukuyama, signaling off an exaggerated forfeiting.*

**Keywords:** *Slasher movies. Critical theory. Capitalism.*



## DISCURSO E RELAÇÕES DE PODER EM *LAVOURA ARCAICA*, DE RADUAN NASSAR

Alex Fabiano Correia Jardim\*

Jacqueline Ribeiro de Souza\*\*

**Resumo:** *A proposta do artigo é tratar da questão do discurso e das relações de poder na obra Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar. Pretendemos desenvolver o texto fazendo uma tessitura com o pensamento de Michel Foucault (saber, poder, discurso). No romance, apresentaremos, em especial, o embate entre pai e filho, ambos representando formas particulares de modos de vida, indicando nos aspectos antitéticos que perpassam a narrativa: o sagrado e o profano, tradição e modernidade, razão e paixão. Tanto na literatura de Raduan Nassar, como no pensamento de Michel Foucault, o sujeito é constituído em função dos discursos e do exercício de poder que o envolve e o implica, fabricando corpos e produzindo identidades. É esse sujeito e a sua possível dissolução que será nosso objeto.*

**Palavras-chave:** *Saber. Poder. Discurso. Sujeito. Transgressão.*

### INTRODUÇÃO

Tinha contundência o meu silêncio!

Tinha textura a minha raiva!

Raduan Nassar

O que propomos neste texto é analisar a obra *Lavoura Arcaica* (2005), de Raduan Nassar, tendo como problema elementos internos do texto que podem fazer uma intercessão com alguns conceitos de Michel Foucault, em especial, a questão do discurso e das relações de poder. A ideia não é necessariamente fazer uma interlocução, mas apontar que alguns conceitos foucaultianos podem nos servir para pensar aspectos do romance. A propósito, a ideia é apresentar uma implicação ou um encontro possível entre alguns conceitos filosóficos, o texto nassariano e o mundo dos seus personagens, compondo entre eles (Nassar e Foucault) um tipo de teia, onde cada um à sua maneira, nem por isso díspares, apresentam problemas que envolvem diretamente a existência e suas relações.

É importante, já de início, destacarmos que o romance nos apresenta uma série de perspectivas que vão desde um conflito entre pai e filho, até conflitos entre irmãos, mas, não obstante, também nos apresenta a possibilidade de uma analítica em torno da relação entre o sagrado e o profano, a tradição e a modernidade. É a partir desses binarismos e do embate entre eles que apontaremos os elementos que compõem o

---

\* Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR). Professor da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). E-mail: alex.jardim38@hotmail.com.

\*\* Doutoranda em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Tutora no Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG).

fundamento da família, esta, instituição por excelência, de forte apelo religioso, teológico e disciplinar. Será numa disputa, em especial entre pai e filho, que nos debruçaremos com mais atenção neste texto. Numa clara alusão à parábola do filho pródigo, Raduan Nassar apresenta-nos um movimento que vai da partida de um filho, os sentimentos deixados para trás, à ruptura com a família. Abordaremos como o romance é marcado por um jogo de exercício de poder entre André (o filho) e seu pai (Iohanna), realçando uma violência contagiada por um pensamento delirante, cada um ao seu modo e à sua maneira expondo o conjunto de (des)razão que os move. Se por um lado temos o discurso do Pai, chefe e senhor, qualificado historicamente enquanto portador de uma verdade universal, garantindo-lhe a palavra, a verdade e o poder; do outro lado, deparamo-nos com o filho: revoltado, anormal, disjuntivo e a-lógico, impulsionado e envolvido pelo desejo à irmã (Ana). Sentimentos que exprimem a degenerescência máxima do espírito e da moral, além de um profundo mergulho no profano.

### 1º ASPECTO: UMA APRESENTAÇÃO GERAL DA OBRA

O romance já se inicia com a apresentação e descrição da cena de um encontro entre dois irmãos, André e Pedro. Desde o início do romance, já observamos um embate entre os dois irmãos. André, atormentado por um amor transgressor e que destoa de uma vida moral constituída pela tradição e por uma racionalidade que conduz a modos de vida disciplinar e reto. André é um torto. Pedro, pelo contrario, é a voz e o espelho de um Pai que conduz a vida de todos em função de uma crença, de um dogma: o respeito ao passado da família e à palavra de Deus. Pedro é imagem da representação que carrega em seus ombros os pressupostos que constituem uma existência ou regimes de vida. Pedro é o olho do pai, a pura afinação entre a verdade e o discurso moral.

Esse encontro entre os dois irmãos se dá num misto de fluxo da palavra e do silêncio; entre o discurso e a contemplação que margeia ambos, há uma incontestada luta pelo estabelecimento de uma verdade. No caso de Pedro, seu discurso de verdade é estabelecido pela tentativa de produção de culpa em André. E no caso de André, a verdade deve ser demolida em favor de uma crítica dura e mordaz acerca dos costumes, da autoridade, do supostamente sagrado.

Para Pedro, maciço de pedra talhada pelo pai, o bem e o amor devem ser os pressupostos para uma boa natureza do pensamento. Por outro lado, André, enquanto árvore torta e anômala, o contrapõe, tentando se livrar das formas de representação que até então o constituiu. Enquanto imagem deformante do pensamento, André apresenta as razões de sua perdição, guardando ainda em silêncio o motivo maior: o incesto com Ana, sua irmã. E nesse jogo, a memória enquanto lembrança pura exerce um papel importante, pois ela será o fio do tempo que faz contrair a cada palavra novas percepções, novas perspectivas de mundo. Desde já, é possível notarmos que o discurso de André é incompreensível para Pedro, pois se para o primeiro a verdade é movida e sustentada em função de sua experiência-limite, em Pedro ela se encontra protegida pela carapaça da moral, impossibilitando que adentre no labirinto por onde André agora caminha, se perde e se reencontra. São os labirintos do seu corpo, da sua lembrança, do seu amor, do seu pensamento desmedido e desfigurado.

A partir do capítulo 3, torna-se mais intensa a relação entre a representação e a memória, afinal, a primeira forja no espírito, e este, por extensão, no corpo, a marca indelével do código, da regra, da lei. E o que era o corpo de André? O que ele podia? Quais as afecções que o afligiam e o tornavam tenebroso, confuso, perdido? A experiência-limite do caos o fez traçar uma nova linha. O recolhimento numa pensão, venezianas fechadas, quarto escuro. E André é quem nos diz: “[...] eu estava escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos” (NASSAR, 2005, p. 13).

Diante das leis da sobriedade da razão, a construção da narrativa de Nassar também nos confronta com o inevitável da desrazão. O pensamento em André é movido não somente pelo amor transgressor, mas também pela cólera em relação aos costumes, aos hábitos que edificam uma moral. Um discurso sempre implicado com a verdade. Como afirmou Perrone-Moisés: “a cólera é a paixão dos impacientes, curioso paradoxo se nos lembrarmos que a palavra paixão e a palavra paciência têm a mesma etimologia: passio, isto é, sofrimento” (2001, p. 61). E a impaciência é a força motriz que leva André à vertigem do corte, “a impaciência também tem os seus direitos!” (NASSAR, 2005, p. 88). A família, santuário puro da verdade, da união e do trabalho, onde cada um deveria, imperativamente, fazer a sua parte, resguardar seu papel, cumprir a sua lei. Um tipo de cuidado de si e dos outros, sem desvio, sem desejos particulares. Era esse o discurso do Pai, catedral da verdade:

Pois se condenava a um fardo terrível aquele que se subtraísse às exigências sagradas do dever; ele falou ainda dos anseios isolados de cada um em casa, mas que era preciso refrear os maus impulsos, moderar prudentemente os bons, não perder de vista o equilíbrio, cultivando o autodomínio, precavendo-se contra o egoísmo e as paixões perigosas que o acompanham, procurando encontrar a solução para os nossos problemas individuais sem criar problemas mais graves para os que eram de nossa estima [...] (NASSAR, 2005, p. 22).

É diante desse quadro que André se impacienta. Se, por um lado, temos a parcimônia e temperança da razão (Pai), do outro, teremos a densidade da impaciência e da cólera (Filho). É nesse confronto que o romance se desdobra. Entre a partida e o retorno, o passado e o presente, não haverá mais harmonia e nem a esperança de um recomeço. Pelo contrario, é justamente o passado que feriu André com suas marcas imperceptíveis aos olhos da família: a paixão por Ana.

Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas, e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante [...] (NASSAR, 2005, p. 29).

Mas meus olhos cheios de amargura não desgrudavam de minha irmã que tinha as plantas dos pés em fogo imprimindo marcas que queimavam dentro de mim... que poeira clara, vendo então as costas daquele tempo decorrido, o mesmo tempo que eu um dia, os pés acorrentados, abaixava os olhos para não ver-lhe a cara. (NASSAR, 2005, p. 31-32).

O passado faz de André um desmedido em que a perversão encontra morada. Escapando-se à filiação em relação ao verdadeiro, André não se arrepende da acusação de promover a discórdia. Se ele aceita o discurso do Pai é para aliviar o cansaço dos apelos do corpo: reprimido e torcido por gritar suas vontades. Este corpo, conduzido até então pelos enunciados sempre negativos da tradição: o corpo da família, dos objetos da casa, das regras, do pai, de Pedro. Toda essa organização sintetizada na lei paterna é arruinada por André na ocasião de um golpe fatal, a paixão por Ana levada ao extremo pelo incesto. André consegue, a partir de uma disjunção, provocar fissuras nesses vários corpos, afinal, seu corpo é a-significado. Corpo dessemelhante. Diferencial. Obscuro. Espasmo vertiginoso de uma forma de vida que rompia com a sua velha identidade de filho-cordeiro:

[...] Fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue “um epilético” eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos, e me lançando nesse chão de cacos, caído de boca num acesso louco fui gritando “você tem um irmão epilético, fique sabendo, volte agora pra casa e faça essa revelação, volte agora e você verá que as portas e janelas lá de casa hão de bater com essa ventania ao se fecharem e que vocês, homens da família, carregando a pesada caixa de ferramentas do pai, circundarão por fora a casa encapuçados, martelando e pregando com violência as tabuas em cruz contra as falhas das janelas, e que nossas irmãs de temperamento mediterrâneo e vestidas de negro hão de correr esvoaçantes pela casa em luto e será um coro de uivos, soluços e suspiros nessa dança familiar trancafiada e uma revoada de lenços pra cobrir os rostos e chorando e exaustas elas hão de amontoar-se num só canto e você grite cada vez mais alto ‘nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso’” (NASSAR, 2005, p. 40).

Esse “eu fendido ou fissurado” de André degrada o ideal de mundo pelo viés da sexualidade perversa. Teremos então a lógica do absurdo ou do *non sense*. O que faz dele um diferente? Que crime hediondo ele cometeu? Algo ocorre de tal maneira que André salienta seu desvio. Sua individuação. Algo se passou de tal forma que outrora o espaço, o corpo-estrutura que constitui a tradição e o tempo, curso regular e cíclico, tornam-se desprovidos de uma docilidade ou contiguidade. E é o amor perverso que a tudo muda. Tudo dissolve. “amar e ser amado era tudo o que eu queria” (NASSAR, 2005, p. 137). E no romance, este amor é uma des-natureza. Se o amor transgressor ocorre no cenário familiar é para indicar-nos que a tradição: lar, trabalho, autoridade patriarcal, religiosidade, são empecilhos para saciar a sede do corpo, e André justifica e insiste em dizer a Pedro, seu irmão:

Não tenho culpa desta chaga, deste cancro, desta ferida, não tenho culpa deste espinho, não tenho culpa desta intumescência, deste inchaço, desta purulência, não tenho culpa deste osso túrgido, e nem da gosma que vaza pelos meus poros, e nem deste visgo recôndito e maldito, não tenho culpa deste sol florido, desta chama alucinada, não tenho culpa do meu delírio [...] (NASSAR, 2005, p. 136).

Mas não é apenas desse amor transgressor que o texto nassariano trata. Há também em seu interior a indicação de uma identidade que vai se dissolvendo num duro e penoso processo de desconstituição de si. Vimos isso claramente no capítulo 7 da

obra, onde o personagem André, numa série de interrogações, nos indica as dúvidas e incertezas características de quem destruiu de alguma maneira antigos pilares que davam ao mundo forma e conteúdo:

Onde eu tinha a cabeça? Que resinas se dissolviam na danação do espaço, me fustigando sorradeiras a relva delicada das narinas? Que salto, que potro inopinado e sem sossego correu com meu corpo em galope levantado? (NASSAR, 2005, p. 48-49)

Concomitante a essas interrogações, André intensifica seus sentimentos em relação às formas históricas e culturais de sua formação ao afirmar as maneiras e procedimentos em que o seu Pai estabelecia o seu domínio na família, como no diálogo com seu irmão Pedro:

Tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; era ele, Pedro, era o pai que dizia sempre, é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo coisas assim, eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham aí as nossas surras e as nossas marcas no corpo [...] (NASSAR, 2005, p. 41).

Outro exemplo que caracterizava a identidade dos membros da família no texto nassariano era a sua disposição à mesa de refeição. Teremos dois polos representados pela distribuição de todos à mesa do pai: o polo da tradição, do conservadorismo, da temperança, do autocontrole e da moderação, na figura do patriarca e seus seguidores: as filhas (menos Ana) e, em especial, Pedro, o filho mais velho; e o polo da libertação, do descontrole, dos pequenos segredos e do descomedimento, representado pela mãe e seus respectivos seguidores: André, Ana e Lula, estes à esquerda do pai.

Responsável pela continuidade da família e de perpetuar os ensinamentos herdados, não quebrando o círculo de uma tradição secular, o pai Iohána tenta, de forma imperativa, impor aos membros de sua família regras e valores – o discurso como forma de produzir corpos e dar aos mesmos um estatuto. Essa estrutura estabelece contornos e formas que são reduzidas à consciência patriarcal como se essa consciência correspondesse a um plano transcendental. Nesse caso, é como se afirmássemos que as leis, a moral, as regras do pai funcionassem como um conjunto ordenado em que a “sua” consciência promovesse uma síntese constitutiva universal. De acordo com Jurandir Freire Costa, a castração pela linguagem pode ser entendida como as várias formas de ensinar os sujeitos a seguirem regras morais, estruturando suas subjetividades de acordo com os ideais de eu e seu comportamento. Porém, essa construção de subjetividades ideais implica, “*ipso facto*, a figura da antinorma ou do desvio do ideal, representada pelos que não podem, não sabem ou não querem seguir as injunções ideais” (COSTA, 1992, p. 19). Entendemos, portanto, que a tentativa do pai de moldar e disciplinar os familiares, visando a construção de subjetividades ideais, influencia na construção de discursos de desvio desse ideal, comum àqueles que estão à sua esquerda, ou seja, resistências vão sendo suscitadas em meio aos processos de subjetivação.

André pronuncia duas frases importantes no texto que nos servirão para compreender o que envolve o confronto com a tradição: “não reconheço mais os valores que me esmagam” (NASSAR, 2005, p. 162). “A única coisa que sei é que todo meio é hostil, desde que negue direito à vida” (NASSAR, 2005, p. 165). Obviamente que num sentido oposto, todo o esforço do Pai é por marcar poder, dar um pouco de ordem ao caos. “Já basta de extravagâncias, não prossiga mais neste caminho, não se aproveitam teus discernimentos, existe anarquia no teu pensamento, ponha um ponto na tua arrogância, seja simples no uso da palavra” (NASSAR, 2005, p. 166). Opondo-se insistentemente ao pai, André, de maneira ingênua, se ilude acreditando que poderia estabelecer um diálogo entre a tradição e novo. Entre uma consciência constituinte (seu pai) e um “eu” (si mesmo) que a cada mergulho na palavra se deforma e se dissolve, escapando-se na medida do possível das construções históricas que o determinam e moldaram a sua forma:

[...] Pertencço como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enjeitados, dos proibidos, dos recusados pelo afeto, dos sem-sossego, dos intranquilos, dos inquietos, dos que se contorcem, dos aleijões com cara de assassino que descendem de Caim (quem não ouve a ancestralidade cavernosa dos meus gemidos?), dos que trazem um sinal na testa, essa longínqua cicatriz de cinza dos marcados pela santa inveja, dos sedentos de igualdade e de justiça, dos que cedo ou tarde acabam se ajoelhando no altar escuso do Maligno, deitando antes em sua mesa, piamente, as despojadas oferendas: uma posta de peixe alva e fria; as uvas pretas de uma parreira na decrepitude, os algarismos solitários das matemáticas, as cordas mudas de um alaúde, um punhado de desespero, e um carvão solene para os seus dedos criadores, a ele, o artífice do rabisco, o desenhista provector do garrancho, o artesão que trabalha em cima de restos de vida, puxando no traço de sua linha a vontade extenuada de cada um, ele, o propulsor das mudanças, nos impelindo com seus sussurros contra a corrente, nos arranhando os tímpanos com seu sopro áspero e quente, nos seduzindo contra a solidez precária da ordem, este edifício de pedra cuja estrutura de ferro é sempre erguida, não importa a arquitetura, sobre os ombros ulcerados dos que gemem, ele, o primeiro, o único, o soberano, não passando o teu Deus bondoso (antes discriminador, piolhento e vingativo) de um vassalo, de um subalterno, de um promulgador de tabuas insuficiente, incapaz de perceber que suas leis são a lenha resinosa que alimenta a constância do Fogo Eterno! Não basta o jato da minha cusparada, contenha este incêndio enquanto é tempo, já me sobe uma nova onda, já me queima uma nova chama, já sinto ímpetos de empalar teus santos, de varar teus anjos tenros, de dar uma dentada no coração de Cristo! (NASSAR, 2005, p. 138-139).

A dissolução do sujeito-André passa necessariamente por um tipo de destruição do passado. Nos diálogos que protagoniza, seja com Pedro (seu irmão mais velho), o Pai ou Ana, André descreve de maneira irônica e crítica o bom sentido das coisas e sua pressuposta evidência lógica. E é nesse itinerário narrativo, forjado sob a raiva, a ironia e o sarcasmo, que André torna infértil o terreno onde foi semeada a pálida obsessão pela virtude. Se por um lado teremos o discurso negativo da paixão, despejado sob a forma do jorro verbal e autoritário de um patriarca, por outro lado, o corpo e a língua quente e sedenta de André, pouco pródigo, enfatizam sua travessia, revelando os segredos silenciosos, proibidos, desautorizados e estranhos. Se o pai diz:

O mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que dividia e proteja a luz calma e clara da

nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado; e nenhum entre nos há de transgredir esta divisa, nenhum entre nos há de estender sobre ela sequer a vista, nenhum entre nos há de cair jamais na fervura desta caldeira insana, onde uma química frívola tenta dissolver e recriar o tempo [...] (NASSAR, 2005, p. 55).

André não corrobora com tal impressão, basta observarmos a declaração que ele faz a Pedro:

Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome, explodi de repente num momento alto, expelindo num só jato violento meu carneirão maduro e pestilento. Era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos, gritei de boca escancarada [...]. Eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sabia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais inscritos em compêndios, mas que existia uma outra medicina (a minha!), e que fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência, e que era tudo só uma questão de perspectiva [...] (NASSAR, 2005, p. 107-109).

## DISCURSO E PODER:

### O PROBLEMA DA SUBJETIVIDADE – UMA INTERCESSÃO FOUCAULTIANA

Ao analisarmos a construção dos sujeitos em *Lavoura Arcaica*, é possível apresentarmos as disparidades discursivas presentes nos discursos do pai e dos membros familiares que se encontram à sua esquerda; uma sorte de antinorma promovida pelos que tentam romper com a tradição e com a ordem. Os que estão “do lado esquerdo” passam a estabelecer uma relação de força e de poder com o patriarca. Estabelece-se uma resistência.

Nessa perspectiva, o discurso pode ser entendido como qualquer atividade produtora de sentido entre os interlocutores no processo da enunciação, e é regulado por uma exterioridade linguística que é o contexto histórico-social e a ideologia. O sentido de uma enunciação depende do locutor e do interlocutor, eles são os sujeitos da interação comunicativa. Esse sujeito do discurso é, na verdade, uma imagem que está ligada à formação histórica e ideológica, e como imagem pode se revelar ou se omitir, ocupando diversas posições e diferentes papéis sociais. O sujeito é, portanto, um efeito do discurso, visto que é no discurso que ele é constituído. A subjetividade, dessa forma, trata da capacidade de o indivíduo se colocar como sujeito, referindo-se a ele mesmo com o emprego do *eu* no seu discurso. Vejamos o que nos diz Benveniste:

O eu se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor. É um termo que não pode ser identificado a não ser dentro do que, noutro passo, chamamos uma instância de discurso, e que só tem referência atual. A realidade à qual ele remete é a realidade do discurso. É na instância de discurso na qual eu designa o locutor que este se enuncia como “sujeito” (BENVENISTE, 1995, p. 288).

Para Michel Foucault (2005), o discurso é uma prática que provém da formação de saberes e que necessita de uma articulação com outras práticas não discursivas; é um jogo estratégico e polêmico de ação e reação, de dominação e de esquivas; é um espaço em que o saber e o poder se articulam, já que aquele que fala, fala de algum lugar, a partir de um direito reconhecido institucionalmente, sendo que a produção do discurso gerador de poder é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por procedimentos que visam a eliminar toda e qualquer ameaça a esse poder. Dessa forma, o sujeito está preso a essas relações complexas de poder, que devem ser vistas a partir das estratégias de poder/resistência. É importante destacar que essas relações de poder são caracterizadas muito mais pela produção do que pela repressão, ou seja, possuem uma positividade (constituem comportamentos, ideias, práticas e modos).

Por isso o discurso está longe de ser algo neutro, pelo contrário, as interdições impostas a ele revelam rapidamente sua ligação com o desejo e o poder. O discurso não é simplesmente a manifestação ou ocultação do desejo, é também o objeto do desejo; como também não é só a tradução dos sistemas de dominação, mas também aquilo pelo qual se luta, “o poder do qual nos queremos apoderar.” (FOUCAULT, 2005, p. 10). O discurso é, portanto, alvo de desejo e símbolo de poder. E o sujeito, enquanto produto dos discursos, é efeito e alvo do exercício do poder, este não compreendido como localizado nas mãos de alguém ou de algum ponto específico da estrutura social. Apresenta-se muito mais como uma relação. E é seu caráter relacional que implica ao mesmo tempo luta e resistência pelo seu exercício. Nada, nem ninguém, está isento de poder. Ele se exerce, funciona, disputa-se.

Não existem de um lado os que têm o poder e de outro aqueles que se encontram dele alijados. Rigorosamente falando, o poder não existe; existem sim práticas ou relações de poder. O que significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua e que funciona. E funciona como uma maquinaria, como uma máquina social que não está situada em um lugar privilegiado ou exclusivo, mas se dissemina por toda a estrutura social. Não é um objeto, ou uma coisa, mas uma relação. (FOUCAULT, 1984: XIV).

Essa nova noção de poder surge nas análises e pesquisas de Foucault e é bastante útil para podermos pensar a construção da subjetividade no ambiente familiar de *Lavoura Arcaica*, já que se trata de um espaço estratégico para o exercício do poder e, conseqüentemente, para a modelização dos sujeitos através de um discurso que investe sobre os corpos.

O pai, em *Lavoura Arcaica*, é aquele que procura exercer o poder de dominação dos membros familiares, controlando-os e administrando-os. Tenta, através do seu discurso, formalizar o indivíduo desautorizando seu desejo, sua vontade e sua autonomia. Dessa forma, posiciona-se como autoridade suprema e tenta eliminar qualquer ameaça a seu ‘poder’ enquanto lugar de fala. Poder até então visto pelo Pai enquanto posse e propriedade (ele possui o direito ao discurso). No entanto, as verdades instituídas estimulam a produção de discursos de resistência. Dessa forma, as relações de poder e de resistência se intensificam, produzindo pensamentos, palavras e atitudes que transgridem o discurso paterno, sendo essa transgressão comum não só a André, mas também à mãe, Ana e Lula, ou seja, os representantes do lado esquerdo da família.

E é pensando nessas complexas relações de poder que podem estimular e intensificar a produção de resistência, presentes em *Lavoura Arcaica*, que pontuamos a importância de atentar para um fator de grande relevância: o processo narrativo. De acordo com Maurice Blanchot:

Narrar não é uma evidência. O ato narrativo, como se sabe, geralmente é assumido por tal ou tal personagem, não porque este, ao narrar diretamente, faça-se o narrador de uma história já vivida ou que se está vivendo, mas porque ele constitui o centro a partir do qual a perspectiva da narrativa se organiza: tudo é visto desse ponto de vista. (BLANCHOT, 2010, p. 146).

O autor citado chama a atenção para a existência de um ‘eu’ privilegiado da narrativa, aquele que determina a perspectiva do romance imprimindo um ponto de vista que não coincide necessariamente com a totalidade de uma consciência. O narrar não equivale à transparência dos fatos. Dessa maneira, verificamos que em *Lavoura Arcaica* o ‘eu’ privilegiado da narrativa é André, personagem que impõe resistência ao discurso de saber e poder do pai. De forma convulsa e epilética, ele conta sua história de maneira subjetiva e limitada à sua perspectiva. Por ser um narrador em primeira pessoa, sua narrativa é contaminada e impregnada pelo seu ponto de vista, sendo incapaz de narrar os fatos com imparcialidade, exigindo, assim, uma maior atenção do leitor, uma vez que tudo o que é narrado pode ser questionado. De acordo com Oscar Tacca, “é sabido que o verdadeiro estilo de um narrador não consiste tanto no que conta (os temas vão e vêm), mas em como conta.” (TACCA, 1983, p. 67). Nesse sentido, acreditamos que André, na sua forma de narrar, figura-se como um narrador enganoso que quer levar à morte do pai, não à morte no sentido literal da palavra, mas à morte figurada, em que o pai, perdendo o seu posto de sujeito de enunciação, sujeito no exercício da lei e da sabedoria, tem sua morte determinada.

É na instância do discurso que o homem é instituído como sujeito. É, portanto, através do seu discurso firme e austero que Iohána se impõe como senhor supremo do seu clã, alternando funções como as de chefe, sacerdote e juiz, ou seja, todas as funções implícitas às tarefas de um pai. Já que exerce o direito privilegiado e exclusivo do sujeito que fala, vê-se no direito e na posição de impor, julgar e punir. Dessa forma, é no discurso que desempenha que se manifesta de forma mais efetiva seu poder, basta prestarmos atenção ao verbo áspero do pai que se fazia presente em todas as manhãs e noites na mesa dos sermões. Uma regularidade de procedimento, ilustrada pela solenidade do momento, como, por exemplo, quando falou da importância e supremacia do tempo:

Onipresente, o tempo está em tudo; existe tempo, por exemplo, nesta mesa antiga: existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular feita de anos sossegados, e existiu finalmente uma prancha nodosa e dura trabalhada pelas mãos de um artesão dia após dia. (NASSAR, 2005, p. 52).

O tempo em seu discurso é um bem supremo e tesouro precioso, cultuado como o bem maior que deve ter seu fluxo respeitado para se chegar ao equilíbrio. Repreende aos

demais, informando que, na sua casa, ninguém há de dar um passo maior que a perna, que ninguém há de colocar o carro na frente dos bois, bem como nunca começar nada pelo teto; adverte que aquele que agir assim, de forma a impacientar o tempo, não construirá suas bases de sustentação para manter tal equilíbrio. É preciso seguir rigorosamente a lei maior: “a obediência absoluta à soberania incontestável do tempo” (NASSAR, 2005, p. 57). Submeter-se à soberania do tempo seria para o pai uma forma de conservação do *status quo* familiar. Consoante Lima, “a submissão respeitosa ao tempo garantiria a manutenção de uma regularidade estável, evitando que algum membro do grupo se rebelasse contra essa ordem.” (LIMA, 2006, p. 21).

Ao falar do tempo, percebemos também, por parte do pai, uma valorização do passado, e conseqüentemente dos antepassados, pois tudo que existe hoje exigiu, anteriormente, esforço e trabalho de outras pessoas. Notamos, dessa maneira, mais uma tentativa de manutenção da ordem familiar e da estrutura patriarcal através do culto aos antepassados, figurado na presença do tempo. Não contestar o tempo e o que ele institui pode ser entendido como a soberania incontestável da tradição. Para Abati, o pai seria uma espécie de “representante e guardião das doutrinas herdadas, contribuindo com sua lavoura arcaica para a perpetuação do saber ancestral.” (ABATI, 1999, p. 60).

Sempre agarrado à tradição, o Iohána presta em seus sermões um culto à sabedoria dos mais velhos, chamando a atenção para que a família não se esqueça nunca das suas origens, por isso mantém junto à mesa de refeições, na outra cabeceira, uma cadeira vazia em homenagem ao seu pai. Destaca ainda que, a exemplo dos mais velhos, a primeira lei da casa deve ser a paciência que, cultivada com muito zelo pelos antepassados, funciona como uma espécie de viga de suporte para os momentos de adversidade. Ou seja, todo o discurso é direcionado à manutenção de uma ordem, daí a necessidade dos procedimentos que instituem códigos, práticas e sujeitos. Enfim, para ele, “hão de ser esses, no seu fundamento, os modos da família: ‘baldrames bem travados, paredes bem amarradas, um teto bem suportado’” (NASSAR, 2005, p. 60). Com isso, o narrador nos dá a perceber que o pai se utiliza de procedimentos de exclusão e de controle para manter-se no poder, à frente da família. Segundo Foucault (2005), os procedimentos de exclusão seriam a interdição, a separação ou a rejeição e o discurso da verdade.

Para Michel Foucault (2005), o discurso é uma prática que provém da formação de saberes e que necessita de uma articulação com outras práticas não discursivas; é um jogo estratégico e polêmico de ação e reação, de dominação e de esquivas; é um espaço em que o saber e o poder se articulam, já que aquele que fala, fala de algum lugar, a partir de um direito reconhecido institucionalmente; neste caso, a produção do discurso gerador de poder é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por procedimentos que visam eliminar toda e qualquer ameaça a esse poder. Dessa forma, o sujeito está preso a essas relações complexas de poder, que devem ser vistas a partir das estratégias de poder e resistência. É importante destacar que essas relações de poder são caracterizadas muito mais pela produção do que pela repressão, uma vez que produzem pensamentos, ideias, palavras e comportamentos. Segundo Foucault, em uma sociedade como a nossa, existem procedimentos de exclusão e o mais conhecido de todos eles seria a interdição. “Sabe-se que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar

de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 2005, p. 9). Isso evidencia que aquele que fala detém, de certa forma, um direito exclusivo e privilegiado, como podemos verificar no romance através do personagem Iohána.

O primeiro procedimento é a interdição. O mais familiar meio de exclusão, formado por uma grade complexa que envolve o tabu do objeto, ritual da circunstância e direito privilegiado e exclusivo do sujeito que fala. No romance, esse princípio é utilizado pelo pai ao proibir aos familiares ultrapassar os limites da fazenda, abrir-se para as paixões e os desejos, impondo-lhes o comedimento. É preciso afastar-se do mundo das paixões porque é ele o mundo das trevas e do desequilíbrio. É necessário “erguer uma cerca ou guardar simplesmente o corpo” (NASSAR, 2005, p. 56), pois é somente através do recolhimento que se consegue fugir do perigo das paixões. Bem como lhes proíbe o direito à fala, pois somente a ele é dado esse direito, aos outros cabe simplesmente a aceitação e a repetição dos seus preceitos.

Outro princípio também usado pelo pai é o princípio da separação ou rejeição. Conforme Foucault, este procedimento é caracterizado pela oposição entre a razão e a loucura, verdade e falso, normal e anormal. Para o pai, aquele que contraria os seus desígnios blasfema, já que seu discurso sagrado, construído na base de uma tradição milenar, é o discurso da razão, e qualquer indivíduo que venha contrapor-se a essa razão será tomado como louco. E o discurso do louco deve ser impedido de circular.

O discurso da verdade, como terceiro sistema de exclusão, impõe uma separação entre o verdadeiro e o falso, e essa separação é histórica e institucionalmente constituída e não se exerce sem pressão ou violência. Essa produção de verdade está totalmente ligada ao poder e seus mecanismos e dispositivos. Esses mecanismos de poder tornam possível a produção de verdade, bem como a própria produção de verdade tem efeitos de poder sobre os indivíduos. Dessa maneira, as relações entre verdade/poder e saber/poder são indissociáveis. É notório no romance como os mecanismos de controle dos discursos são utilizados pelo pai. Esses procedimentos de controle tratam de determinar as condições de seu funcionamento, impondo regras e não permitindo que todos tenham acesso a ele. Conforme Foucault, “ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo.” (FOUCAULT, 2005, p. 37). A forma mais visível desse sistema de restrição é o ritual, dado que ele:

Define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam (e que, no jogo do diálogo, da interrogação, da recitação, devem ocupar determinada posição e formular determinado tipo de enunciados); define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso; fixa, enfim, a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem, os limites de seu valor de coerção. (FOUCAULT, 2005, p. 39).

Basta vermos, para corroborar a afirmação acima, que Iohána, em seus sermões, seguia sempre o mesmo ritual, a fim de que a família fixasse suas palavras e internalizasse o seu código de conduta: “o excesso proibido, o zelo uma exigência, e, condenado como vício, a prédica constante contra o desperdício, apontando sempre

como ofensa grave ao trabalho” (NASSAR, 1989, p. 75-76). André relata que esse ritual de austeridade se cumpria três vezes ao dia, na hora de repartir o pão, principalmente na mesa de refeições, lugar onde faziam o aprendizado da justiça do pai. Esse ritual se completava com gestos, comportamentos e signos que acompanhavam os sermões do patriarca. O pai sempre à cabeceira fazia uma pausa de costume para que refletissem sobre suas palavras e, segundo André, medissem a “majestade rústica” de sua postura: firme, solene, pescoço sólido, cabeça grave e as mãos prendendo a quina da mesa. É isso efetivamente o que Foucault está denominando de “ritual”.

A doutrina também é um procedimento de controle dos discursos. Com tendência a difundir-se, caracteriza-se pela partilha entre os indivíduos de um só e mesmo discurso. Ela “liga os indivíduos a certos tipos de enunciação e lhes proíbe, conseqüentemente, todos os outros.” (FOUCAULT, 2005, p. 43). Em *Lavoura Arcaica*, o pai impetra ao seu discurso esse traço doutrinário, porquanto pretende que a família partilhe o mesmo discurso que ele, proibindo qualquer outro discurso que não seja o seu. Também pretende que seus ensinamentos sejam difundidos e repassados pelos filhos. Percebemos esse desejo de perenidade quando mantém viva a memória dos antepassados, exaltando a todo o momento a sabedoria dos mais velhos. Se hoje ele colhe o que semearam antes, um dia colherão daquilo que ele semeia hoje.

Outro procedimento de sujeição do discurso é a apropriação social. O indivíduo, através da educação, pode ter acesso a qualquer tipo de discurso, porém o sistema de ensino é uma maneira política de manter ou modificar a apropriação dos discursos. De acordo com Foucault:

O que é afinal um sistema de ensino senão uma ritualização da palavra; senão uma qualificação e uma fixação dos papéis para os sujeitos que falam; senão a constituição de um grupo doutrinário ao menos difuso; senão uma distribuição e uma apropriação do discurso com seus poderes e seus saberes? (FOUCAULT, 2005, p. 44-45).

Podemos parafrasear a afirmação foucaultiana dizendo que o sistema familiar, visto como um sistema de ensino com seus ritos e doutrinas, é uma maneira política de manter ou dominar os discursos e, por conseguinte, os sujeitos. Segundo o protagonista André, o pai quer transformar a família em uma ‘escola de meninos-artesãos’, onde tudo é cultivado e produzido em casa. Porém, mais que uma questão particular de trabalho, trata-se de uma política do exercício do seu poder, em que o pai quer impor o seu discurso, fazendo da instituição familiar uma instituição de ensino e aprendizagem. Ele quer ritualizar sua palavra, constituir um grupo doutrinário das suas leis, fixar papéis para cada membro familiar, além de impor a todos a apropriação de suas palavras com vistas à manutenção e à difusão dos seus ensinamentos. Para isso, faz uso de um tipo de poder chamado disciplina. Uma modalidade constituída por um conjunto de instrumentos, procedimentos, técnicas e níveis de aplicação que permite exercer o poder de forma efetiva.

Através do seu discurso, Iohána pratica o exercício do seu poder. Tal poder é exercido na tentativa de moldar os sujeitos conforme os padrões tradicionais herdados. No diálogo com Pedro, André afirma que o pai:

Na sua sintaxe própria, dura e enrijecida pelo sol e pela chuva, era esse lavrador fibroso catando da terra a pedra amorfa que ele não sabia tão modelável nas mãos de cada um; [...] mas era assim que ele queria as coisas, ferir as mãos da família com pedras rústicas, raspar nosso sangue como se raspa uma rocha de calcário (NASSAR, 2005, p. 42).

## O ENFERMIÇO E PROFANO LADO ESQUERDO: ANDRÉ

André tem consciência da tentativa do pai de querer modelar a família, castrando os desejos e pulsões do corpo de cada um. E é em nome do seu desejo que ele quer se libertar desse tirano totalitário. Dessa forma, é “contra a negação da carne, cheia de fome e de desejos, que se insurge o filho.” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 64). Como o discurso do pai simboliza o poder, é justamente esse discurso que André vai atacar ao problematizar uma ordem instituída. Segundo Rodrigues, o discurso do pai prega o comedimento e a moderação, porém, a performance de sua fala se apresenta como descomedida, repetitiva e excessiva. “O que já não pode mais ser obtido unicamente pela presença requer a palavra persuasiva a acompanhá-la. E a insuficiência dessa palavra primeira requer outras e mais outras e assim sucessivamente.” (RODRIGUES, 2006, p. 40). A presença do pai já não é suficiente para a manutenção da ordem, por isso a insistência da repetição dos seus sermões é uma forma de convencer a família a aceitá-los como uma norma. Em vários momentos da narrativa, André denuncia e critica a hipocrisia desse discurso, afirmando serem “inconsistentes os sermões do pai” (NASSAR, 2005, p. 47), uma vez que o que ele falava era dito “provavelmente sem saber o que estava dizendo” (NASSAR, 2005, p. 41-42). O discurso do pai não alcançava a família. Petrificado e repleto de frases feitas retiradas de textos compilados, seu discurso, de acordo com André, era formado simplesmente por “discernimentos promíscuos [...] em que apareciam enxertos de várias geografias” (NASSAR, 2005, p. 89).

O embate divergente entre o discurso paterno e o discurso de André é evidente em toda a narrativa. O pai é inscrito na narrativa como instaurador da lei, fundamentado sempre na tradição, é o responsável pela perpetuação da mesma. Já o filho, alicerçado nos desejos de sua carne, inscreve-se como transgressor dessa lei e dessa ordem, instaurando o caos e a desordem.

André tem uma fome impossível de ser apaziguada e saciada. Uma fome profana e obscena. Conhecedor da lei sagrada, reverte-a derramando o sangue de Cristo no lamaçal vulcanizado que tem dentro de si. Joga todos os valores religiosos na lama; nessa lama vulcânica que é o seu corpo, pronta para entrar em erupção e explodir: “Eu, o epilético, o possuído, o tomado, eu, o faminto, arrolando na minha fala convulsa a alma de uma chama, um pano de verônica e o espirro de tanta lama, misturando no caldo deste fluxo o nome salgado da irmã, o nome pervertido de Ana” (NASSAR, 2005, p. 110).

André quer liberar o fluxo da vida, quer incendiar o mundo e amenizar a sua fome, mas para isso ele precisa do seu complemento, ou melhor, do seu alimento: “era Ana, Pedro, era Ana a minha fome” (NASSAR, 2005, p. 107). Ana é o sal, o tempero, o

alimento que dá sentido à existência de André. No entanto, o pai é o obstáculo que o impede de saciar essa fome. Como “senhor da mulher e da prole” (DUPUIS, 1989, p. 137), o pai é o empecilho à concretização do seu desejo e também dos desejos de toda a família. O cesto de roupa suja era o ossuário desses desejos reprimidos e, conforme André, tão bem conhecidos por ele, já que ninguém afundou tanto as mãos ali como ele:

Era o pedaço de cada um que eu trazia nelas quando afundava minhas mãos no cesto, ninguém ouviu melhor o grito de cada um, [...] bastava afundar as mãos pra colher o sono amarrotado das camisolas e dos pijamas e descobrir nas suas dobras, ali perdido, a energia encaracolada e reprimida do mais meigo cabelo do púbis, e nem era preciso revolver muito para encontrar as manchas periódicas de nogueira no fundilho dos panos leves das mulheres ou escutar o soluço mudo que subia do escroto engomando o algodão branco e macio das cuecas (NASSAR, 2005, p. 42-43).

Enquanto a casa dormia, André percorria corredores e mergulhava no cesto de roupa suja em busca de vestígios, de detalhes íntimos da família. As vestes sujas encontradas no cesto, com suas marcas e aromas, revelavam a esse arguto protagonista o corpo dessa família, com seus desejos secretos e reprimidos, suas buscas solitárias pelo prazer e os gritos e gemidos de solidão. As portas, mesmo fechadas, revelavam o seu interior. André dizia poder ouvir “as pulsações, os gemidos e a volúpia mole dos nossos projetos de homicídio” (NASSAR, 2005, p. 43-44). Com isso, o narrador afirma conhecer melhor a família que qualquer outra pessoa daquela casa, que ninguém amou mais do que ele aquela família.

Posicionando-se como o conhecedor dos conflitos, das dores e dos desejos reprimidos da família, André se coloca como aquele que quer libertar os familiares da palavra doentia do pai, que os impedia de matar sua fome e sua sede. Esse ‘herói’ ao avesso ridiculariza, ironiza e nega o discurso paterno. Para ele, o arrote tosco do avô valia muito mais que os discernimentos promíscuos do pai, bem como a sua “loucura era mais sábia que a sabedoria do pai” (NASSAR, 2005, p. 109).

André não se deixa arregimentar pelo pai e se coloca como o eu (sujeito) do seu discurso. Impõe-se como o oleiro do seu próprio barro: “eu sou um epilético fui explodindo, [...] sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos” (NASSAR, 2005, p. 39). Da mesma forma que o pai não reconhece outro discurso que não seja o seu, André também não reconhece outra ciência que não seja a sua. Ao revelar a Pedro a relação incestuosa com Ana, sua transgressão mais séria contra a lei familiar, André, “virando a mesa dos sermões num revertério, destruindo travas, ferrolhos e amarras, tirando não obstante o nível, atento ao prumo, erguendo um outro equilíbrio” (NASSAR, 2005, p. 109) quer mostrar que outro discurso e, por conseguinte, outra lei pode ser seguida: a sua. Ao mandamento de manter-se dentro dos limites da fazenda e ao consequente desapego do mundo das paixões, André responde transgredindo as divisas da propriedade, quando seu corpo incendiado rompia o arame farpado das cercas indo para prostíbulos, onde se deixava cair na fervura insana desses caldeirões: “era lá, Pedro, era lá que eu, escapulindo da fazenda nas noites mais quentes e banhado em fé insolente, comungava quase estremunhado” (NASSAR, 2005, p. 69).

André quer construir a própria catedral e criar as próprias leis. Não só diferenciando-as das leis impostas pelo pai, mas, sobretudo, contradizendo-as: “sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e corpo desnudo” (NASSAR, 2005, p. 87). Essa contestação irônica em relação aos ensinamentos do pai está presente desde a primeira frase do livro, “os olhos no teto”, contrariando o discurso do pai que afirmava que ninguém naquela casa deveria começar nada pelo teto: “começar pelo teto é o mesmo que eliminar o tempo que se levaria para erguer os alicerces e as paredes de uma casa” (NASSAR, 2005, p. 53). Mas André não está interessado em construir alicerces e paredes sólidas, ao contrário, ele quer “agitar os alicerces, pôr em vibração as paredes” (NASSAR, 2005, p. 66), instaurar uma nova ordem, trilhando seu caminho contra o curso dos ventos; decreta: “a impaciência também tem seus direitos” (NASSAR, 2005, p. 88), contrariando o desígnio do pai de que a paciência é a maior das virtudes. Seguindo contra a advertência do comedimento, “ai daquele que queima a garganta com tanto grito” (NASSAR, 2005, p. 55), André convoca: “vamos pôr grito neste rito” (NASSAR, 2005, p. 66). E opondo-se à negação das paixões, ele diz: “eu era inteiro um lastro em carne viva” (NASSAR, 2005, p. 135-136) e conclama: “vamos incendiar o mundo!” (NASSAR, 2005, p. 106).

## CONCLUSÃO

André é a figura do dissenso. Da impossibilidade da comunicação e da obediência. Retrato de um marginal abandono às forças intempestivas da paixão. Se a transgressão e as palavras pronunciadas por André soam como blasfêmia, isso indicaria para o pai uma doença, uma enfermidade: “nesta mesa não há lugar para provocações, deixe de lado o teu orgulho, domine a víbora debaixo da tua língua, não dê ouvidos ao murmúrio do demônio, me responda como deve responder um filho...” (NASSAR, 2005, p. 167). Mas, contrariamente, a impressão é a de que André experimenta uma grande saúde, “na minha doença existe uma poderosa semente de saúde” (NASSAR, 2005, p. 160).

A desubjetivação de André ocorre justamente por um conjunto de problemas que o envolve, o corta e o transfigura. André é o agenciamento por repetição: discurso litúrgico, moral, sermões, normas, leis, fundamentos. Mas, também, é uma heterogeneidade que recusa o antigo mundo, o antigo pertencimento. Não há mais uma mera representação de valores, mas uma potência sem identidade, explodindo sentido e desejo. Anárquica mistura física, social e biológica. André é o efeito do desejo. Sua dobra mais radical. Sua expressão mais efetiva. Apesar do silêncio de Ana, que se consome pela culpa e pelo medo, iluminados por uma religiosidade e uma crença arraigada, a paixão entre eles permanece. E a vazão a este desejo desencadeará um trágico final. Enquanto André, na impossibilidade comunicativa com o pai, tentava reconstruir uma estrutura que desmoronava a cada argumento, Ana desaparecia, não para resguardar a lei ou a ordem, mas para remoer no silêncio o prazer pelo vivido, as pulsões mais escondidos. Ana é a imagem sombria e precursora do corte, da vertigem, daquilo que é assustador nas pessoas, do desejo que quer satisfação e que explode num último instante, invadindo e transcorrendo de forma volúvel e cheia de êxtase o espaço

da festa, onde a família e a comunidade festejavam o retorno do filho insano. Ana, elemento diferenciante, manteve-se distante do embate entre André e o Pai no decorrer do romance, mas reaparece de forma intempestiva no final do texto. Esse “aparecer/acontecer” é uma resposta a André. Um rasgo de alegria à paixão que ambos se entregaram, “Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas” (NASSAR, 2005, p. 186).

Varando com a peste no corpo, o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto de vida (NASSAR, 2005, p. 186-187).

É a Ana da desmedida. Dos exageros que transborda e desassossega. Indócil. Febril. Mergulho indizível pela alma e pelo corpo. Sem gênese e sem fim. Entre a dança solar de Ana e a agonia telúrica de André, haverá o mergulho de um fôlego só. Inflexível. Humano. Intransigente. Se Ana anteriormente foi indiferente pelo silêncio, agora, com a sua dança, ela afaga André. Faz-lhe um carinho:

Eu estava certo, mais certo do que nunca, de que era para mim, e so para mim, que ela dançava (que reviravoltas o tempo dava! Que ossos, que espinho virulento, que gloria para o meu corpo!), e eu, sentado onde estava sobre uma raiz exposta, num canto do bosque mais sombrio, eu deixei que o vento que corria entre as arvores me entrasse pela camisa e me inflasse o peito, e na minha frente eu sentia a carícia livre dos meus cabelos [...]. (NASSAR, 2005, p.189).

Simultaneamente a essa apoteótica expressão, que reduzia tudo à tolice: ensinamentos, parâmetros, referências, paradigmas, um outro sentimento se alimentava e entorpecia o que outrora era conhecido por temperança, equilíbrio e razão. Carregado de ódio e paixão, o patriarca, voz audível entre o passado e o presente, muralha robusta que dividia a vida entre a verdade e o erro, desfaz-se do manto sagrado da compreensão e do entendimento. Deixa cair ao solo arcaico de sua lavoura todas as máscaras que o tempo não fora capaz de destruir.

[...] A testa nobre de meu pai, ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!) [...] Mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tabua solene, era a lei que se incendiava (NASSAR, 2005, p. 191).

A insuportabilidade de uma verdade travestida pelos engodos de uma história, do tempo, dos hábitos. Como fala André, “pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!” (NASSAR, 2005, p. 191). É dessa maneira que o romance de Raduan Nassar finaliza a tessitura das relações. Nada é tão rígido. Nada é tão inflexível. A vida se consolida num composto de agenciamentos onde o indeterminável, o estranho,

estrangeiro morador das casas, das famílias, vai fazendo a sua melodia. Podemos chamá-lo de desejo. Talvez denominá-lo de sombria natureza humana que constrói silenciosamente os personagens, virtualmente, aguardando o instante, o dispositivo ou uma série qualquer para o seu aparecimento. No final, André, Ana e o Pai, todos são traidores. Se os dois primeiros traem o mundo das significações e transgridem uma ordem estabelecida, o Pai deixa-se sucumbir pela verve furiosa da paixão, tornando-se “outro”, perdendo a sua identidade, seu rosto. Nesse jogo movediço, todos desaparecem por entre as leis das determinações objetivas. Nesse novo teatro, não há mais segredo. Já não há fantasia, mas apenas programas de vida, sempre modificados à medida que se fazem traídos à medida que se aprofundam como riachos que desfilam ou canais que se distribuem para que corra um fluxo (NASSAR, 2005, p. 61).

No fim do romance não há mais sujeitos. Não há mais estrutura. Um tipo de naufrágio do ego ou o fim da antinomia entre corpo e espírito (razão). Em André, Ana e o Pai, a vida silenciosamente lapidava as condições que os tornariam tão próximos pela ação da desrazão. Se, para Ana, a morte a aguardava pelo caminho da paixão, no Pai, a morte o espreitava pela via da loucura. Não há mais um olhar atento e vigilante da alma, e todos, em suas dessemelhanças, se assemelham. Tornam-se um, elementos de um mesmo teatro e impulsionados para a mesma direção: das afecções, das paixões e do excesso.

## REFERÊNCIAS

- ABATI, Hugo Marcelo Fuzeti. **Da Lavoura Arcaica**: Fortuna Crítica, Análise e Interpretação da Obra de Raduan Nassar. 1999. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Curitiba, Universidade Federal do Paraná.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri. 4. ed. São Paulo: Pontes, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. A voz narrativa (o eu, o neutro). In: **A conversa infinita 3**: a ausência do livro, o neutro o fragmentário. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.
- COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício**: estudos sobre o homoerotismo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- DUPUIS, Jacques. **Em nome do pai**: uma história de paternidade. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 12. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. Trad. Roberto Machado. 4 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- LIMA, Thayse Leal. **O mundo desencantado**: um estudo da obra de Raduan Nassar. 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais.
- NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**: Raduan Nassar, Rio de Janeiro, n. 2, Instituto Moreira Salles, 1996.
- RODRIGUES, André Luis. **Ritos da paixão em Lavoura Arcaica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- ROUANET, Paulo Sérgio. Razão e paixão. In: **Os sentidos da paixão**. Org. Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SEDLMAYER, Sabrina. **Ao lado esquerdo do pai**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. 2 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

**Recebido em 21/01/2015. Aprovado em 19/05/2015.**

**Title:** *Discourse and power relations in Lavoura Arcaica, by Raduan Nassar*

**Abstract:** *The proposal of the article is dealing with the issue of discourse and power relations in the work Lavoura Arcaica by Raduan Nassar. We intend to develop the text making a contexture with the thought of Michel Foucault (knowledge, power, discourse). In the novel, we will present in particular the clash between father and son, both representing particular forms of ways of life, showing us antithetical aspects that permeate the narrative: the sacred and the profane, tradition and modernity, reason and passion. Both in Raduan Nassar literature, as in the thought of Michel Foucault, the subject is constituted in terms of discourses and power exercise that involves and entails it making bodies and producing identities. It is this subject and its possible dissolution which will be our object.*

**Keywords:** *Knowledge. Power. Discourse. Subject. Transgression.*

## GÊNERO EPISTOLAR E DESDOBRAMENTO NARRATIVO EM “PONTO DE VISTA”, DE MACHADO DE ASSIS

Cilene Margarete Pereira\*

**Resumo:** Dos quase cem contos que Machado de Assis escreveu no que se considera sua fase de aprendizagem – a maioria no *Jornal das famílias* entre 1864 e 1878 –, apenas dois são moldados a partir da voz feminina, “Confissões de uma viúva moça”, publicado em livro na primeira coletânea organizada pelo autor, *Contos Fluminenses* (1870), e “Ponto de vista”, presente em *Histórias da meia noite* (1873). Além de marcar o uso de narradores femininos – algo que não se repetirá na ficção machadiana posterior –, ambos os contos são apresentados por meio de cartas que as narradoras destinam a uma amiga íntima. Este artigo propõe analisar a segunda destas narrativas, observando o modo de organização das cartas e a constituição de suas narradoras.

**Palavras-chaves:** Conto epistolar. Construção narrativa. Narradoras. Machado de Assis.

Em “Confissões de uma viúva moça”, as cartas de Eugênia são remetidas a Carlota, amiga que se encontra na Corte e que tem a tarefa de ouvir as “confissões” adúlteras da missivista. O caso diz respeito ao envolvimento da jovem com um rapaz quando seu marido ainda era vivo. Aquilo que aparentava ser a expressão exata de ato romanesco mostrou ser apenas uma sedução vulgar: “Até então eu não tinha visto o amor senão nos livros. Aquele homem parecia-me realizar o amor que eu sonhara e vira descrito.” (ASSIS, 1977a, p. 187).

A inserção da narrativa machadiana na tradição do gênero epistolar dá-se, assim, de maneira simples e direta: um redator exprime a outro (ausente no diálogo, pois não temos suas respostas) seus sentimentos, permitindo com que o autor faça “um devassamento minucioso da personagem [...] e um desnudamento da subjetividade comparável ao confessionalismo de um diário íntimo.” (SILVA, 1968, p. 294-295). Essa característica missivista, centrada em uma única voz, confunde-se com o diário íntimo ou com as memórias; no entanto, segundo observa Oscar Tacca, “as memórias implicam uma distância temporal em relação àquilo que é narrado; o diário, pelo contrário, uma coetaneidade. As cartas podem saltar livremente de um caso para o outro.” (TACCA, 1983, p. 41). Assim, ao mesmo tempo em que podem ser comparadas a um “diário íntimo”, dado seu aspecto confessional, as cartas de Eugênia se enquadram na perspectiva da memória, já que trazem um trabalho de elaboração emocional do próprio tempo (dois anos entre o “vivido” e o “narrado”).

Dessa forma, o recurso ao gênero epistolar em “Confissões de uma viúva moça”, apesar de garantir uma maior penetração no universo íntimo da personagem feminina, significa também apelar para certo racionalismo, responsável pelo depuramento dos sentimentos vivenciados pela narradora.

---

\* Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora e Coordenadora do Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações (UNINCOR). E-mail: prof.cilene.pereira@unincor.edu.br.

Se as interrupções e/ou vacilações no relato de Eugênia podem ser associados à emoção da vivência do passado (refletido na transcrição das cartas), é certo que eles estão também a cargo de estratégias próprias de cooptação de sua leitora, visada, desde já, pela técnica folhetinesca do corte narrativo e da propagação do suspense. O método adotado pela moça é bastante original: “As minhas cartas irão de oito em oito dias, de maneira que a narrativa pode fazer-te o efeito de um folhetim de periódico semanal [...]. E oito dias depois de minha última carta irei abraçar-te, beijar-te, agradecer-te. Tenho necessidade de viver.” (ASSIS, 1977a, p. 170). Nesse sentido, apenas depois do término da leitura de todas as cartas-capítulos haveria espaço para a reflexão e o questionamento das situações apresentadas pela narradora-redatora.

A exemplo do que Machado de Assis fizera em “Confissões de uma viúva moça”, “Ponto de vista” é também um conto epistolar, mas que se constrói quase exclusivamente por meio de cartas trocadas entre as amigas Raquel e Luísa. Distantes uma da outra – Raquel encontra-se na Corte e Luísa em Juiz de Fora –, as moças começam uma profícua e longa discussão a respeito do amor tendo como ponto de partida o casamento de uma amiga comum, Mariquinhas. A estrutura epistolar explorada por Machado de Assis em “Ponto de vista” é um pouco mais complexa do que a apresentada em “Confissões de uma viúva moça”, já que se origina das perspectivas de duas personagens femininas. Considerando que há em meio às cartas das moças a inserção da voz de uma terceira pessoa (Alberto), o conto apresenta um desdobramento ainda maior. Este modelo epistolar permite uma maior diversidade dos focos narrativos, pois, segundo Manuel Silva,

cada personagem possui um estilo próprio através do qual se delinea o seu relato psicológico, e cada personagem apresenta, segundo o seu caráter, os seus interesses, o destinatário da sua missiva, etc., um ângulo particular de perspectivação dos acontecimentos e das figuras do romance. (SILVA, 1969, p. 296-267).

Este aspecto polifônico cria uma maior densidade narrativa em que podem ainda aflorar perspectivas diversas advindas da própria caracterização genérica das personagens-escritoras. Nesse sentido, o escritor pode buscar contrastar “os mundos totalmente distintos das correspondências masculina e feminina e dentro deles os contrastes de caráter e temperamento”, segundo fez Samuel Richardson em seus romances. (WATT, 1990, p. 183).

Machado de Assis, apesar de se utilizar da complexidade narrativa deste gênero, deixa que seu conto seja mais o resultado da somatória das vozes femininas contrastantes que da possibilidade empregada pela inserção da voz masculina, que surge no conto apenas para apontar melhor o modo pelo qual se caracteriza o discurso disfarçado da missivista Raquel.

Se o gênero do texto é semelhante ao de Eugênia em “Confissões de uma viúva moça”, as estratégias e o tom narrativo são, no entanto, bem diversos. O tom adotado por Machado de Assis em “Ponto de vista” é visivelmente cômico, distante do drama moral que aparentemente pautava o discurso da viúva. Se algo mais sério surge nas cartas trocadas por Luísa e Raquel, ele logo é suavizado pelo humor debochado e crítico

desta, sobretudo em relação à experiência amorosa. Isso decorre da escolha do material temático e da caracterização das personagens envolvidas no conflito: uma mocinha casadoira (e bem sonhadora, apesar da afirmação contrária) e uma jovem esposa, consciente de seu papel marital.

Além da ausência da elaboração literária presente nas cartas de Eugênia, em “Ponto de vista” não há a emergência do trabalho seletivo da memória na tentativa de ordenar a experiência. As cartas das meninas, ao contrário, são escritas à medida que ocorrem os eventos de interesse mútuo, ausentando delas uma elaboração discursiva maior mediada pela ação da memória e da construção romanesca. Certamente, há, no discurso feminino das moças, maior espontaneidade – ainda que elas possam refletir sobre os efeitos de suas palavras.

Acabo de reler o que escrevi, e riscaria tudo se tivesse mais papel para escrever. Infelizmente não tenho, é meia noite, e esta carta há de seguir amanhã cedo. Risque pois o que aí fica escrito; não vale a pena guardar tolices. (ASSIS, 1977b, p. 204).

No caso de Raquel, responsável pelo trecho citado acima, é a espontaneidade de desvelar seu coração à amiga que a faz dizer e desdizer o escrito, inferindo sobre as consequências da revelação. A carta ressalta a indecisão feminina, mas sugere também certo cálculo, pois qualquer que seja a intenção da moça o que está escrito não é apagado – a tarefa de riscar é dada à amiga. Há, nesse sentido, uma tentativa de encobrimento dos sentimentos amorosos que parecem se revelar apenas à página em branco ou à análise minuciosa da alma feminina a cargo da destinatária. Raquel tem na escrita das cartas espaço quase ideal à vazão de seus sentimentos. Não podendo revelá-los na íntegra à amiga Luísa (ou não querendo), ela o faz por meio do deboche de Mariquinhas e da ridicularização da pessoa amada, convertendo sua escrita em despojo sentimental às avessas. Sem dúvida, há nessa autoexposição de Raquel ímpetos de sinceridade e de policiamento que leva ao embuste.

A ausência seletiva das memórias é fundamental para marcar a distinção entre os dois contos epistolares, e ressaltar o quanto um tem de manipulação narrativa e o outro da figura ausente do editor. Se a manipulação narrativa em “Confissões de uma viúva moça” era maior, já que em Eugênia concentravam-se as figuras do autor, narrador e editor (elementos marcantes do mundo livresco); aqui, essa intervenção é devidamente disfarçada pela presença ausente do editor das cartas, responsável pela organização do material. A supressão intencional do prefácio, presente na versão do conto no *Jornal das famílias*, é responsabilidade de Machado de Assis:

Não lhes posso dizer como vieram estas cartas parar às minhas mãos; afianço porém que são autêntica. Minha primeira ideia foi tirar do conteúdo delas o enredo de uma narrativa e fazer obra minha; assentei porém que era melhor transcrever as cartas sem lhes cortar uma vírgula salvo o final da carta V, por tratar exclusivamente de modas.

Dou a palavra às epistolas. (ASSIS, 1977b, p. 194).

Diante da inserção momentânea do prefácio, duas questões são colocadas: a primeira diz respeito à autenticidade das cartas e às condições nebulosas de contato do

editor como o material – que não são elucidadas; a segunda revela a intenção de manipulação explícita dos textos, já que o editor assume ter pensado em usurpar a ideia das cartas, fazendo-as suas. Obviamente, o uso do material conforme encontrado pouparia a ele o trabalho da reescrita, desobrigando-o de uma série de descrições e circunstâncias factuais importantes ao texto final.

Conquanto sejam essas as manipulações assumidas pelo pretense editor, outras são feitas na reescrita do conto para o volume de *Histórias da meia noite* por Machado que suprime, por exemplo, a carta final que explica e justifica o cálculo de Raquel diante da amiga. Há em “Ponto de vista”, entretanto, pelo menos um elemento textual que sugere a interferência direta do editor; a expressão “à mesma” com que Raquel e Luísa iniciam suas cartas. Seria possível que ambas as meninas utilizassem este modo inusitado de tratamento? Se observarmos que depois de uma sequência de cartas endereçadas a uma das meninas, voltamos a achar a forma usual “D. Raquel a D. Luísa” e vice-versa, é quase certo afirmar que a expressão é introduzida pelo editor numa tentativa de fazer com que o leitor não se perca no emaranhado epistolar. O fato é que o editor das cartas dá indícios de sua manipulação também ao suprimir algumas cartas de Luísa sem que expresse o motivo da eliminação ao leitor, e ao inserir as de Alberto. As cartas de Alberto surgem como um ponto de interferência interessante por romper momentaneamente com o vínculo das moças, já que Raquel não revela à amiga sua paixão pelo enteado de Mariquinhas e a correspondência deste. É somente pela introdução das cartas de Alberto que o leitor descobre o disfarce de Raquel diante da amiga.

Se a supressão do prefácio no texto final do conto dá a seus narradores mais agilidade e autonomia, e a seu leitor mais espaço de interpretação; perde-se, no entanto, a “moldura narrativa” necessária à veracidade da composição epistolar ou daquela baseada em manuscritos que estava presente (de modo disfarçado) em “Confissões de uma viúva moça”.

As questões acima, apesar de pertinentes, deixam de existir quando não há um prefácio que as pontue ao leitor na versão final do conto. A supressão do prefácio faz com que tenhamos de aceitar o texto como nos é entregue, sem questionar sua origem e, menos ainda, o grau de manipulação de um terceiro. O texto final de “Ponto de vista”, tal qual impresso em *Histórias da meia noite*, traz, contudo, a vantagem de deixar que as personagens falem por si mesmas, explorando ao limite sua estrutura dialógica,<sup>1</sup> ao mesmo tempo em que reafirma a experiência do “narrador feminino” na obra machadiana iniciado com a história da viúva Eugênia.

Das vinte e nove cartas que compõem o conto,<sup>2</sup> dezoito são escritas por Raquel, sendo que apenas uma delas não é destinada a Luísa, que escreve à amiga apenas oito

---

<sup>1</sup> Devido à espontaneidade, as cartas das meninas conservam melhor sua semelhança ao diálogo, mantendo uma fruição mais livre e menos calculada ainda que não haja sinceridade absoluta no caso de Raquel: “a carta estabelece uma comunicação diferida no tempo e distanciada no espaço. Daí as marcas contratuais que a carta normamente patenteia (data, lugar de escrita, formas de tratamento, vocativos, saudações de despedida, etc.), eventualmente conexas com circunstâncias históricas, culturais e ideológicas que nela podem encontrar-se projectadas.” (REIS; LOPES, 1996, p. 366).

<sup>2</sup> As cartas datam de 5 de outubro a 1.º de maio.

cartas. Toda a correspondência entre as moças ocorre no espaço temporal de seis meses, de forma que, considerando o total das cartas, é possível estabelecer que a cada sete dias elas se escrevem. Este curto espaço de tempo é respeitado em boa parte do conto, especialmente nos três primeiros meses em que temos apenas as cartas de Raquel (5 de outubro a 10 de janeiro) sem que haja nenhuma explicação sobre a ausência das respostas de Luísa. Quando vemos mais tarde uma sequência de três cartas desta, ela é explicitada através das queixas da moça à ausência de respostas de Raquel (10, 17, 24 de março).

As cartas não são transcritas, nesse sentido, em uma progressão simultânea lógica, justamente porque não temos a visualização formal das palavras de Luísa. É apenas pelas respostas de Raquel que adivinhamos parte do conteúdo das cartas ausentes. O diálogo feminino se constrói, assim, pela revelação das cartas de Raquel e pela suposição de um número considerável das de Luísa. Esse procedimento faz com que o leitor se torne uma espécie de duplo de Luísa, já que o preenchimento das cartas ausentes desta é feito com sua ajuda. Dessa forma é que vemos muitas das cartas de Raquel como respostas às indagações do próprio leitor, encarnado momentaneamente na figura de Luísa: “Muito velhaca é você. Então porque lhe falei duas ou três vezes no rapaz, imagina logo que estou apaixonada por ele?” (ASSIS, 1977b, p. 197). Lida no calor da hora, o leitor deve-se fazer a mesma pergunta que Luísa em relação às inúmeras referências que Raquel faz a Alberto.

Mais do que uma das narradoras do conto, o papel de Luísa parece ser o de criar uma identificação com o leitor machadiano, tornando-se ela própria parte do público que assiste meio passivo às estratégias de engano de Raquel. Esse procedimento de identificação entre leitor e Luísa também deixa evidente que Machado objetivava dar mais destaque a Raquel, especialmente porque ela é quem concentra o drama cômico do conto e a responsabilidade pelo engodo do leitor, via Luísa.

A partir de janeiro, as cartas de Raquel se escasseiam e tornam-se cada vez menores, expressando uma contenção linguística distinta dos hábitos faladores da moça. A exceção é a carta de 28 de janeiro, a décima primeira destinada a Luísa, em que a exposição é mais demorada e carregada de uma linguagem levemente colorida.

À mesma  
Corte, 28 de janeiro.

Faz um calor insuportável; mas como eu abri a janela que dá para o jardim, estou a ver o céu “todo recamado de estrelas” como dizem os poetas, e o espetáculo compensa o calor. Que noite, minha Luísa! Gosto imensamente destes silêncios, por que então ouço-me a mim mesma, e vivo mais em cinco minutos de solidão que em vinte horas de bulício.

A Mariquinhas Rocha esteve noite cá em casa com o marido. Ambos parecem felizes, ela ainda mais do que ele, o que se me afigura completa inversão das leis naturais.

Não se admira de me ouvir falar em “leis naturais”? A ideia não é minha, é do próprio enteado, o Dr. Alberto. Conversamos os dois a respeito das boas e santas qualidades de Mariquinhas, e eu dizia o que ela foi sempre desde creança.

- Creança é ainda ela, observou ele sorrindo. Não posso chamar madrasta a uma criatura que parece antes minha irmã mais moça.

- Na idade, sim, tornei eu; mas na circunspeção e na compostura é positivamente mais velha que o senhor.

Ele sorriu, mas de um sorriso amarelo, e continuou:

- Meu pai é feliz; minha madrasta parece ainda mais feliz que meu pai. Não é isto uma inversão das leis naturais?

Critique se lhe parece, a opinião do filho; mas aproveite a ocasião para dizer que na sua última carta há duas linhas em que parece ter um resto de suspeita. Mande-me dizer como quer que a convença de que ele é para mim uma creatura igual a tantas outras?

Ande, confesse que é cruel comigo, e disponha-me a um sermão na primeira ocasião em que estivermos juntas.

[...].

Raquel.

(ASSIS, 1977b, p. 207-208).

Esta carta vem justamente depois que Raquel tenta colocar fim às suspeitas da amiga em carta anterior. Maneira estranha de desqualificar as opiniões de Luísa, já que a carta contém elucidações emocionais suspeitíssimas e insere a “voz” de Alberto numa tentativa de reprodução das conversas entre o rapaz e a moça. De certo modo, pautando a carta na acusação da amiga, o que Raquel faz é expressar ainda mais a importância que Alberto (e suas opiniões) vai tomando em sua vida, citando-o textualmente como forma de personificá-lo para Luísa. Nesse sentido, os poucos aspectos descritivos do rapaz assomam ao texto com o fim único de delinear sua simpatia e seus modos educados.

Outro elemento que não escapa ao leitor é o modo como gradativamente Raquel vai sugerindo maior intimidade entre ela e o moço, que conversam a respeito de quase tudo, até mesmo sobre as graças do casamento na vida dos cônjuges recentes. Pouco a pouco, ambos vão sendo tomados pelo clima amoroso e feliz do recente casal. Não é de outra forma que podemos entender a carta do dia 8 de janeiro, dois dias depois da realização do casamento de Mariquinhas. Em meio ao relato da cerimônia e da descrição da noiva, Raquel abusa da linguagem sentimental, mostrando-se sedenta em reproduzir o destino da amiga.

Não sei bem se era inveja; confesso porém que suspirei quando vi a nossa formosa Mariquinhas com o seu véu e sua grinalda de flores de laranja, derramar um olhar tão celeste em torno de si, feliz por se despedir deste mundo de futilidades como é a vida de uma moça solteira.

Suspirei, é verdade.

Se naquela mesma noite eu pudesse escrever o que senti, acredito você que teria uma página de literatura digna de figurar nos jornais. (ASSIS, 1977b, p. 204).

Cada vez que se aproxima mais de Alberto e das resoluções amorosas de Mariquinhas, Raquel capta para si os adornos da linguagem figurada, construindo linhas e mais linhas com os reais desejos de seu coração: ora ao descrever o prosaico calor da Corte, ora ao refutar a vida vazia de solteira, esquecendo-se (ao que parece) das ressalvas feitas ao casamento na carta de 20 de dezembro.

O casamento é uma grande cousa, é a flor dos estados, concordo; mas é mister que não seja um cativo, e cativo é tudo o que não realiza as nossas aspirações íntimas.

[...] Você fala como quem é feliz; parece-lhe que o casamento, quaisquer que sejam as condições, é um antegosto do paraíso.

Creio que nem sempre há de ser assim. (ASSIS, 1977b, p. 203).

Raquel mostra-se consciente a respeito dos papéis matrimoniais e dos aspectos positivos e negativos dessa nova condição da mulher (mesmo que não possa falar por experiência própria ainda), pois se a vida de solteira tem seus dissabores, a de casada pode mesmo se tornar (dadas às conjunturas) uma ruína completa, expressa pela associação ao cativo.

Apesar disso, a mesma idealização de Eugênia – que a faz confundir Emílio com a realização do amor conforme descrevem os livros – perpassa a concepção amorosa de Raquel em “Ponto de vista”. A mocinha inexperiente em coisas do coração disserta sobre o amor (e o casamento) apresentando um rico documento a favor de sua idealização, mediada, é claro, pela literatura. Mais do que isso, Raquel trata de informar sua interlocutora Luísa a respeito de suas observações sobre o casamento. É desse modo que orienta e acalma Luísa em relação ao terrível e quase inconciliável binômio amor e política; discute as vantagens sociais de ser esposa de um ministro; ridiculariza as ambições masculinas em face do casamento e sugere a independência de sua escolha matrimonial. É importante notar que Raquel traz uma carga de experiência significativa quando se trata de analisar a instituição familiar e seus acordos matrimoniais. Mas de onde vem toda essa sabedoria? Se parte dela pode vir da observação que a menina faz de sua realidade social – seus comentários dão bem conta disso –, outra talvez tenha inspiração nos enredos dos romances, que exploram as mais variadas situações afetivas, muitas delas afirmando o modo como se dão os acordos matrimoniais e suas consequências na vida de mulheres e homens.<sup>4</sup>

Os romances de apelo sentimental e românticos, sucesso incontestável no século XIX, utilizavam, em seus enredos, de complicações sociais e econômicas como formas de garantir a instabilidade provisória (ou definitiva) do casal enamorado, dispondo o leitor a uma série de preâmbulos intermináveis antes do desfecho nem sempre feliz. Em meio a isso, propagavam ideias de elevação moral e da importância da escolha amorosa para a felicidade conjugal, tornando o amor uma espécie de epidemia secular. Alguns críticos chegam a afirmar que, no Romantismo, o que se ama não são as pessoas, mas o próprio amor, isto é, “um conjunto de idéias sobre o amor”. (D’INCAO, 2002, p. 234).

Raquel, assim como Eugênia, não é indiferente a essas imagens amorosas advindas dos romances românticos e sentimentais. Em carta do dia 30 de outubro, ela começa a esboçar a imagem ideal do esposo, contrapondo-a, no entanto, à de Alberto:

Nem imagine que o Dr. Alberto (é o nome dele) vale muito; é bonito e elegante, mas tem ar pretensioso e parece-me um espírito curto. Você sabe como eu sou exigente nesses

<sup>4</sup> Se examinarmos, por exemplo, o enredo de dois dos maiores sucessos literários da época, comumente lidos pelas personagens machadianas, *Paulo e Virgínia* e *Fanny*, veremos que ambos versam sobre as dificuldades impostas a homens e mulheres pelos casamentos de conveniência e o peso enorme que aspectos exteriores como condições sociais e econômicas têm na contratação matrimonial.

assuntos. Se eu não achar marido como imagino, fico solteira toda a minha vida. Antes disso, que ficar presa a um cepo, ainda que esbelto. (ASSIS, 1977b, p. 198).

Diante às afirmações da moça, torna-se claro que beleza e elegância são dois pressupostos importantes na construção imaginária do amado, mas não suficientes para transformá-lo no ser ideal. Outros qualificativos são necessários, dos quais a distinção intelectual é um ponto relevante. A carta de Raquel serve para marcar também sua distância em relação às outras moças, revelando que ela espera mais de um homem justamente por se acreditar especial. Em vários momentos, o que nos chama a atenção é seu apurado gosto e exigência em relação aos jovens mocinhos. Dessa forma, a idealização amorosa e do ser de eleição anda passo a passo com sua própria idealização.

Já lhe disse as boas qualidades dele, mas os seus defeitos são para mim superiores às qualidades. *Você bem sabe como eu sou; para mim a menor nódoa destrói a maior alvura.* Uma estátua... estátua é o termo próprio, porque o tal Alberto tem certa rigidez escultural.

Ah! Luísa, o homem que o céu me destina ainda não veio. Sei que não veio porque ainda não senti dentro de mim aquele estremecimento simpático que indica a harmonia de duas almas. Quando ele vier, fique certa de que será a primeira a quem eu confiarei tudo.

Dir-me-á que, se eu sou assim fatalista, devo admitir a possibilidade de um marido sem todas as condições que exijo.

Engano.

*Deus que me fez assim, e me deu esta percepção íntima para conhecer e amar a superioridade, Deus me há de deparar uma criatura digna de mim.* (ASSIS, 1977b, p. 200-201, grifos nossos).

Idealizações de toda espécie afloram no texto de Raquel: ela idealiza o amor, chamando-o de “harmonia de almas”; a respeito do futuro marido e especialmente sobre si mesma, considerando-se destinada a tudo que é superior. Mas como afirmar sem equívocos que parte dessa idealização vem de fato da leitura de romances? Basta prestarmos atenção em sua linguagem e nas referências implícitas contidas em suas cartas para percebemos a influência livresca em suas concepções amorosas.

Se naquela mesma noite eu pudesse escrever o que senti, acredite você que teria uma página de literatura digna de figura nos jornais.

Hoje tudo passou.

O que não passou, entretanto, porque existia antes e existirá sempre, porque nasceu comigo e comigo morrerá, *é este sonho de uns amores que eu nunca vi na terra, uns amores que eu não posso exprimir, mas que devem existir visto que eu tenho a imagem deles no espírito e no coração.*

Mamãe, quando me vê aborrecida e devaneadora, costuma perguntar-me se estou respirando nuvens. Ela ignora talvez que exprime com essa palavra o estado do meu espírito. *Pensar nestas cousas não é ir respirar as nuvens lá tão longe da terra?* (ASSIS, 1977b, p. 204, grifos nossos).

Servindo de complemento a esses devaneios da mocinha, Luísa resume em tom maternal de onde vêm as ideias inspiradoras de tanta comoção, e o conselho equivale em parte aos argumentos dos opositores dos romances:

Está-me parecendo mais poeta do que era, mais romanesca, mais cheia de caraminholas. Bem sei que a idade explica muita coisa; mas há um limite, Raquel; não confunda o romance com a vida, ou viverá desgraçada... (ASSIS, 1977b, p. 209, grifos nossos).

As palavras de Raquel são uma variação das de Eugênia a respeito do amor nos romances, sendo que por meio da verbalização de uma narradora temos o entendimento das palavras cifradas de outra, como se Machado estivesse ocultando em “Ponto de vista” o que fora revelado em detalhes em “Confissões de uma viúva moça”. Se Raquel não é capaz de presenciar a existência desse tipo de amor singular na terra, de onde mais poderiam vir as “imagens” impressas em seu “espírito” e “coração”? Do mesmo lugar de onde vieram os conceitos e as imagens de amor de Eugênia e de tantas outras figuras machadianas: da literatura sentimental e romântica.

Mas se para inúmeras personagens machadianas essa idealização do amor, resultado da mentira romanesca, leva ao sentimento de derrota, como entender então a carta de 30 de março de Raquel?

Ah! Luísa, o mais puro e ardente que pode imaginar, e o mais inesperado também. Aquela devaneadora que você conhece, a que vive nas nuvens, viu lá mesmo das nuvens o esperado do seu coração, tal qual o sonhara um dia e desesperara de achar jamais.

Não lhe posso dizer mais nada, não sei. Tudo o que eu poderia escrever aqui estaria abaixo da realidade. Mas venha, venha e talvez leia no meu rosto a felicidade que experimento, e no dele o sinal característico daquela superioridade que eu ambicionei sempre e tão rara é na terra.

Enfim, sou feliz! (ASSIS, 1977b, p. 219, grifos nossos).

Se outras personagens machadianas também sentiram, momentaneamente, essa mesma realização amorosa, para somente depois descobrirem o equívoco da ligação entre a imagem do amor nos romances e a da vida real, isso não quer dizer que os anseios da moça vão se frustrar, mas apenas que essa distinção entre romance e vida, ressaltada por Luísa, está no cerne das insatisfações de muitos homens e mulheres criados por Machado de Assis. Tanto Raquel quanto Alberto não são seres perfeitos e superiores, e como figuras enraizadas no solo estático da sociedade fluminense dos oitocentos é que terão de viver, circunscritos a regras comportamentais rígidas em relação à mulher e um tanto vazadas no que diz respeito à ação masculina. O certo é que se a mediação romanesca surge em “Ponto de vista” na concepção do amor e do casamento, insinuam-se também os mesmos sentimentos de insatisfação e fracasso característicos de outras personagens de *Contos Fluminenses* e *História da Meia Noite*.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Contos Fluminenses**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Edições críticas de Obras de Machado de Assis).

\_\_\_\_\_. **Histórias da Meia Noite**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Edições críticas de Obras de Machado de Assis).

PEREIRA, Cilene Margarete. Gênero epistolar e desdobramento narrativo em “Ponto de vista”, de Machado de Assis. **Critica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 10, n. 1, p. 151-160, jan./jun. 2015.

- D'INCAO, Maria Angela. Mulher e família burguesa. DEL PRIORE, Mary (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. 6ª ed. São Paulo: Contexto, 2002.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. 5ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. O romance. **Teoria da literatura**. 2ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.
- TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

**Recebido em 14/03/2015. Aprovado em 25/06/2015**

**Title:** *Epistolary genre and narrative unfolding in "Ponto de Vista", by Machado de Assis*

**Abstract:** *From the nearly one hundred short stories that Machado de Assis wrote during what is considered his phase of apprentice - most of them on the *Jornal das famílias* between 1864 and 1878 -, only two of them are molded from the feminine voice, "Confissões de uma viúva moça", published in book in the first collection organized by the author, *Contos Fluminenses* (1870), and "Ponto de vista", present in *Histórias da meia noite* (1873). Besides marking the use of female narrators - something that will not be repeated in the later fiction of Machado de Assis -, both short stories are presented through a letter that the narrators address to a close female friend. This study aims at analysing the second one of these narratives, observing the way the letters are organized and the constitution of their narrators.*

**Key-words:** *Epistolar Short-story. Narrative Construction. Narrators. Machado de Assis.*

## A DEPRESSÃO COMO SINTOMA DO MAL-ESTAR NA CONTEMPORANEIDADE. [RESENHA DE: KEHL, MARIA RITA. O TEMPO E O CÃO. SÃO PAULO: BOITEMPO, 2009].

José Isaías Venera\*

Ana Carolina Cernicchiaro\*\*

A depressão é a expressão de mal-estar que faz água e ameaça afundar a nau dos bem-adaptados ao século da velocidade, da euforia prêt-à-porter, da saúde, do exibicionismo e, como já se tornou chavão, do consumo generalizado.

Maria Rita Kehl

“Minha hipótese é de que as depressões, na contemporaneidade, ocupam o lugar de sinalizador do ‘mal-estar na civilização’ que desde a Idade Média até o início da modernidade foi ocupado pela melancolia” (KEHL, 2009, p. 22). Com essa hipótese, *O tempo e o cão*, de Maria Rita Kehl, debruça-se sobre uma das marcas do tempo presente, num impulso de buscar o que faz da nossa contemporaneidade um momento singular em relação a outros períodos históricos.

O livro perfaz uma longa trajetória da melancolia, desde a antiguidade, à depressão, na atualidade, buscando pensar as subjetividades do nosso tempo. Neste movimento, advoga a favor de uma exterioridade que participa ativamente na formação das estruturas psíquicas. De forma que podemos pensar as formações do inconsciente como uma banda de Moebius, que rompe as fronteiras entre o dentro e o fora, entre a constituição subjetiva e a sociedade.

Mas engana-se quem supõe que Kehl faz uma sociologia da psicanálise ao trabalhar temas sociais pela via da análise. Ao contrário, sua preocupação está no centro da clínica. Neste sentido, Kehl segue os passos de Jacques Lacan, para quem a psicanálise deve “alcançar, em seu horizonte, a subjetividade de sua época”, afirma ele em *Função e campo da palavra e da linguagem psicanalítica* (LACAN apud KEHL, 2009, p. 26). Se há uma subjetividade de uma época, sua produção depende do modo como o sujeito está implicado com o grande Outro lacaniano – que é o fio condutor da obra de Kehl. Na clínica, essa dobra (implicação ou passagem do dentro e fora que torna-se um só) está entre o tempo vazio, “de eterno retorno às formas de sua servidão infantil” (KEHL, 2009, p. 298), e o gesto (em ato) de desprender dessa posição fantasmática e mergulhar no “tempo achado”, ou seja, sem este “a de dispor de um tempo livre da demanda” (Idem, p. 298), mais especificamente da demanda do Outro.

---

\* Doutorando em Ciências da Linguagem pela Unisul. Professor da Univali e da Univille. E-mail: j.i.venera@gmail.com.

\*\* Doutora em Literatura pela UFSC. Professora da Unisul. E-mail: anacer77@yahoo.com.br.

Se há um mal-estar na atualidade, este é de um sintoma produzido na fissura com o grande Outro laciano, que constitui o sujeito dividido do inconsciente. Falha do “sinal do Outro que lhe indique o desejo a que ele deve responder” (Idem, p.17). Na apresentação do livro, Adauto Novaes precisa o lugar que o depressivo ocuparia nas quase 300 páginas do livro: “A máquina nos governa; mas o depressivo se recusa a fazer parte dessa máquina” (Idem, s/p.). O maquinista é o Outro, cujo poder depende sempre da crença em sua existência.

## MELANCÓLICO VERSUS DEPRESSIVO

O depressivo não é uma diferença de grau do melancólico, como se um fosse o agravamento do outro. A diferença é de natureza. Eles não se constituem de uma mesma trama psíquica, mesmo que coincidam os sintomas. O esforço inicial de Kehl é de demarcar as fronteiras para mostrar que ambos se constituem como uma dobra subjetiva de épocas e condições diferentes.

A primeira lição é que “a desesperança no melancólico, por exemplo, tem a ver com o fato de o Outro, em sua primeira versão imaginário (materna), não ter conferido ao recém-nascido um lugar em seu desejo (Idem, p. 21). A relação do melancólico com esse Outro se refere à função primordial que antecede o sujeito como função do desejo. Para o melancólico, há um “tempo morto”, no sentido de ausência de demanda da mãe, entendida aqui como função materna. Tempo em que não foi inscrito no sujeito a demanda da mãe, falhando a constituição do sujeito do desejo. A demanda do Outro, com perdão da redundância, demanda desejo. Assim, o desejo do sujeito é o desejo do Outro. Se há ausência da demanda que antecede ao sujeito como função do desejo, o sintoma aparecerá como melancolia.

Na depressão, essa relação, neste caso problemática, com a falta que inscreve o desejo no sujeito é oposta: “o tempo morto do depressivo funciona como refúgio contra a urgência das demandas de gozo do Outro” (Idem, p. 21). Aqui, a diferença em relação ao melancólico fica bem demarcada. O melancólico está preso num tempo que já passou, mas que se mantém como simulacro à espera desse Outro demandar seu desejo e autorizar, assim, a constituição do sujeito de desejo. No depressivo, o tempo morte funciona como a seta do *cronos* lançada para o futuro, já que a busca é de romper o imperativo do gozo do Outro. É o Outro imaginário, “ocupado por figuras de autoridade – moral, religiosa, política ou, às vezes, como em nossos dias, puramente ficcional – que emitem enunciados capazes de simular respostas ao enigma do ‘que o Outro quer de mim?’” (Idem, p. 30). Deveríamos acrescentar a esse Outro, pelo qual o depressivo quer renunciar suas demandas, o imperativo: *goze o máximo que você puder*.

O tempo morto do depressivo funciona como refúgio. Refugiar-se de satisfazer o Outro. Um gesto que se assemelha a uma prática de liberdade, mas que Kehl dá mais uma torção no parafuso, nesta ruidosa implicação do sujeito com o social (que participa ativamente nas formações do inconsciente): “[...] quanto mais ele se esconde, mais fica à mercê Dele” (Idem, p. 21). Esse Outro laciano pelo qual Kehl articula para pensar tanto o sujeito melancólico como o depressivo, ironicamente, está em lugar algum. Literalmente.

[...] ele é a própria condição que move o sujeito em suas empreitadas para fazer-se reconhecer através do uso da linguagem, essa moeda cuja função é apenas ser passada de mão em mão, independentemente da cifra apagada que um dia teria simbolizado seu valor (Idem, p. 25).

O Outro simbólico (é inevitável não cair no RSI – Real, Simbólico, Imaginário) constitui as formações do inconsciente, que são “[...] tributárias da estrutura desse órgão coletivo, público e simbólico que é a língua em suas referentes formas de uso” (Idem, p. 25-26). Por isso, observa Kehl, no *Seminário 14: a lógica do fantasma*, Lacan radicalizou “[...] essa relação ao propor a fórmula ‘o inconsciente é a política’” (Idem, p. 26).

No próprio esforço para estabelecer a diferença de natureza entre a melancolia e a depressão na psicanálise, Kehl já abre as portas para justificar a tese que é talvez a mais polêmica de seu livro, a que articula o sintoma – que na psicanálise diz respeito a um modo de gozo do sujeito – com o social. O sintoma social. Tarefa difícil, principalmente porque a sociedade não é um sujeito, como a própria psicanalista adverte.

Independente da polêmica que possa vir a ter no campo psicanalítico, na sua articulação com o Real, o *sintoma social* permite pensar numa clínica da cultura, tendo como pergunta para estimular o debate: o que fazer com o resto não simbolizável da sociedade? Nessa empreitada, Kehl desenvolve o *sintoma social* em quatro partes: “1. O inconsciente, entre o individual e o social”; “2. O sintoma e os traumas sociais”; “3. O sintoma como expressão das formações sociais emergentes”; “4. Sintoma social, gozo e supereu”.

Ao discorrer sobre o *sintoma e os traumas sociais*, Kehl dá testemunho de sua participação em um debate sobre mulheres torturadas na ditadura militar:

[...] no qual tive a honra de participar, pude observar que o ato de tornar públicos os sofrimentos e os agravos infligidos ao corpo (privado) de cada uma daquelas mulheres poderia pôr fim à impossibilidade de esquecer o trauma. [...] só puderam enterrar simbolicamente seus mortos ao velar em um espaço público a memória deles e compartilhar com uma assembleia solidária a indignação pelo ato bárbaro que causou seu desaparecimento (Idem, p. 29).

Há um ativismo em Kehl muito vivo neste seu gesto de trazer para o debate esse arranjo teórico, que, assim como fez Freud, vê o *sintoma social* como expressão do que aparece na clínica. De maneira que o que aparece na clínica não está desarticulado do social. Por isso, Walter Benjamin é outro autor tão caro a Kehl. Ela retoma dele o conceito de *rememoração*: “Trata-se de contrapor ao recalçamento da memória do trauma não um compromisso obsessivo com a má consciência que não cessa de evocar os sofrimentos passados, mas ‘uma memória ativa que transforma o presente’” (Idem, p. 28).

## A ATUALIDADE DAS DEPRESSÕES

Mesmo que as características de um depressivo sejam muito semelhantes as do melancólico – “negativismo, falta de ânimo, falta de autoestima, fantasia autodestrutiva, distúrbios somáticos e outras tantas manifestações de dor psíquica [...]” (Idem, p. 39) –, Kehl afirma que a teoria freudiana sobre a melancolia ensina muito pouco, quase nada, ao psicanalista sobre a clínica das depressões. Por isso a introdução do livro funciona como chave para ler toda a obra. Ali estão tecidas as amarrações do melancólico com o Outro, que são diferentes da forma como o depressivo está engendrado.

Em síntese, “A atualidade das depressões” parte do modo como a melancolia “aportou em terras freudianas, depois de percorrer a cultura ocidental desde Aristóteles” (Idem, p. 40), quando até a pré-modernidade versava sobre representações sublimes, para ser aprisionada como um sintoma.

Além de Freud e Lacan, Kehl dialoga com autores como Jameson, Adorno, Lévi-Strauss no que eles contribuem para construir os arranjos da subjetividade moderna, delineando-se a partir de uma certa automatização da vida privada. Com Jameson são apresentadas as condições presentes de invenção da psicanálise: “[...] da família como espaço privado dentro da nascente esfera pública da sociedade burguesa” (Idem, p.42). Com Adorno, ela mostra que, mesmo que o “[...] ideal individualista represente um avanço emancipatório em relação às formas subjetivas pré-modernas – transformando os homens ‘de crianças em pessoas’”, a forma subjetiva do indivíduo “é marcada pela impossibilidade de sua plena realização, uma vez que o indivíduo só se sustenta à custa do mesmo recalque que o divide” (Idem, p. 42-43). De Lévi-Strauss, Kehl se interessa pelo modo como ele começa por escrever o mito indo ao encontro da suposição freudiana de *Totem e tabu*, em torno das representações do pai ancestral. Para Lévi-Strauss, o mito, “[...] à maneira do inconsciente psicanalítico [, é] uma ‘procura do tempo perdido’” (Idem, p. 46). Neste sentido, a observação que nos interessa é a de que, “na modernidade, o mito não desaparece, mas seu estatuto se transforma, de uma tradição coletiva para um ‘tesouro individual’” (Idem, p. 46).

Demarcadas as implicações na produção de subjetividade a partir de um certo destaque à vida privada e sua articulação com a *esfera pública* – o que resulta como sintoma um conjunto de manifestações de sofrimento mental – Freud dá à *melancolia* um novo lugar. Desse panorama circunscrito no final do século XIX ao início do XX, Kehl mostra como, a partir da década de 1990, “o diagnóstico psiquiátrico das depressões [...] tomou o lugar que havia sido ocupado pela melancolia até as primeiras décadas do século XIX” (Idem, p. 49). O que Kehl faz é trazer o debate sobre o depressivo para o centro da discussão psicanalítica. Em síntese, para Kehl:

*Depressão* é o nome contemporâneo para os sofrimentos decorrentes da perda do lugar dos sujeitos junto à versão imaginária do Outro. O sofrimento decorrente de tais perdas de lugar, no âmbito da vida pública (ou, pelo menos, coletiva), atinge todas as certezas imaginárias que sustentam o sentimento de ser (Idem, p. 49).

Essa perda de lugar que Kehl descreve é a de “um sujeito em desacordo com o Bem” (Idem, p. 61). É a partir da teoria lacaniana da culpa do sujeito em ceder de seu desejo que a autora apresenta a medida desse desacordo. Caminho inusitado para um iniciante em psicanálise, uma vez que há uma inversão do que o senso comum faz sobre a culpa moral:

[...] em vez de se abater por ter se deixado levar para longe do caminho do Bem, entendido como organizador supremo das regras morais, o depressivo da psicanálise sente-se derrotado por ter cedido de um bem muito mais precioso, o caminho singular e intransferível de comunhão com a força inconsciente que o sustenta (Idem, p. 62).

O sofrimento do depressivo é de ter renunciado ao seu desejo em favor do grande Outro. O que Kehl faz na primeira parte é mostrar esse desajuste em relação ao Bem do Outro, que funciona como instância da moral. “Com diferentes configurações imaginárias, tal desajuste entre o Bem do Outro e o bem do sujeito estaria na origem de todas as formas anteriores de melancolia [...] como expressão do mal-estar na cultura” (Idem, p.78).

Esse olhar minucioso sobre o modo como os sujeitos se subjetivam neste desajuste em relação ao Outro, ou ao Bem, na pré-modernidade, na modernidade e na contemporaneidade perpassa toda a obra. Para Benjamin, esse desajuste desemboca na melancolia. A falta de “perspectivas, sociais ou individuais, leva o sujeito a recuar de sua via e adotar uma atitude fatalista” (Idem, p. 81). Esse sujeito em desajuste/desacordo com as crenças que sustentam a vida social é que leva Kehl a retomar, no capítulo “Melancolia e fatalismo”, ainda no primeiro ensaio, o debate de Benjamin, para quem o fatalismo melancólico tem origem na ‘indolência do coração, a acedia, que hesita em apoderar-se da imagem histórica que lampeja fugaz’” (LÖWY apud KEHL, 2009, p. 84).

Na leitura de Löwy sobre o melancólico em Benjamin, Kehl encontra o ponto para estabelecer a articulação com Lacan: “O melancólico, por excelência, dominado pela indolência do coração – *acedia* – é o cortesão. A traição lhe é habitual porque sua submissão ao destino o faz sempre se juntar ao campo do vencedor” (KEHL, 2009, p. 84).

Estar-se integrado aos desígnios do Outro, que aparece ilustrado na história dos vencedores, é também “ceder de seu desejo”. Se em Lévi-Strauss, o mito se transforma da tradição coletiva para o indivíduo – o senhor de sua liberdade –, em Benjamin, como observa Löwy, o cortesão se transforma no indivíduo melancólico que se identifica com os vencedores.

Este é um dos pontos importantes que Kehl desenvolve, o de que há uma (auto)traição do melancólico na modernidade, o que a permite estabelecer a relação com o modo como Lacan percebe a origem da culpa depressiva daquele que “cede ao seu desejo”. Ceder ao seu desejo é estar em função da demanda do Outro, produzindo um recalçamento de si mesmo. No plano social, Benjamin procede na mesma lógica em seu conhecido texto “Sobre o conceito de história”, quando escreve que “nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie”

(BENJAMIN apud KEHL, p. 86). O documento segue os desígnios dos vencedores e recalca as lutas dos vencidos. “Os monumentos triunfais de toda cultura, além de celebrar a vitória dos ‘vencedores de turno’, têm a função de, a partir do fascínio que produzem também entre os derrotados, contribuir para recalcar a memória das atrocidades cometidas pelos mais fortes” (KEHL, 2009, p. 86).

O espetáculo do triunfo dos vencedores acontece na luz projetada por holofotes erguidos pelos vencidos de um processo de barbárie após outro. Os vencidos erguem os holofotes, mas ficam na invisibilidade da escuridão que antecede a própria luz. Os vencedores, o Bem, essa instância que demanda e apaga a memória dos vencidos, funciona ao mesmo tempo como núcleo de identificação àqueles cujo passado foi perdido. Daí a lógica que Kehl articula com a noção de fantasma em Lacan: “O neurótico se defende da castração ao ‘transportar para o Outro a função do *a*’” (Idem, p. 91).

Assim como o *objeto a*, objeto causa de desejo, está perdido para sempre (pensemos na inscrição da lei como separação entre filho e mãe) – o que equivaleria à memória dos vencidos violentamente apagada pelos vencedores –, os outros objetos funcionam como meios de fantasiar no lugar do objeto perdido para sempre, tendo no par do debate social o Outro que ocupa as fantasias dos vencidos, cujo objeto perdido permanece apenas como semblante, não deixando de produzir desejo.

Neste caminho, não haveria outro lugar para as mercadorias que embalam os imaginários no capitalismo do que entrar no circuito de espetacularização. Ao trazer Debord para a cena do debate, Kehl deixa subentendido (a autora não explora diretamente este ponto) um outro movimento, o da passagem do *fetichismo da mercadoria* para o *fetichismo do consumo* (Baudrillard). Passagem da fantasia do sujeito de estabelecer uma relação individual com a mercadoria – sem se dar conta que toda relação é sempre social – para a fantasia criada por um conteúdo que transcende o produto, como na clássica propaganda Marlboro, com um cowboy cavalgando por um campo verde. O desejo passa a ser fisgado não propriamente pela mercadoria, mas por um conteúdo totalmente separado do produto.

Ao apresentar a tese 4 da *Sociedade do Espetáculo*, a de que o espetáculo não se resume a “um conjunto de imagens, mas [é] uma relação social entre indivíduos, mediada por imagens”, Kehl nos diz que isso “equivale a dizer que [...] as imagens, em sua forma mercadoria, é que organizam prioritariamente as condições do laço social” (Idem, p. 93). Este é o ponto de encontro do que vem se delineando como sociedade de consumidores (Bauman) e que faz de Debord um autor central neste debate.

## O TEMPO COMO CONSTRUÇÃO SOCIAL

Se há uma forma mercadoria que fisga o desejo, há também no plano psíquico uma forma que funciona ativamente na constituição do sujeito. Na segunda parte, que tem título homônimo ao livro, Kehl articula o tempo do inconsciente que está em desacordo com o tempo da consciência, mas pelo qual o sujeito está à deriva: “o sujeito do desejo, em psicanálise, é um intervalo sempre em aberto, que pulsa entre o tempo próprio da pulsão e o tempo urgente da demanda do Outro” (Idem, p. 112).

A partir do texto “O tempo lógico”, de Lacan, Kehl refaz “o instante de ver, o tempo para compreender e o momento de concluir” de um problema lógico lançado por um diretor de um presídio a três prisioneiros, de cuja solução depende a liberdade de um deles. Kehl apresenta o problema lógico:

De cinco discos, dois pretos e três brancos, cada prisioneiro terá um colado nas costas, onde não consegue vê-lo – mas os dos outros dois, sim. Será libertado aquele que em primeiro lugar deduzir, a partir da observação dos outros a cor de seu próprio disco. Acontece que, salvo no caso em que um dos participantes do jogo enxergasse nas costas de seus companheiros dois discos pretos, é impossível deduzir a resposta correta sem levar em conta, além das cores dos discos que cada um vê, as reações e as hesitações dos outros dois (Idem, p. 113).

O ponto que está em destaque é a *duração* do tempo como “condição necessária para a produção do instante fulgurante do acontecimento, sem a qual o sujeito conclui sem compreender e reduz sua escolha a uma precipitação inconsequente” (Idem, p. 115). O acontecimento como o tempo não lógico, que a psicanálise lacaniana valoriza, “fornece ‘margem de liberdade fora da qual cada um seria apenas uma marionete de seu inconsciente’” (Idem, p. 116).

O que se sucede na análise de Kehl sobre o homem contemporâneo é que ele está “completamente imerso na temporalidade urgente dos relógios de máxima precisão” (Idem, p. 123). Isso significa a falência da *duração* como condição do próprio ser. “O *ser* é um efeito simbólico da certeza antecipada do sujeito desejante” (Idem, p. 114). Quando o sujeito está completamente absorvido pelo tempo da demanda, do consumo, da produção, é o seu desejo que é renunciado. “Aproveitar bem o tempo” é o imperativo da atualidade. O problema é que o sujeito não é senhor de seu tempo, mas se insere no tempo urgente sem se dar conta que seu desejo é o desejo do Outro.

Estamos novamente às voltas com o depressivo como aquele em desajuste às urgências do tempo presente. O depressivo “resiste com sua lentidão, seu mergulho angustiado e angustiante em um tempo estagnado, que lhe parece não passar” (Idem, p. 125). “Aproveitar bem o tempo” não seria o mesmo que aproveitar bem a demanda do Outro? O contemporâneo aparece então como o que não se deixa simbolizar na sucessão do tempo, já que a *duração*, no percurso que Kehl faz entre Aristóteles, Bergson e Deleuze, é “‘memória que prolonga o antes no depois’ como efeito de ligação (involuntária) entre as sucessivas inscrições pré-conscientes e inconscientes do vivido” (Idem, p. 128).

“O depressivo é aquele que tenta se colocar sempre fora do tempo dos outros, ou do tempo imposto pelo Outro” (Idem, p. 140). Seguindo a leitura de “O tempo lógico”, o tempo de compreender do depressivo não passa de uma tortura, já que o que ele antecipa é o fracasso – o fracasso de ter renunciado ao seu desejo. Esse tempo de compreender passa também pela experiência, à qual é dedicada uma parte do segundo ensaio, tendo os textos de Benjamin “O narrador”, “Experiência e pobreza” e “Sobre o conceito de história” no centro de seu debate. O que escapa a todas as competências tecnológicas e científicas, no qual estava ancorado o horror da Primeira Guerra Mundial, é a transmissão da experiência. Mas Benjamin identificou que, no horror da

guerra, “os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN *apud* KEHL, p. 153). Somos levados a entrar na cena pós-moderna como processo acelerado de vivências subtraídas de experiências – um acoplamento à demanda do Outro.

A experiência como “um saber que pode ser passado adiante e que enriquece o vivido não apenas para aquele a quem a experiência é transmitida, mas também para aquele que a transmite” (Idem, p. 162). Temos nessa noção benjaminiana de experiência as condições para Kehl articulá-la com o axioma lacaniano de que um significante representa o sujeito para outro significante. Da mesma forma que é no “ato da transmissão que a vivência ganha o estatuto de experiência” (Idem, p. 162), é na cadeia significante que o sujeito passa a existir ao produzir sentido no intervalo de um significante a outro.

Em Benjamin, diz Kehl, “a experiência é incompatível tanto com a temporalidade veloz quanto com a sobrecarga de solicitações que recaem sobre a consciência” (Idem, p. 162). O que dizer, então, da atualidade? “Qual a experiência transmissível ao final da jornada de um apostador de mercado financeiro que passou o dia à *bout de soufflé*, tentando se antecipar ao sobe-e-desce do capital numa bolsa de valores em qualquer país do mundo?” (Idem, p. 168).

## O RECUO DO DEPRESSIVO

O terceiro ensaio do livro é uma extensão da diferença entre melancolia e depressão com a variante de que Kehl acrescenta o debate da clínica psicanalítica. Enquanto a genealogia do melancólico na psicanálise está relacionada com uma ausência prolongada do Outro materno, no depressivo, ao contrário, o tempo lento e vazio corresponde a um excesso de presença do Outro (Idem, p. 141).

Esse excesso de presença do Outro produz como efeito um sujeito que “traí a sua via”, como trabalhou Lacan em *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*; ou seja, um sujeito que trai o seu desejo. É a onipresença do Outro no sujeito que produz o depressivo. “Ele atropela a temporalidade psíquica da criança que se torna, em decorrência da pressa do Outro, particularmente lenta e inapetente em sua vida mental” (Idem, p. 224).

Essa estruturação de Kehl ao longo de seu livro funciona como uma variante que dá condições para se buscar a psicanálise: “A contrapartida vantajosa da lentidão depressiva é que ela joga a favor daqueles que se encorajam a tentar uma psicanálise” (Idem, p. 224). Às voltas da relação do sujeito com o Outro, o que parece estar em pauta é sempre o desejo. No depressivo, a ausência do desejo leva o sujeito a desistir de si mesmo; a desistir do *ser*, da parte faltante que representa a impossibilidade da totalidade. Como nos faz lembrar Kehl: “O desejo, em Lacan, é ‘metonímia do nosso ser’” (Idem, p. 54). Desta maneira, *O tempo e o cão* conduz o leitor para a clínica do real, da parte faltante que conduz o sujeito a buscar o *ser*, perdido para sempre, mas que faz nascer o desejo, o desejo de viver. Desistir do *ser*? Eis o risco que corre o depressivo e para o qual Kehl parece querer nos alertar