

CRÍTICA CULTURAL

СЛУЖБА КРИТИКЕ

ISSN 1980-6493

volume 16, número 1, jan./jun. 2021

ISSN 1980-6493 (eletrônica)

CRÍTICA CULTURAL

COΓΓΛΩΒΑΓ CBITIONE

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



v. 16, n. 1, p. 1-131, jan./jun. 2021

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



Este periódico está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

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

Mauri Luiz Heerd

Vice-Reitor

Lester Marcantonio Camargo

Secretária Geral da Unisul

Mirian Maria de Medeiros

Pró-Reitor Acadêmico

Rodrigo da Silva Alves

Pró-Reitor Administrativo

Ademar Schmitz

Assessor Jurídico

Lester Marcantonio Camargo

Assessor de Marketing e Comercial

Luciano Cacace

Diretor da Unisul Região Sul

Rafael Ávila Faraco

Diretor da Unisul Região Grande Florianópolis

Diretor do Campus Unisul Virtual

Zacaria Alexandre Nassar

Coordenador de Desenvolvimento e Inovação

Fabício da Silva Atanásio

Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem

Fábio José Rauen (Coordenador)

Nádia Régia Maffi Neckel (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

Equipe Editorial/Editorial Staff

Editoras/Editors

Ana Carolina Cernicchiaro, Universidade do Sul de Santa Catarina
Ramayana Lira de Sousa, Universidade do Sul de Santa Catarina

Conselho Editorial/Editorial Board

Alessandra Soares Brandão, Universidade do Sul de Santa Catarina
Ana Cecília Olmos, Universidade de São Paulo
Ana Porrúa, Universidad Nacional de Mar del Plata
Anelise Corseuil, Universidade Federal de Santa Catarina
Antonio Carlos Gonçalves dos Santos, Pesquisador Independente
Carlos Eduardo Capela, Universidade Federal de Santa Catarina
Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense
Cláudia Mesquita, Universidade Federal de Santa Catarina
Deisi Scunderlick Eloy de Farias, Pesquisadora Independente
Dilma Beatriz Rocha Juliano, Pesquisadora Independente
Edgardo H. 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
Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil
Idelber Avelar, Tulane University
Javier Krauel, University of Colorado at Boulder
João Luiz Vieira, Universidade Federal Fluminense
José Gatti, Universidade Federal de São Carlos
José Roberto O'Shea, Universidade Federal de Santa Catarina
Jussara Bittencourt de Sá, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil
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, Fundação Armando Álvares Penteado
Verónica Tell, Universidad de Buenos Aires

Equipe Técnica/Technical Team

Ana Carolina Cernicchiaro (Revisão)
Juliana da Silveira (Revisão)
Fábio José Rauen (Diagramação)
Daniel Lucas de Medeiros (Secretaria)

SUMÁRIO/CONTENTS

<p><i>Um extravagante manto místico cobre o corpo fendido do cangaceiro</i></p> <p><i>An exuberant mystical cloak covers the fractured body of the cangaceiro</i></p> <p>Mariana W. von Hartenthal</p>	7
<p><i>O jogo discursivo entre literatura e fotografia em Mão na lata e berro d'água</i></p> <p><i>The discursive play between literature and photography in Mão na lata e berro d'água</i></p> <p>Karina Koch Laura Ribero Rueda Daniel Conte</p>	19
Entrevista	
<p><i>Conversa entre fotógrafos: Minelli e a política das imagens</i></p> <p><i>Conversation between photographers: Minelli and the politics of images</i></p> <p>Roberto Svolenski Ana Carolina Cernicchiaro</p>	31
<p><i>Las novelas breves de Onetti, por Ricardo Piglia: Secreto, Macguffin y marco narrativo.</i></p> <p><i>Notas para pensar el artista-investigador</i></p> <p><i>The short novels of Onetti, by Ricardo Piglia: secret, Macguffin and narrative frame.</i></p> <p><i>Notes to think the artist-researcher</i></p> <p>Nicholas Dieter Berdager Rauschenberg</p>	43
<p><i>Do estereótipo à resistência: a quebra da relação corpo-natureza-monstruosidade em Corra!</i></p> <p><i>From stereotype to resistance: the breaking of the body-nature-monstruosity relationship in Get Out</i></p> <p>Ramayana Lira de Sousa Daniel Lucas de Medeiros</p>	61

<p> <i>“Saravá, Dona Maria Padilha”:</i> <i>tradição oral, terreiro e celebração</i> <i>“Saravá, dona Maria Padilha”:</i> <i>oral tradition, terreiro and celebration</i> José Luiz Xavier Filho Geam Karlo Gomes </p>	71
<p> <i>As funções da palavra:</i> <i>a comunicação da Dabar pelo logos nas narrativas evangélicas</i> <i>The functions of the word:</i> <i>the Dabar communication by the logos in the evangelical narratives</i> João Bartolomeu Rodrigues Levi Leonido Elsa Morgado </p>	87
<p> <i>Memória e imaginação na produção de arte:</i> <i>relatos e obras do artista Pedro Corrêa, de Tubarão, Santa Catarina</i> <i>Memory and Imagination in Art Production:</i> <i>reports and works by artist Pedro Correa from Tubarão- Santa Catarina</i> Heloisa Juncklaus Preis Moraes Luiza Liene Bressan Ana Caroline Voltolini Fernandes </p>	101
<p> Entrevista <i>Entrevistas com o ator Carlos Vereza</i> <i>Interviews with the actor Carlos Vereza</i> Gabriela Rocha Rodrigues </p>	111
<p> Resenha <i>Byung-Chul Han.</i> No enxame: perspectivas do digital. <i>Byung-Chul Han.</i> In the Swarm: Digital Prospects Adilson Cristiano Habowski Elaine Conte </p>	125

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e120217-18>

Recebido em 17/06/2021. Aprovado em 22/06/2021.

UM EXTRAVAGANTE MANTO MÍSTICO COBRE O CORPO FENDIDO DO CANGACEIRO* AN EXUBERANT MYSTICAL CLOAK COVERS THE FRACTURED BODY OF THE CANGACEIRO

Mariana W. von Hartenthal**

Resumo: O artigo utiliza uma perspectiva dos estudos de gênero para examinar a exuberante indumentária criada pelo bando de cangaceiros liderados por Lampião, especialmente durante os anos 1930. Parte do argumento de Judith Butler (1990) sobre a superficialidade da construção do gênero e de uma fotografia de Lampião e Maria Bonita tirada por Benjamin Abrahão para propor que o traje cangaceiro funcionava como forma de recompor misticamente o corpo “aberto” do guerreiro masculino, fraturado pela presença de mulheres no bando. Utiliza a teoria de Mary Douglas (1966) sobre a relação entre os limites do corpo e os limites sociais para compreender as negociações de gênero que se manifestaram sobre as superfícies dos objetos do cangaço.

Palavras-chave: Cangaço. Corpo fechado. Masculinidade.

Abstract: The article examines the exuberant clothes and objects created by the cangaceiros led by Lampião, especially during the 1930s, from a gender perspective. It departs from Judith Butler's (1990) argument about the superficiality of gender and a photograph of Lampião and his wife, Maria Bonita, taken by Benjamin Abrahão, to suggest that the cangaceiro outfit mystically restore the body of the male warrior, fractured by the presence of women in the band. Mary Douglas' theory (1966) about the relationship between the limits of the body and the limit of social groups contributes to an understanding of the gender negotiations that took place on the surfaces of the objects produced by the cangaceiros.

Keywords: Cangaço. Mystical enclosing of the body. Masculinity.

No icônico retrato do primeiro casal do cangaço (figura 1) feito por Benjamin Abrahão em 1936, Maria Bonita está sentada com as pernas cruzadas, as mãos apoiadas sobre dois cachorros¹. Ela usa um vestido de cor clara até os joelhos, colares, e tem os cabelos ondulados enfeitados por presilhas. Nas pernas veste meias opacas e nos pés,

* Uma versão anterior deste texto foi publicada pela revista *La Habana Elegante: Segunda Época* (Dallas, 2015) com o título *The Cangaceiros: Bandits Covered in Stars and Flowers*. Disponível em: http://www.habanaelegante.com/November_2015/Invitation_vonHartenthal.html. Acesso em 17 jun. 2021.

** Doutora em História da Arte pela Southern Methodist University (Dallas, 2017). Atualmente pesquisadora pós-doutoral no departamento de Museologia da Universidade Lusófona (Lisboa). E-mail: marianahartenthal@gmail.com.

¹ Benjamin Abrahão Calil Botto (1904-1948) foi um imigrante sírio que chegou no Brasil em 1915. Entre 1935 e 1937, ele fotografou e filmou o bando de Lampião em diferentes ocasiões, construindo um documentário em 35 mm do qual infelizmente apenas um trecho de cerca de 15 minutos ainda sobrevive. Abrahão foi duramente criticado pela imprensa da época porque não retratou os homens de Lampião como o agregado de monstros esperado pelo governo de Getúlio Vargas. Pelo contrário, sua filmagem mostra Lampião dançando e rezando com seus homens; em uma cena Maria Bonita penteia seus cabelos. Abrahão foi assassinado com 41 facadas em 1938, um crime que nunca foi solucionado. Sobre Abrahão e a relação entre fotografia e cangaço, consultar o trabalho da historiadora francesa Élise Jasmin (2001, 2006, 2007).

sandálias de couro. Lampião, de pé à sua esquerda, segura um jornal aberto. Ele exibe um traje mais elaborado; suas calças estilo *jodhpur* têm amplas laterais ajustadas na altura dos joelhos e barras curtas que revelam meias estampadas. Sob a jaqueta aberta vemos um cinto largo ou cartucheira decorada. No ombro esquerdo o cangaceiro carrega uma espingarda presa por uma tira coberta de medalhas. Grandes anéis enfeitam seus dedos. O chapéu em formato de meia-lua é preso na testa por uma faixa adornada com três peças redondas de metal. A domesticidade burguesa sugerida pela pose contrasta com a vegetação ríspida da caatinga e a intimidade com o fotógrafo é traída pelo olhar desconfiado dos retratados – Lampião parece se proteger da câmera com o jornal que tem em mãos.



Figura 1: Lampião e Maria Bonita, 1936.

Fotografia de Benjamin Abrahão.

Fotografias reduzem o mundo visível a uma superfície plana, criando justaposições, coincidências e contrastes que incitam diferentes leituras da realidade a partir da imagem. Na fotografia de Abrahão, a sobreposição de um corpo feminino ao corpo do cangaceiro funciona como uma metáfora visual das complexas negociações de gênero que, eu proponho, manifestam-se na produção estética do bando de Lampião em um momento de crise profunda no cangaço. Esse encontro masculino/feminino se desenrola nas superfícies dos objetos cangaceiros, objetos carregados sobre a superfície de seus corpos. Sigo a sugestão de Judith Butler, que em *Gender Trouble* (1990) postula que o gênero não é um reflexo de uma suposta essência interior, mas construído na superfície do corpo.

Para traçar seu argumento, Butler utiliza, entre outras fontes, o texto *Purity and Danger*, escrito pela antropóloga Mary Douglas em 1966 (2001). Para Douglas, os limites do corpo não são somente materiais, mas sim superfícies cujo significado reflete questões mais amplas relacionadas aos grupos sociais. Segundo ela, o corpo representa o funcionamento de qualquer grupo social distinto e suas fronteiras representam as fronteiras que separam o grupo do restante da sociedade. No caso dos cangaceiros, esse argumento nos ajuda a compreender a questão que intriga autores desde antes de sua morte (p. ex., PRATA, 1934): por que Lampião e seus homens optaram por um traje tão exuberante, quando é esperado que fugitivos busquem permanecer inconspícuos?

Quando Abrahão tirou o retrato, Lampião e seus homens eram os criminosos mais procurados pelo governo de Getúlio Vargas, que tentava sem sucesso eliminar o bando. Além de sentir a afronta cangaceira que expunha a fragilidade da lei e da ordem sob seu governo, desde o início dos anos 1930 Getúlio buscava enfraquecer lideranças políticas regionais em um esforço para consolidar seu poder central. Como parte desse esforço, o presidente apontou aliados políticos como “interventores” para governar os Estados do Nordeste, desestabilizando a proteção que os cangaceiros até então tinham recebido de chefes políticos locais que lhes temiam ou deviam favores. Cada vez mais perseguidos pelas Forças Volantes, tropas policiais estabelecidas no Nordeste no início dos anos 1920, o grupo de Lampião teve que se adaptar à nova realidade, passando por profundas mudanças estruturais². Lampião, que chegou a comandar centenas de homens de forma direta e indireta, dividiu seu bando em diversos grupos menores de seis a dez cangaceiros liderados por um chefe de sua escolha (MELLO, 2004, p. 113-68; MELLO, 1993, p. 46). Agora, ao invés de cobrir grandes extensões territoriais do sertão, o grupo acuado se concentrou nas proximidades do Rio São Francisco.

Essas adaptações estruturais foram acompanhadas por mudanças radicais no modo de vida do grupo. Se, desde os tempos coloniais, os homens do cangaço haviam adotado uma vida nômade, a partir do início de 1930 Lampião e os seus passaram a viver de forma sedentária. A proximidade com o rio também lhes trouxe melhores condições de higiene e conforto e a região mais densamente populada permitia um contato mais próximo com aldeões, frequentemente convidados para bailes no acampamento cangaceiro. Se até então a vida no cangaço significava uma existência quase ascética, sob Lampião os bandoleiros passaram a conviver com música, dança, jogos e bebidas. Neste momento, o grupo já havia praticamente abandonado os ataques armados e confiava em outras estratégias para obter dinheiro como o sequestro e a extorsão, beneficiando-se da personagem cruel e da riqueza que Lampião havia construído desde o início dos anos 1920. Mas certamente a mudança mais radical introduzida por Lampião na ordem cangaceira foi a sua admissão de mulheres no grupo a partir de 1929, uma atitude impensável até então. A proximidade com a polícia e as populações locais, os novos hábitos e a admissão de mulheres desafiavam diluir os contornos do grupo, em termos reais e identitários, pois a condição

² As Forças Volantes eram tropas policiais estabelecidas no Nordeste no início dos anos 1920. Mal preparadas, pobres, sem armamento suficiente e dependentes dos “coronéis” locais, as Volantes frequentemente eram brutais com pequenos agricultores e aldeões. Na maioria das vezes era difícil discernir a diferença de comportamento entre jagunços, a polícia e os cangaceiros e a obediência a um ou outro lado da lei geralmente refletia um acidente de percurso, e não uma escolha consciente ou vocação.

do cangaço como uma subcultura distinta do restante da sociedade sertaneja ficou menos evidente. Por outro lado, é justamente neste período que a produção visual cangaceira se intensifica, manifesta na criação de roupas e objetos com superfícies excessivamente trabalhadas em uma espécie de *horror vacui* sertanejo.

FUGITIVOS EXTRAVAGANTES

Os cangaceiros de Lampião se cobriam com um aparato exuberante composto por motivos florais e geométricos, lenços coloridos, joias em abundância, emblemas e uma profusão de peças brilhantes presas por dentro e por fora das roupas. Sandálias e cintos recebiam intrincadas fivelas, o couro era gravado e estampado, o tecido era bordado, cintos de munição eram enfeitados por ilhoses. O resultado é uma indumentária de forte apelo visual, certamente um dos grandes motivos para o duradouro fascínio exercido pelo bando de Lampião, e uma das mais ricas produções visuais da história do Brasil.

É verdade que mesmo antes de Lampião os cangaceiros já eram conhecidos por suas preferências estéticas. Em 1917, o folclorista Gustavo Barroso (1931) apontou que criminosos do sertão frequentemente adotavam cortes de cabelo específicos para se distinguir dos demais. De fato, o livro considerado o primeiro romance do cangaço, publicado por Franklin Távora em 1876, tem o título de *O Cabeleira* (1966). A cantiga ao cangaceiro Jesuíno Brilhante, composta em 1877, já anunciava que “Era o senhor Jesuíno, sua escolta acompanhado, bem vestido e bem montado” (CARVALHO, 1967, p. 300-1). A paixão do predecessor de Lampião, Antônio Silvino, por perfumes e diamantes é conhecida. Mas o grupo de Lampião não apenas adaptou e elaborou predileções já existentes como criou um conjunto de valores estéticos que transformou para sempre a imagem do cangaceiro.

Em grande medida, as roupas e objetos dos cangaceiros eram versões de itens comumente utilizados pelos sertanejos que foram adaptados às suas necessidades práticas e simbólicas. Devido à prevalência de práticas pastorais na economia da região, o couro de vaca, veados e cabras era abundantemente utilizado na confecção de chapéus, sandálias, cintos e outros objetos que os cangaceiros enfeitavam com uma pletora de elementos metálicos, padrões gravados e bordados em ricas combinações de cores. O atrito constante com a caatinga espinhosa requeria o emprego de uma gama de elementos protetores como luvas, caneleiras, meias e sandálias de solado grosso, cuja decoração era levada a uma elaboração extrema. Mas a mais marcante adaptação da indumentária tradicional é o chapéu cangaceiro, que exagera as abas do chapéu sertanejo, um domo de couro com abas viradas para cima na frente e no verso. Na versão cangaceira, as abas chegam a medir de dez a quase vinte centímetros, servindo como uma tela em branco preparada para receber peças e motivos decorativos na frente e atrás da cabeça. Essas imagens eram variações de um vocabulário visual que contempla a flor-de-lis, a cruz maltesa, estrelas de Davi e múltiplas interpretações de estrelas ou flores estilizadas, sempre com um número par de pontas, às vezes fechadas em um círculo. O chapéu em forma de meia-lua se tornou uma marca identitária de tal forma que, se um bandido quisesse passar despercebido, o chapéu era a primeira coisa a ser retirada (MELLO, 2001; 2010).

Além dos chapéus, outros identificadores de pertença ao grupo eram as jabiracas, lenços de seda, já adotados por bandos anteriores (MACEDO, 1975, p. 32). Inicialmente feitos em cores neutras, com a elaboração do vestuário cangaceiro as jabiracas passaram a ser produzidas em cores mais vistosas. A escolha mais popular era o vermelho, que contrastava com o fundo neutro de calças, camisas e casacos feitos de algodão grosso. A única cor evitada era o branco, supostamente muito visível contra a vegetação verde acinzentada. Diversos anéis, geralmente de ouro, eram utilizados para prender o lenço em volta do pescoço, porque nunca eram amarrados por nós (MELLO, 2010).

Como os cangaceiros quase não viajavam montados, tinham que ser capazes de carregar todos os seus objetos a pé (CHANDLER, 1978, p. 45). Para carregar comida, roupas, dinheiro e outros itens pequenos utilizavam conjuntos de dois ou quatro grandes bolsas chamadas bornais ou embornais, cujas alças eram utilizadas cruzadas sobre o corpo. Devido a seu volume e a maneira como eram utilizados sobre o corpo, os bornais podiam ser vistos de quase qualquer ângulo. As bolsas eram meticulosamente pensadas, com divisões internas e diversas alças para mantê-las no lugar quando carregadas, mesmo em caso de movimentos abruptos do usuário. Cuidadosamente produzidos, suas superfícies eram quase totalmente cobertas com coloridos padrões bordados, florais, ziguezagues e figuras geométricas. Padrões coloridos também adornavam os sacos de tecido com alças de couro estampado com ilhoses que protegiam as garrafas de alumínio carregadas pelos cangaceiros, um dos poucos itens industrializados pelo grupo (MELLO, 1993; 2010).

Os bandoleiros eram fascinados com o metal brilhante, especialmente o ouro. Correntes, borlas, alfinetes, pequenas peças de ouro, moedas, toda sorte de objetos metálicos era afixada às superfícies internas e externas do vestuário. O chapéu de Corisco tinha até uma tesoura de ouro presa ao seu interior e, após a morte, o chapéu de Lampião estava coberto com cinquenta e cinco peças de ouro. Medalhas metálicas inscritas com palavras carinhosas como “saudades”, “amor”, “amor de mãe”, “lembrança” e “amizade” eram presas ao chapéu, além de um anel com a palavra “Santinha”, o apelido carinhoso de Lampião para Maria Bonita (MELLO, 1993, p. 147-8).

A FRATURA DO CORPO FECHADO

Frederico Pernambucano de Mello, um dos mais importantes pesquisadores sobre a cultura material cangaceira (1985, 1993, 2001, 2010, 2012), sugere que alguns dos motivos que explicam a profusão de elementos decorativos no vestuário dos bandoleiros são o tempo livre, o dinheiro acumulado e a influência do gosto feminino e da proficiência das mulheres sertanejas como costureiras e bordadeiras (MELLO, 2010). Para Antônio Amaury Corrêa de Araújo, no entanto, a influência feminina na confecção das roupas e objetos do cangaço foi irrelevante, apesar de Dadá e Sila, bordadeiras de mão cheia, insistirem em afirmar sua participação na introdução de novos padrões (ARAÚJO, 1987, p. 103; SOUZA, ORRICO, 1984, p. 43). Ainda assim, a proximidade com mulheres não explica a transformação no trajar masculino cangaceiro, afinal muitos homens convivem com exímias costureiras e bordadeiras e nem por isso decidem se cobrir de flores bordadas.

Além disso, a vestimenta dos homens no cangaço era mais elaborada do que a de suas companheiras. De acordo com Dadá (ARAÚJO, 1985, p. 106), havia dois tipos de indumentária feminina no cangaço: o primeiro tipo eram vestidos comuns usados por mulheres sertanejas como o de Maria Bonita na fotografia de Abrahão, utilizados quando o grupo se sentia protegido em um acampamento. O segundo tipo era usado nas longas jornadas pelo sertão, quando os cangaceiros estavam mais expostos ao perigo. Esses vestidos eram feitos de tecido de algodão grosso e tinham mangas muito longas para proteger os braços da caatinga espinhosa. O único elemento decorativo eram faixas coloridas presas sob o peito e na cintura. As mulheres também usavam lenços, indicação de pertencimento ao bando, mas nunca vestiam o chapéu em meia-lua, somente chapéus de feltro de feitiço industrial. Como seus companheiros, as mulheres usavam muitos anéis, de ouro e pedras, que não eram escondidos pelas luvas sem dedos, ricamente decoradas. Apesar destes itens, a abundância de símbolos, padrões e detalhes não se replica e a indumentária feminina é discreta se comparada com a masculina.

Também é importante notar que a confecção de roupas não era uma atividade exclusivamente feminina. Era comum, e até esperado, que os líderes de bandos (os “padrinhos”) ajudassem os recém-chegados a preparar seu aparato. Lampião, segundo dizem, uma vez levou dois meses para confeccionar um bernal para um novo membro que estimava (MELLO, 2010, p. 74). Mesmo antes de entrar para o cangaço, Lampião fazia suas roupas e sabia usar uma máquina de bordar com propriedade (MELLO, 1993, p. 46). A limitada atividade comercial no sertão e as restrições econômicas dos sertanejos faziam com que os homens não pudessem sempre depender de outros (ou outras) para fazer ou consertar suas roupas. Os sertanejos estavam acostumados a confeccionar trajes e outros objetos de tecido e couro sem ter sua virilidade posta em questão, diferente do que podiam pensar os homens da costa e do Sul (CHANDLER, 1978, p. 25; ARAÚJO, 1985, p. 103).

No entanto, podemos pensar que foi realmente a entrada das mulheres para o bando que impulsionou a compulsão criativa do grupo de Lampião, mas não na forma de influência direta. Até Lampião, nenhum líder cangaceiro admitiu mulheres em seu grupo. A primeira a se juntar aos bandoleiros foi Maria Bonita (Maria Gomes de Oliveira, 1911-1938), companheira do chefe até a morte. Maria Bonita conheceu Lampião em 1929 quando tinha dezoito anos e era casada com um sapateiro, seu primo, que abandonou para viver no cangaço. A partir da união dos dois, a maioria dos membros do grupo arranhou uma companheira. Enquanto Maria Bonita seguiu Lampião por vontade própria, outras não tiveram escolha, sendo sequestradas pelos homens que se tornariam seus parceiros. Inhacinha foi raptada para viver com o cangaceiro Gato. O mesmo aconteceu com Dadá, retirada de sua família quando tinha apenas doze anos, mas ela depois afirmou ter desenvolvido uma grande devoção a seu marido Corisco (JASMIN, 2006, p. 132), braço direito de Lampião. Outras mulheres, no entanto, nunca se acostumaram com a vida no cangaço ou a seus parceiros, mas tinham pouca chance de escapar de seu destino com vida (NEGREIROS, 2018).

Apesar das uniões forçadas, nem todas as cangaceiras se uniram ao bando contra sua vontade. Algumas mulheres foram seduzidas pelo cangaço, que oferecia uma alternativa à vida dura e sem luxos que estariam destinadas a seguir. Ao invés da vida

laboriosa de esposa e mãe vivendo em pequenas propriedades sempre à mercê dos caprichos da seca, as cangaceiras podiam se dar a luxos impensáveis para outras sertanejas empobrecidas. Como afirmou Sila, companheira de Zé Sereno, “tudo aquilo me fascinava: dinheiro, joias, boas roupas e montaria” (SOUZA, ORRICO, 1984, p. 43). Ao entrar para o bando, elas não participavam em combate (com exceção de Dadá) e também não eram as únicas responsáveis pelos afazeres domésticos. A divisão de tarefas já existente no grupo, segundo a qual os homens se revezavam cuidando da cozinha, foi mantida após a entrada de mulheres e há testemunhos de homens servindo suas parceiras (ARAÚJO, 1985, p. 103). Maria Bonita, por exemplo, chegava a ser considerada mimada por Lampião (JASMIN, 2006, p. 132). Como afirmou Dadá em uma entrevista concedida a Franklin Machado publicada no *Pasquim* em 1988, “nós era para o amor com nossos companheiros” (reproduzida em JASMIN, 2006, p. 132).

Isso não quer dizer que os cangaceiros liderados por Lampião eram algum tipo de comunidade proto-feminista que defendia a igualdade entre homens e mulheres. Dedicado à experiência feminina do cangaço, o livro de Adriana Negreiros, *Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço* (2018), ressalta a violência a qual as mulheres do bando eram submetidas. A cangaceira que traía seu companheiro era duramente castigada e as acusadas podiam ser executadas. Mesmo mulheres fora do bando que adotassem um comportamento considerado “inapropriado” podiam ser punidas (CHANDLER, 1978, p. 155). O cangaceiro Zé Baiano, por exemplo, marcava a pele de mulheres que estivessem usando vestidos ou cabelos curtos com um ferro de marcar gado com as iniciais “ZB” (PRATA, 1934, p. 102). O estupro, mesmo o estupro grupal e de jovens, não era uma prática incomum (BARROSO, 1962, p. 102, p. 246; PRATA, 1934, p. 103-4; CHANDLER, 1978; ARAÚJO, 1985, p. 90).

Raptar e estuprar mulheres da família de um inimigo era um ato de vingança comum, pois o ataque sexual à mulher era um ataque à honra masculina. O controle do corpo feminino fazia parte do código de honra do sertão, o sistema legal *de facto* da região que ligava a percepção da “pureza” sexual da mulher à honra dos homens de sua família (SANTOS, 2004, 2007). Paradoxalmente, essa crença constrói a mulher como um indivíduo ao mesmo tempo submisso e ameaçador, pois ela tem o poder de determinar o valor da identidade masculina. Douglas (2001) argumenta que grupos estruturados com base em fortes contradições internas – por exemplo, sociedades nas quais os homens são considerados superiores e, ao mesmo tempo, vulneráveis às mulheres – tendem a enfatizar o risco de “poluição” apresentado por indivíduos marginalizados. O argumento central da autora é que o medo da poluição reflete sobretudo o medo da desordem, é uma ansiedade causada pela possibilidade de dissolução dos limites que separam dentro e fora e confundem o que deveria permanecer separado, desestabilizando a coesão e distinção do grupo, ameaçado por pressões externas e/ou por transgressões internas. No entanto, conforme a autora aponta, a desordem também traz a potencialidade de criação e é sob esse prisma que podemos propor que a entrada das mulheres no grupo – indivíduos marginalizados na sociedade sertaneja e rejeitadas pelo meio homosocial do cangaço até o início dos anos 1930 – foi realmente o evento que desencadeou um clímax criativo no bando de Lampião.

Expressa nas superfícies-limite do corpo, vestida sobre a pele, essa criatividade refletia a ansiedade pela integridade do corpo (masculino) do cangaceiro, ameaçado de ser fendido, rachado, fissurado pela proximidade feminina. Os cangaceiros eram muito supersticiosos e estruturavam suas vidas de acordo com uma série de crenças, simpatias e rituais, obedecendo a uma longa lista de tabus e proibições concebidas para os proteger dos perigos que acompanham uma carreira tão violenta. Não sentar sob o umbral da porta ou sobre pedra de amolar, não matar cobra, não comer tapioca, sempre passar pelo lado direito de uma árvore, não trocar de roupa, evitar tomar banho, não fazer sexo nas sextas-feiras eram algumas de suas práticas apotropaicas (CESAR, 1941, p. 193; ARAÚJO, 1985; JASMIN, 2001). Entre as crenças mais comuns no sertão estava a ideia de que o corpo do cangaceiro era magicamente “fechado”, protegido contra armas brancas e munição. Mas essa proteção mística era frágil e para mantê-la os bandoleiros seguiam diversos rituais e prescrições. Entre as muitas ameaças que os intimidavam, as mulheres eram consideradas uma força poderosa, capaz de “abrir” o corpo do cangaceiro que então perderia a imunidade, e por isso não é de surpreender que tivessem sido sempre banidas dos grupos.

O medo da proximidade feminina era tão grande que se estendia até aos animais: um cangaceiro se recusava a montar uma égua ou mula grávida e verificava se alguém havia escondido alguma peça de roupa ou objeto de uso feminino embaixo da sela de sua montaria (CESAR, 1941, p. 194). Comentários sobre a ameaça feminina são abundantes. Sinhô Pereira, líder do bando ao qual Lampião se juntou antes de montar seu próprio grupo, seu mestre e amigo, disse que nunca compreendeu a decisão do ex-pupilo de permitir mulheres, pois elas “só podiam trazer más consequências” (MACEDO, 1975, p. 32). O Padre Cícero, guia espiritual de Lampião, afirmou que o líder permaneceria invencível enquanto não houvesse mulheres no bando (MACIEL, 1987, nota de rodapé p. 62). Até os inimigos concordavam. O ex-membro de uma Força Volante, Pinto Ribeiro, afirmou que o “cangaceiro, enquanto não está ligado a uma mulher, enquanto não tem amor, é difícil de derrotar; mas quando se apaixona, ele é vencido, fácil de abater” (LINS, 1997, p. 25). Mesmo as mulheres estavam convencidas da ameaça que a presença feminina trazia ao corpo guerreiro: a mãe do cangaceiro Balão supostamente lhe disse para “nunca viver com uma mulher, o dia em que o fizer teu corpo ficará aberto” (ARAÚJO, 1985, p. 103). O comentário de Balão em uma entrevista para a revista *Realidade* em 1973 (p. 46) é particularmente revelador: “um homem de batalha não pode andar com mulher. Se ele tem uma relação, ele perde a oração e seu corpo se torna uma melancia: qualquer bala o perfura”. O argumento da ex-cangaceira Mocinha é assertivo: “se um homem se junta com uma mulher, ele se torna mulher: é mágico, não se pode explicar” (JASMIN, 2005, p. 229). O problema não era o sexo, já que relações sexuais com prostitutas ou encontros casuais eram consideradas aceitáveis e mesmo “higiênicas” (LINS, 1997, p. 24), mas essas mulheres permaneciam fora dos limites do grupo. O enfraquecimento causado pela “contaminação” feminina ocorre quando elas rompem os limites do bando, desorganizando sua organização interna e distinção externa.

UM MANTO DE PROTEÇÃO

A ideia de que a indumentária exuberante dos cangaceiros era uma espécie de “carapaça mística” (JASMIN, 2001, p. 169) já é sugerida por Ranulpho Prata em 1934. Mello (2010, p. 69) concorda que o exagero da indumentária cangaceira não pode ser totalmente explicado por razões práticas. O autor argumenta que os motivos usados pelos cangaceiros são remanescentes de padrões que vieram ao Brasil da colonização ibérica e foram preservados na memória visual do sertão, sofrendo adaptações enquanto a distância de sua origem aumentava. Segundo o historiador, as estrelas de oito pontas recordam a macambira, uma planta espinhosa comum na região cuja superfície o cangaceiro conhecia bem. A cruz de Malta pode se referir aos quatro pontos cardiais, aludindo à importância de um bom senso de orientação em uma paisagem com poucos pontos de referência. A flor-de-lis, representação do lírio, era um símbolo de pureza, inocência e amor, atributos ironicamente admirados pelos bandidos. Estrelas posicionadas na frente e verso de chapéus protegiam contra o olho gordo (MELLO, 2010, p. 68). O ouro era considerado um talismã poderoso. Objetos da tradição católica, como crucifixos e rosários, eram utilizados como amuletos sob a roupa. Segundo o autor, os cangaceiros provavelmente não escolhiam cada símbolo com base em algum entendimento iconográfico específico, mas recolhiam elementos variados em uma bricolagem de emblemas cujo poder derivava de sua combinação e concentração sobre a superfície dos objetos.

Evocações, conhecidas como orações fortes ou rezas forçosas, eram escritas em pedaços de papel e guardadas em pequenas sacolas amarradas em torno do pescoço, como escapulários. No momento de seu assassinato, Lampião carregava sete desses amuletos (MELLO, 1993, p. 133-9). Originadas no catolicismo popular, muitas dessas orações evocam o fechamento protetor do corpo, algumas vezes se referindo diretamente a mantos ou peças de roupa. Por exemplo, a oração a São Silvestre pede para o santo que, com “as três camisas que veste” pare os inimigos e impeça que as suas armas toquem no crente; caso isto aconteça, a munição não passará através de sua pele (CESAR, 1941, p. 196-7). São Jorge também teria a capacidade de fechar o corpo do devoto e a oração a ele dedicada enfatiza o poder místico de suas vestimentas para proteger o corpo contra o assalto físico (CESAR 1941, p. 83-86; GASPAR 2002, p. 155). Conhecida no sertão e parte das evocações religiosas dos cangaceiros (GASPAR, 2002, p. 155), a oração afirma “eu vou andar com as roupas e as armas de São Jorge, para que (...) armas de fogo não alcancem meu corpo; facas e lanças quebrem antes de alcançar meu corpo; cordas e correntes quebrem mas não amarrem o meu corpo”. É também significativa a menção ao manto da Virgem como proteção ao corpo do guerreiro na Oração da Pedra Cristalina, uma das rezas fortes que Lampião trazia consigo quando foi assassinado (CESAR 1941, p. 197-198; SALES 1984, p. 110-112; GASPAR, 2002, p. 133). Os amuletos contendo rezas forçosas eram retirados apenas quando o cangaceiro fosse se banhar ou tivesse uma relação sexual. Depois da remoção, o talismã perderia o poder protetor por três dias, deixando o corpo do cangaceiro “aberto” e vulnerável (JASMIN, 2001, p. 172).

Em sua palestra sobre a feminilidade, Freud (1989) argumenta que uma das poucas contribuições tecnológicas das mulheres foi a invenção da tecelagem. Comentando essa afirmação, Sarah Kofman (1988) aponta que, segundo a teoria freudiana, a mulher tece

para cobrir o fato de que ela não tem um pênis; isto é, ela cria um véu para cobrir um buraco. No sertão, os cangaceiros criaram seu próprio véu, um manto místico para cobrir o corpo masculino “aberto” pela mulher – curiosamente, um manto repleto de imagens tradicionalmente relacionadas ao feminino, como flores, palavras doces e o manto da Virgem Maria. Ao cobrir obsessivamente as superfícies de seus corpos com símbolos, emblemas e orações protetoras, os cangaceiros reparavam as barreiras que haviam se tornado vulneráveis no momento em que a existência do grupo, tanto em termos identitários como existenciais, estava em grande risco.

DE PROTEÇÃO A ALVO

Ironicamente, o escudo místico dos cangaceiros às vezes os colocava em risco. Membros das Forças Volantes passaram a perseguir mais intensivamente os bandoleiros vestidos com as roupas mais elaboradas, pensando que eram os líderes do grupo, de forma que a superfície protetora se tornou um alvo chamativo (MELLO, 2010, p. 95). Além disso, a exibição de objetos de luxo e hábitos de prazer intensificou a perseguição por policiais, sertanejos mal remunerados usando trajes simples e puídos que, compreensivelmente, invejavam sua riqueza. Depois de ataques bem-sucedidos, policiais das Forças Volantes passaram a vestir as roupas de seus inimigos mortos e posar orgulhosamente para fotografias (JASMIN, 2006). Como eles compartilhavam muito do misticismo cangaceiro, mais do que um ato de vingança esta atitude pode significar uma tentativa de incorporar a armadura mística cangaceira.



Figura 2: Cabeças decepadas e objetos do bando de Lampião, 1938.

Fonte: Autor desconhecido.

No final, é como se os cangaceiros tivessem se tornado tão confiantes em sua carapaça sobrenatural que se expuseram ao inimigo. Apesar do líder ter afirmado em uma entrevista que a polícia dificilmente o encontraria com “corpo aberto” (*O Ceará*, 1926, reproduzido em JASMIN, 2001, p. 177), Lampião levou tempo demais para perceber a gravidade do que seria o ataque fatal em 1938 na fazenda Angico. No assalto a Angico, Lampião, Maria Bonita e outros nove membros do grupo foram mortos e decapitados; suas cabeças posteriormente foram expostas nas praças de diversas cidades sertanejas. Em uma fotografia impressionante, provavelmente tomada por um soldado, as cabeças estão simetricamente arranjadas em uma escada, rodeadas por armas e itens pessoais, como troféus expostos em uma vitrine ou artefatos exibidos em um museu (figura 2). No canto superior esquerdo, uma nota escrita à mão identifica os mortos e registra a data. A cabeça de Lampião está posicionada na primeira fila, cercada por três chapéus. Duas máquinas de costura estão arranjadas aos lados dos degraus, sugerindo que a sua importância para os cangaceiros não foi ignorada por quem fez a imagem.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. *Gente de Lampião*: Sila e Zé Sereno. São Paulo: Traço Editora, 1987.
- ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. *Lampião*: as mulheres e o cangaço. São Paulo: Traço Editora, 1985.
- BALÃO (Guilherme Alves). Memórias de Balão, um velho cangaceiro. *Realidade* (nov. 1973): 45-47.
- BARROSO, Gustavo (João do Norte). *Heróis e Bandidos*: os cangaceiros de Nordeste. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1931 [1917].
- BARROSO, Gustavo (João do Norte). *Terra de sol*: natureza e costumes do Norte. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble*: Feminism and the Subversion of Identity. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1990.
- CARVALHO, Rodrigues de. *Cancioneiro do Norte*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1967 [1903].
- CESAR, Getúlio. *Crendices do Nordeste*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1941.
- CHANDLER, Billy Jaynes. *The Bandit King*: Lampião of Brazil. College Station and London: Texas A&M University Press, 1978.
- DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger*: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo. Taylor & Francis E-Library, 2001. Kindle.
- FREUD, Sigmund. Femeinity (Lecture 33). In: STRACHEY, James (Ed.). *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis*, Nova Iorque e Londres: W. W. Norton and Company, 1989, 139-167.
- GASPAR, Eneida D. (org.). *Guia de religiões populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
- JASMIN, Élise. *Cangaceiros*. Apresentação Frederico Pernambucano de Mello. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.
- JASMIN, Élise. La geste de Lampião. *Caravelle* (1988-) 88, 2007, p. 177-200.
- JASMIN, Élise. *Lampião, vies et morts d'un bandit brésilien*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.
- KOFMAN, Sarah. Freud's Method of Reading: The Work of Art as a Text to Decipher. In: *The Childhood of Art*: An Interpretation of Freud's Aesthetics. Nova Iorque: Columbia University Press, 1988.
- LINS, Daniel. *Lampião*: o homem que amava as mulheres. São Paulo: Annablume, 1997.
- MACEDO, Nertan. *Sinhô Pereira*: o comandante de Lampião. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1975.

- MACIEL, Frederico Bezerra. *Lampião: seu tempo e seu reinado. IV - A campanha da Bahia* (Maria Bonita, Ezequiel e Virgínio). Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. *Estrelas de couro: a estética do cangaço*. São Paulo: Escrituras, 2010.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do Sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*. 2nd. ed. São Paulo: A Girafa, 2004 [1985].
- MELLO, Frederico Pernambucano de. Heróis e artistas: a saga de Lampião. In: *Cangaceiros*, Élise Jasmin (Ed.). São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006, p. 9-12.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. *Quem foi Lampião*. Recife; Zürich: Stähli Edition, 1993.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. The aesthetics of the cangaço as an expression of Brazilian Libertarianism. In: *Heroes and Artists: Popular Art and the Brazilian Imagination*. Ed. Tania T. Tribe. Cambridge: BrasilConnects and Fitzwilliam Museum, 2001, 54-71.
- NEGREIROS, Adriana. *Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- PRATA, Ranulpho. *Lampeão*. Rio de Janeiro: Ariel Editora Ltd., 1934.
- SALES, Nívio Ramos. *Rituais negros e caboclos: da origem, da crença e da prática do Candomblé*, Pajelança, Catimbó, Toré, Umbanda, Jurema e outros. Rio de Janeiro: Pallas, 1984.
- SANTOS, Martha S. “*Sertões Temerosos (Menacing Backlands)*”: Honor, Gender, and Violence in a Changing World. *Ceará, Brazil, 1845-1889*. PhD Diss., University of Arizona, USA, 2004.
- SANTOS, Martha S. *On the Importance of Being Honorable: Masculinity, Survival, and Conflict in the Backlands of Northeast Brazil, Ceará, 1840s-1890*. *The Americas* 64.1 (2007): 35-57.
- SOUZA, Ilda Ribeiro de Souza (Sila); ORRICO, Israel Araújo. *Sila: Uma cangaceira de Lampião*. São Paulo: Traço Editora, 1984.
- TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e1202119-30>

Recebido em 25/11/2020. Aprovado em 08/06/2021.

O JOGO DISCURSIVO ENTRE LITERATURA E FOTOGRAFIA EM MÃO NA LATA E BERRO D'ÁGUA THE DISCURSIVE PLAY BETWEEN LITERATURE AND PHOTOGRAPHY IN MÃO NA LATA E BERRO D'ÁGUA

Karina Koch*

Laura Ribero Rueda**

Daniel Conte***

Resumo: *Este artigo tem como objetivo apresentar uma análise da intertextualidade e do jogo discursivo entre literatura e fotografia presentes no fotolivro Mão na Lata e Berro D'Água, um ensaio fotográfico produzido em 2006 por um grupo de adolescentes da Favela da Maré, organizado pela fotógrafa Tatiana Altberg e fundamentado na obra de Jorge Amado intitulada A morte e a morte de Quincas Berro D'Água. O fotolivro reúne texto e imagem, palavra e fotografia, em uma ressignificação das memórias do personagem Quincas e do universo onírico presente na narrativa original, representado pela plástica das fotografias pinhole, técnica escolhida pelo grupo para esta releitura. Para esta análise, nos apoiamos nas teorias de autores que versam sobre a hibridização das artes contemporâneas (BRIZUELA, 2014) e a intertextualidade (FIORIN, 2016, NITRINI, 2015 e REIS, 2003), de forma a identificar a relação entre texto e imagem no fotolivro Mão na Lata e Berro D'Água.*

Palavras-chave: *Fotografia. Intertextualidade. Literatura. Memória.*

Resumen: *Abstract: This article aims to present an analysis of the intertextuality and discursive play between literature and photography present in the photobook Mão na Lata e Berro D'Água, a photo essay produced in 2006 by a group of teenagers from Favela da Maré, organized by photographer Tatiana Altberg and based on the work of Jorge Amado entitled A morte e a morte de Quincas Berro D'Água (The double death of Quincas Water-Bray). The photobook brings together text and image, word and photography, in a reinterpretation of the memories of the character Quincas and the dream universe present in the original narrative, represented by the plastic of pinhole photographs, a technique chosen by the group for this reinterpretation. For this analysis, our considerations are theoretically grounded on authors who discuss the hybridization of contemporary arts (Brizuela, 2014) and intertextuality (Fiorin, 2016, Nitrini, 2015 and Reis, 2003), in order to identify the relationship between text and image in the photobook Mão na Lata e Berro D'Água.*

Keywords: *Photography. Intertextuality. Literature. Memory.*

* Mestre em Processos e Manifestações Culturais na Universidade Feevale. Especialista em Docência Universitária no Século XXI (2019) e Graduada em Fotografia (2019) pela mesma Universidade. Bolsista de aperfeiçoamento científico no Projeto de Pesquisa “Território Nômade: migrações, transições e deslocamentos na fotografia contemporânea”. Orcid <http://orcid.org/0000-0002-8197-0337>.

** Professora do Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais e dos cursos de graduação em Artes Visuais e Fotografia, da Universidade Feevale, RS. E-mail: somosterritorionomade@gmail.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-5675-7721>.

*** Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e Coordenador do PPG em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale. Doutor em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-africana e Mestre em Literatura Comparada pela UFRGS. Professor permanente e pesquisador da Universidade Feevale, atuando no PPG em Processos e Manifestações Culturais e no Mestrado Profissional em Indústria Criativa. Professor visitante no PPG-Letras da UFRGS. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-4251-3299>.

IMAGEM E TEXTO: HIBRIDIZAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

O processo de progressiva globalização de que se cerca a sociedade contemporânea tem trazido à discussão, dentro das mais diversas áreas de estudo, questões como a diluição das fronteiras e a difusão das bordas, a liberdade imbricada nos novos modos de pensar e de fazer e a hibridização, seja ela de culturas, de conceitos, de identidades. A arte contemporânea, inserida neste contexto, vem atuando no interior daquilo que o filósofo Jacques Rancière denominou regime estético das artes.

Estético, porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. A palavra “estética” não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível (RANCIÈRE, 2009, p. 32).

Dentro deste regime das artes, ao mesmo tempo em que as diferentes maneiras de fazer são identificadas de forma singular, elas são desobrigadas de suas regras específicas e das hierarquias que as caracterizavam nos regimes que antecederam o estético. Ou seja, nesse campo do sensível, as artes nutrem-se umas das outras, hibridizam-se em suas zonas de contato, e já não temos mais artes diferenciadas tão claramente, senão apenas arte. São os cruzamentos e as intermediações dentro da arte contemporânea que desestruturam as artes dentro de si mesmas e as reconfiguram de forma mais ou menos orgânica umas às outras (BRIZUELA, 2014).

A partir das hibridizações que se colocam no regime estético das artes, pretendemos através deste estudo refletir sobre a relação específica que se cria nas fronteiras entre fotografia e literatura. Propomos, dessa forma, o cotejamento das obras *Mão na Lata e Berro D'Água*, ensaio fotográfico organizado em 2006 por Tatiana Altberg¹ e produzido por adolescentes da Favela da Maré, no Rio de Janeiro, e *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, do escritor baiano Jorge Amado. Nesta análise, partimos da ideia de que a primeira foi influenciada pela segunda e buscamos identificar tais conexões, perpassando conceitos da linguística e da literatura, como o dialogismo e a intertextualidade.

Importantes modificações em relação aos modos de produzir arte foram trazidas ao sistema da cultura na segunda metade do século XX. Ocorre, neste sentido, uma espécie de “apagamento das fronteiras que separam as artes entre si”, isso quer dizer que “nessa zona porosa do limite, da fronteira, espaço e momento sempre de contágio, de contaminação, de metamorfose, tanto a literatura se transforma em outras artes como as demais artes são potencialmente transformadas em literatura” (BRIZUELA, 2014, pp. 13-14).

¹ Fotógrafa e designer dedicada a projetos ligados à fotografia e educação, tendo participado de exposições, seminários e publicações. Vive e trabalha no Rio de Janeiro, onde criou, em 2003, o projeto *Mão na Lata*, em parceria com a Oscip Redes da Maré, voltada a jovens da comunidade da Maré (Altberg, 2014).

A literatura contemporânea, neste período, assume o papel de prática artística e rompe com os antigos paradigmas que categorizavam e legitimavam cada arte, passando a ser livre de características que antes a distinguiam de outras práticas. Ao mesmo tempo, a fotografia emerge no campo artístico, deslocando-se do seu exclusivo estatuto anterior de documento e questionando a reprodutibilidade do real: “Se entendermos que a fotografia muda, que é outra em cada instância em que é olhada, então não há uma realidade a que esta remeta. [...] Precisamente nessa tensão entre remeter a algo real e ao mesmo tempo não sê-lo, no ser e não ser realidade, reside seu potencial artístico” (BRIZUELA, 2014, p. 42).

A difusão das fronteiras no campo das artes de que estamos falando até este ponto, propiciou cruzamentos mais ou menos profundos entre diferentes práticas artísticas e a consequente experimentação de meios, materiais e suportes alternativos aos seus próprios meios. Dessas relações de hibridização, característica veemente da arte contemporânea, resultam objetos contaminados por diferentes práticas discursivas, uma vez que os diferentes modos de fazer ainda guardam em si diferentes modos de representação dos signos do mundo: como veremos mais adiante, literatura e fotografia apresentam traços de ficcionalidade em sua linguagem e, dessa forma, considerando que “o real apresenta-se para nós apenas semioticamente, ou seja, linguisticamente” e que “não há nenhum objeto que não apareça cercado, envolto, embebido em discursos” [...] “todo discurso que fale de qualquer objeto não está voltado para a realidade em si, mas para os discursos que a circundam” (FIORIN, 2016, p. 22).

Entendermos, portanto, de que forma ocorre este jogo discursivo entre artes ou, no caso específico desta análise, entre literatura e fotografia, e quais as relações que podem se estabelecer entre produções que cruzam um e outro fazer artístico, suscita esquadriñar alguns conceitos da linguística, como dialogismo e intertextualidade.

DIALOGISMO, INTERTEXTUALIDADE E OUTROS CONCEITOS

O conceito de dialogismo, proposto por Bakhtin, não se limita ao diálogo face a face, sendo este apenas uma das formas possíveis dentro das relações dialógicas. Para o autor, segundo nos apresenta Fiorin (2016, p. 21), “todos os enunciados no processo de comunicação, independente de sua dimensão, são dialógicos”. Às unidades reais de comunicação, Bakhtin atribuiu o título de enunciado, estando este sempre inserido nas relações dialógicas, não existindo fora das mesmas. “Nele, estão sempre presentes ecos e lembranças de outros enunciados, com que ele conta, que ele refuta, confirma, completa, pressupõe e assim por diante” (FIORIN, 2016, p. 24). Ou seja, um enunciado acaba por se constituir a partir de enunciados que o precedem e que o sucedem nos processos comunicacionais, estabelecendo com eles uma relação de sentido.

A relação dialógica entre dois ou mais textos baseia-se em mecanismos de apreensão de significados e de posterior ressignificação do material de origem. É um “trabalho de transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador que mantém o comando do sentido” (NITRINI, 2015, p. 163). A partir da análise intertextual de uma obra, neste caso uma obra literária, é possível determinar de que modo o material original apropriado foi assimilado e de que forma ele se apresenta como elemento transformado ou ressignificado no novo texto.

Nitrini (2015) aponta os processos de influência e de imitação como motores das relações intertextuais. Para a autora, a influência é o resultado das possíveis relações de contato que se estabelecem entre um emissor e um receptor, ou seja, “o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor”, cujos indícios podem ser percebidos na obra produzida (NITRINI, 2015, p. 127). A imitação, por outro lado, estabelece-se na forma de um contato mais específico e direcionado, trazendo referências materiais da obra original, como traços de composição ou episódios. Cabe apontar que a imitação não seria mera reprodução de um autor original, mas sim um processo de seleção e transposição de suas características.

Embora a linguagem literária, enquanto fenômeno dotado de autonomia, tende a seguir determinada especificidade técnica, com objetivo de configurar um discurso definido, a evolução dos estudos literários tem refutado as antigas teorias “de que a literariedade depende, em exclusivo, de características intrínsecas reconhecidas no discurso literário”, acentuando, assim, a importância do contexto dentro do qual ocorre a comunicação literária e da instância da recepção do discurso (Reis, 2003, p. 111). Essa questão manifesta-se, também, no sentido de que a intertextualidade deve propor uma “teoria totalizante do texto, englobando suas relações com o sujeito, [...] numa perspectiva semiótica” (NITRINI, 2015, pp. 157-158).

As obras literárias, inseridas em um contexto amplo da fenomenologia e da teoria da recepção, aproximam-se de conceitos como obra aberta e obra em movimento, obras estas que invocam o receptor para uma leitura dinâmica e ativa, mas ao mesmo tempo circunscrita em uma “margem de disponibilidade semântico-interpretativa que caracteriza o discurso literário: discurso congenitamente polissêmico [sic], ambíguo e plurissignificativo, ele enuncia, reiterada e persistentemente, uma espécie de constante desafio ao leitor” (REIS, 2003, p. 132). Destaca-se que a abertura de uma obra não autoriza uma leitura qualquer, mas, sim, o preenchimento de lacunas propositalmente incorporadas ao discurso pelo escritor (ou artista) em uma espécie de contrato de leitura que faz parte desse jogo discursivo.

É a competência do receptor em decodificar o conteúdo da enunciação que garante, ou não, o sucesso do processo de comunicação. Ao enunciador, neste caso o escritor ou o artista, cabe, contudo, a competência de pressupor a capacidade de decodificação do receptor, aqui, o leitor, para então estabelecer o conjunto de códigos de sua obra e, através dessa sobreposição de competências, garantir o envolvimento de ambos no que Reis (2003, p. 134) chama de “semiose literária”.

A apreensão de um discurso, a forma como é absorvido na consciência e de que forma exerce influência sobre o novo discurso, considerando o processo dialógico, depende não dos “processos subjetivo-psicológicos passageiros e fortuitos que se passam na ‘alma’ do receptor, mas sobre as tendências sociais estáveis características da apreensão ativa do discurso de outrem que se manifestam nas formas da língua”, ou seja, esse mecanismo de recepção depende não somente do indivíduo, mas da sociedade a que pertence. Daí a importância de se considerar, nos processos dialógicos, o contexto da enunciação (BAKHTIN, 1981, p. 110).

IMAGENS VISUAIS E PALAVRA ESCRITA

A fotografia, desde a sua invenção no século XIX, carrega consigo traços profundamente referenciais. Essa característica fez com que, por muito tempo, fosse considerada apenas no campo documental, como um registro de uma cena do mundo visível. A partir do momento em que a fotografia emerge no campo das artes questionando o estatuto de realidade, como vimos anteriormente, ela passa a suscitar traços de ficcionalidade; um salto conceitual que, como aponta Brizuela (2014, p. 68), “permite a possibilidade de pensar com a fotografia”.

A fotografia contemporânea, no contexto de uma nova relação com o real, pretende uma transversalidade entre os diferentes fazeres artísticos, uma espécie de hibridização que busca uma visualidade mais contaminada, mais viva. Desse modo, a fotografia se desprende da sua condição de transparência e instantaneidade, do seu mimetismo representacional, e passa a reconhecer seu potencial ficcional e sua nova posição frente à linguagem (NAVAS, 2017). A fotografia como conceito, ingressando nos espaços da arte, impulsiona, também, a sua capacidade narrativa.

A literatura, por sua vez, tem intrínsecas à sua materialidade e especificidade técnica as características narrativas e ficcionais, características essas que hoje “servem as demais artes para estruturar suas narrativas” (BRIZUELA, 2014, p. 13) e das quais a literatura busca uma fuga. É na fotografia que ela encontra, desta forma, uma nova forma de escrita. A contaminação da palavra escrita com a imagem fotográfica apresentou diferentes resultados:

Deu-se às vezes através da inclusão de imagens fotográficas em obras literárias, e outras vezes como paradigma de uma nova sintaxe e de uma nova literatura utilizando certas características do dispositivo fotográfico – como a indexicalidade, o corte, o ponto de vista, o pôr em cena, a dupla temporalidade (passado-presente/o que foi-o agora), o caráter documental, sua função mnemônica, o ser uma mensagem sem código. (BRIZUELA, 2014, p. 31)

Fotografia e literatura guardam, ainda, as especificidades técnicas de seus modos de fazer que lhes eram intrínsecas antes da hibridização nortear a arte contemporânea. Embora apresentem em uma primeira impressão, materialidades distintas, ambas possuem capacidade de comunicar. Tanto a imagem visual quanto a palavra escrita, envolvidas em uma intencionalidade, são da ordem dos enunciados, materializam-se como texto. Sendo texto, portanto, estão aptas a criar relações de intertextualidade através de suas narrativas.

O cruzamento da literatura para o campo fotográfico, através de práticas experimentais e conceituais, pode materializar-se, de acordo com Brizuela (2014), em duas séries: livros que apresentam imagens fotográficas em suas páginas e livros em que a fotografia está presente apenas através da alteração de sintaxe. Podemos acrescentar, ainda, uma terceira série: aquela onde predomina nas páginas do livro a narrativa fotográfica, sendo a palavra escrita apenas um complemento da ordem daquilo que não é visível, uma transferência de sentidos. É sobre esta terceira série, corporificada no que podemos denominar fotolivro, que iremos nos deter.

Diferentemente de um livro de fotografias em que as imagens fotográficas são mera representação ou informação, o fotolivro oferece uma diferente leitura para as fotografias, uma experiência perceptiva que se redefine, a partir de novas formas narrativas. Navas resume bem a essência do fotolivro:

O fotolivro torna-se assim um suporte específico cuja experiência perceptiva, estética, se define pelo casamento estreito, poroso, entre fotografia e livro, fotografia e texto, fotografia e design gráfico; ou seja, é uma imagem fotográfica que se expande ou se hibridiza, [...] assim como com a combinatória afinada de visualidade e textualidade (NAVAS, 2017, p. 85-86).

Para que o fotolivro dê conta de materializar a intertextualidade entre literatura e fotografia, ele deve abarcar a capacidade narrativa dos textos os quais se apropriou. Narrar, segundo Saraiva,

É expor uma série de fatos ou acontecimentos vivenciados por personagens em determinado espaço e tempo. Logo, para que haja uma narrativa, é imprescindível a institucionalização da presença do emissor do relato, que, movido por certa intencionalidade, transmite uma experiência singular a um destinatário, colocando em ação, para este fim, um conjunto de códigos, de operações e de procedimentos (SARAIVA, 2003, p.10)

Ou seja, o conjunto de fotografias que conforma um fotolivro deve apresentar-se sob a forma de uma narrativa, capaz de trazer elementos, seja sob a forma de imitação ou influência, que de alguma forma remetam aos textos originais. A partir deste ponto, nosso artigo propõe a análise de uma obra concebida sob a forma de um ensaio fotográfico materializado em um fotolivro, para identificar de que maneira a intertextualidade se manifesta nesta narrativa fotográfica.

O ENCONTRO DA FOTOGRAFIA E A PALAVRA EM MÃO NA LATA E BERRO ÁGUA

O Mão na Lata é um grupo de adolescentes e pré-adolescentes da Favela da Maré, no Rio de Janeiro, que integra um projeto de fotografia artesanal coordenado pela fotógrafa Tatiana Altberg. O trabalho, voltado à leitura e à produção de imagens, objetiva a inserção dos alunos no universo da fotografia (ALTBERG, 2006). Uma das vertentes desse projeto é o contato entre palavra e imagem: “O Mão na Lata propõe um espaço investigativo, de criação coletiva, que usa a fotografia e o texto para construir narrativas autobiográficas e ficcionais, em busca do autoconhecimento e das possibilidades de escritas de si. Um espaço de trocas de experiência, convivência e compartilhamento de mundos.” (ALTBERG, 2014, p. 157)

A técnica escolhida para trabalhar a produção de fotografias foi a *pinhole*², tanto pela sua potencialidade lúdica quanto pela possibilidade que oferece de resumir os princípios básicos da fotografia. A proposta das oficinas, conforme sugere Altberg (2014), era criar um ambiente acolhedor e divertido que estimulasse os jovens a se aproximarem da leitura e da escrita para, através da fotografia e da palavra, perceberem e narrarem a sua própria história.

Através deste tripé – fotografia, leitura, escrita – o projeto contribui “para que os participantes aos poucos agucem sua sensibilidade, seu espírito crítico, enunciando suas próprias palavras, suas próprias imagens e percebendo que são capazes de ser autores de sua própria vida” (ALTBERTG, 2014, p. 159). Como os participantes do Mão na Lata não tinham o hábito da leitura, as atividades ocorreram de modo progressivo, para que os jovens não perdessem o estímulo.

No início, eram propostas associações entre imagem e palavra em que as crianças iam às ruas tentar encontrar as fotografias; as palavras foram aos poucos dando lugar às histórias, até o momento em que o grupo resolveu se debruçar sobre a obra de Jorge Amado *A morte e a morte de Quincas Berro D’Água* e, a partir da leitura e apreensão da mesma, construir “um novo olhar narrativo, um livro, recontando uma história em seu universo e possibilidades” (ALTBURG, 2006, p. 3).

A morte e a morte de Quincas Berro D’Água é uma novela escrita por Jorge Amado e publicada originalmente em 1961. A narrativa em prosa nos apresenta o evento da dupla morte do personagem Quincas Berro D’Água, que já fora Joaquim Soares da Cunha antes de sua virada existencial. A dupla morte de um personagem que teve duas vidas e várias memórias, ambientadas no universo onírico das ruas da cidade baiana de Salvador, em uma inquietante mistura entre a fantasia e a realidade social da gente da Bahia.

O processo de leitura e apreensão da obra de Jorge Amado pelo Mão na Lata se deu de forma coletiva, envolvendo discussões e análises sobre o universo do personagem, sobre o desfecho da história e sobre como cada membro relacionava a obra à sua própria história de vida. Para o grupo, segundo Altberg, “o livro trata das rupturas possíveis ao longo da vida, da busca pela liberdade, da superação ou subversão de um destino esperado, previsto” (2006, p. 4).

Uma vez lida e apreendida, iniciou-se o processo de ressignificação da obra. O grupo Mão na Lata viajou para a Bahia e, durante cinco dias, produziram uma série de fotografias *pinhole* que retrataria a história de Quincas, sendo que cada adolescente seguiu um caminho próprio que viesse a representar a sua leitura sobre o personagem. “O roteiro de viagem foi baseado nos lugares citados por Jorge Amado. Percorremos os pontos por onde Quincas e Joaquim passaram. Tentamos imaginar em cada lugar como seria o ponto de vista do personagem” (ALTBURG, 2006, p. 4).

² A fotografia *pinhole* – ou buraco de agulha – é obtida a partir de câmeras sem lentes, produzidas a partir de qualquer objeto (no caso analisado, são latas recicladas). No interior deste objeto, um papel fotográfico fotossensível capta a luz que entra a partir de um pequeno orifício (Altberg, 2006).



Figura 1 - Num bar um dia nunca é igual ao outro, a cada garrafa uma nova história

Fonte: Fotografia de Fagner Santiago França. Altberg (2006, p. 27).

De volta ao Rio de Janeiro, o grupo reescreveu, coletivamente, a história de *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, selecionando as imagens que fariam parte do fotolivro e legendando-as³. Entravam em contato, assim, palavra e fotografia. Para atestar de que forma a intertextualidade se materializa em *Mão na Lata e Berro D'Água*, seguimos agora com a proposta de analisar duas características essenciais inferidas da obra de Jorge Amado: a construção da memória – ou das memórias – de Quincas e de Joaquim e a presença de um universo onírico na ambientação da história.

UMA CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIAS POSSÍVEIS

Quincas Berro D'água nascera Joaquim Soares da Cunha, “de boa família, exemplar funcionário da mesa de rendas estadual, de passo medido, barba escanhoada, paletó negro de alpaca, pasta sob o braço, ouvido com respeito pelos vizinhos, opinando sobre o tempo e a política, jamais visto num botequim” (AMADO, 2008, p. 18). Aos cinquenta anos, ainda não se sabe bem o porquê, deixou a casa e a família, os antigos hábitos e os amigos, para “vagabundear pelas ruas, beber nos botequins baratos, frequentar o meretrício”; esse era Quincas, “cachaceiro, debochado e jogador, sem família, sem lar, sem flores e sem rezas” (AMADO, 2008, p. 24), um homem de duas vidas, que teve duas mortes e diversas memórias possíveis de se forjar.

A construção da memória de Quincas Berro D'Água é marcada por incessantes confrontos e dualidades protagonizados de um lado, pela família, e de outro, pelos amigos. Os conflitos iniciam-se, já na versão sobre a morte do personagem:

A família, apoiada por vizinhos e conhecidos, mantém-se intransigente na versão da tranquila morte matinal, sem testemunhas, sem aparato, sem frase, acontecida quase vinte horas antes daquela outra propalada e comentada morte na agonia da noite, quando a lua se desfez sobre o mar e aconteceram mistérios na orla do cais da Bahia. Presenciada, no entanto, por

³ Os registros da viagem, imagens do fotolivro e informações sobre o projeto *Mão na Lata e Berro D'Água*, podem ser encontradas no site do grupo *Mão na Lata*: <http://www.maonalata.com.br/portfolio/4381>.

testemunhas idôneas, largamente falada nas ladeiras e becos escusos, a frase final repetida de boca em boca, representou, na opinião daquela gente, mais que uma simples despedida do mundo. [...] Tantas testemunhas idôneas [...] e, apesar disso, há quem negue toda e qualquer autenticidade (AMADO, 2008, pp. 13-14).

Percebe-se, aqui, um exemplo daquilo que Pollak (1989, p. 5) denominou “memória em disputa”, em que percebemos uma clara tentativa de manipulação, por parte de um grupo dominante - a família -, sobre a construção da memória de Quincas. A hierarquia que estrutura essa memória como fenômeno construído é reforçada através de oposições como “sua respeitável filha e seu formalizado genro” e “bêbados, inveterados, patifes à margem da lei e da sociedade” (AMADO, 2008, p. 14).

Para a família de Quincas, sua morte representava um alívio, pois não mais precisariam conviver com o desgosto e a vergonha que seus atos lhes causaram. “De agora em diante, já não seria a memória do aposentado funcionário da mesa de rendas estadual perturbada e arrastada na lama pelos atos inconsequentes do vagabundo em que ele se transformara no fim da vida” (AMADO, 2008, p. 19). Nesse sentido, vemos a construção de uma memória que recusa os últimos anos da vida do personagem, os anos em que foi Quincas Berro D’Água; para a família, “a morte apaga, com sua mão de ausência, as manchas do passado” (AMADO, 2008, p. 18).

Por outro lado, a morte de Quincas foi recebida pelos amigos com profunda tristeza e incredulidade: “como fora então morrer de repente num quarto da ladeira do Tabuão? Era coisa de não se acreditar. [...] Nos bares, nos botequins, no balcão das vendas e armazéns, onde quer que se bebesse cachaça, imperou a tristeza” (AMADO, 2008, pp. 49-50). Ficaria, para eles, a memória do mais terno e louco amante, o melhor dos companheiros, o velho marinheiro sem barco, o paizinho.

Consoante Pollak (1992, p. 201), “a memória deve ser entendida [...] como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes”. O autor ainda observa que “existem cronologias plurais, em função do seu modo de construção, no sentido do enquadramento da memória, e também em função de uma vivência diferenciada das realidades” (POLLAK, 1992, p. 210). A partir de duas realidades distintas, portanto, existe a construção coletiva da memória de Joaquim, edificada pela família e apoiada por vizinhos e amigos, que se opõe à memória de Quincas, conformada pelos seus amigos, suas mulheres, os marinheiros do cais da Bahia e reforçada através dos seus relatos.

Em *Mão na Lata e Berro D’Água*, o grupo de adolescentes apreendeu as diversas possibilidades de leitura sobre uma memória de Quincas e optou por evidenciar a memória do cachaceiro que viveu livre pelas ruas da Bahia. Da memória construída pela família, que execrava os últimos anos de vida do personagem, não temos nenhuma referência. Sobressai, portanto, a memória construída pelos amigos, mas a partir de uma reinterpretação da obra original de Jorge Amado. É criada uma nova narrativa para a vida de Quincas, ampliando as possibilidades para a construção de memórias sobre o personagem. Traz à tona sua alegria, sua vida boêmia, sua relação com os amigos – “Os amigos sentem a presença do paizinho” (ALTBURG, 2006, p. 26). As imagens referenciam ainda, em diversas passagens, a relação de Quincas com o mar, fortalecendo sua condição de marinheiro sem barco.

O fotolivro *Mão na Lata e Berro D'Água*, enfim, remete a um álbum de fotografias que, por sua vez, evoca o estatuto de objeto de memória intrínseco às fotografias. Dessa maneira, essa narrativa fotográfica oferece-se como a representação de uma nova memória de Quincas, reinterpretada e recriada a partir das influências da narrativa literária original.

A REPRESENTAÇÃO DOS ESPAÇOS VIVIDOS POR QUINCAS

A história de Quincas Berro D'Água é ambientada, basicamente, nas ruas da Bahia e no quarto onde ele morou nos últimos anos de sua vida. A mesma dualidade que se apresentou na construção da memória do personagem faz-se presente, agora, nos espaços por ele vividos: a casa e a rua.

De acordo com DaMatta (1997), são esperadas condutas diversas quando da ocupação desses espaços distintos. A casa é um espaço que, normalmente, remete à família e “demarca um espaço calmo” (DAMATTA, 1997, p. 52). Dentro dela, espera-se um comportamento conservador, cujas ações remetam à divisão dos espaços – a cozinha, a sala, a varanda. Já a rua é um espaço público, impessoal; “é na rua que devem viver os malandros, [...] ainda que esses mesmos personagens em casa possam ser seres humanos decentes” (DAMATTA, 1997, p. 51). Enquanto DaMatta (1997) sugere que ser posto para fora de casa significa algo violento, o rompimento com um grupo social e o isolamento do indivíduo, o que vemos em *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água* é a escolha de Quincas em sair do espaço da casa e ir viver como boêmio nas ruas da Bahia. A narrativa sugere que nas ruas ele reencontrou a vida, enquanto na casa era “como se ele não participasse ativamente da vida” (AMADO, 2008, p. 42). Estaria ele se sentindo morto no espaço da casa?

A escrita de Affonso Romano de Sant'Anna, no posfácio da obra de Jorge Amado (2008), nos desperta para essa mistura entre vida e morte, característica de uma literatura carnavalizada. A ideia bakhtiniana de carnavalização da literatura, segundo Fiorin, propõe:

No carnaval, a vida se põe ao contrário, o mundo inverte-se. Suspendem-se as interdições, as restrições, as barreiras, as normas que organizam a vida social, o desenrolar da existência normal. Derrubam-se hierarquias e todas as formas de medo que ela acarreta, a veneração, a piedade, a etiqueta. Demole-se tudo o que é ditado pela desigualdade social (FIORIN, 2016, pp. 100-101).

A carnavalização em *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água* é, ainda, potencializada pela junção da fantasia ao cotidiano. Em muitas passagens, mistura-se o real ao delírio, o malandro se transforma em herói e as hierarquias são desafiadas pelo deboche. A atmosfera onírica que põe às avessas a casa e a rua impõe um rompimento à ordem e a afirmação da busca de Quincas Berro D'Água pela liberdade.

Em *Mão na Lata e Berro D'Água*, a escolha pela fotografia *pinhole* acaba por reforçar o universo onírico de Quincas. Segundo Altberg,

As imagens produzidas com a câmera *pinhole* carregam em si algo de onírico, algo que parece ir além do real. Suas proporções distorcidas e textura nos lembram as imagens dos nossos sonhos e criam assim uma espécie de descolamento do referente imediato. Essa não mimetização da realidade provoca um certo estranhamento que possibilita discussões sobre formas de ver, sobre a existência ou não do que chamamos de ‘real’ e como cada um se relaciona com isso (ALTBERG, 2014, p. 161).



Figura 2 - Praia de Itapagipe

Fonte: Fotografia de Deyvid Ferreira. Altberg (2006, p. 79).

Ademais, a narrativa fotográfica proposta pelo *Mão na Lata* reforça a questão da liberdade que Quincas buscava e encontrou nas ruas e transfere a leitura desta liberdade para a própria vivência de mundo dos jovens do grupo, como podemos ver em uma das legendas: “Tentamos sair de uma casa murada, essa casa poderia ser as coisas que não deixam a gente ir pra frente, como algumas pessoas do lugar onde moramos que têm olho grande, ou os traficantes que não nos dão liberdade de nos movimentar pela comunidade criando barreiras invisíveis” (ALTBERG, 2006, p. 20).

Desenvolver o projeto do fotolivro, conforme Altberg (2014), representou um envolvimento com o universo de Quincas, percorrendo o seu caminho e buscando as aproximações e afastamentos com a obra de Jorge Amado, propondo, assim, uma reconstrução não só da memória do personagem, mas também de seu universo.

O RESULTADO DO JOGO

Considerando a teoria linguística e literária apresentada, pode-se sustentar a ideia de que há intertextualidade em *Mão na Lata e Berro D’Água*, visto que a obra contém duas materialidades linguísticas: o texto original a partir do qual teve influência, sob a forma de narrativa literária, e o texto ressignificado, sob a forma de narrativa fotográfica. A relação de intertextualidade que se cria entre as duas obras analisadas é, basicamente, de influência: é possível perceber os indícios da obra de Jorge Amado no fotolivro do grupo *Mão na Lata*, mas isso não ocorre de forma direta.

Já a narrativa em *A morte e a morte de Quincas Berro D’Água* apresentou-se como uma obra aberta, passível de leituras e releituras sobre a vida e o destino do personagem. Isso permitiu que os jovens do *Mão na Lata* se apropriassem da história e apresentassem

uma ressignificação das memórias de Quincas e do universo onírico das ruas da cidade baiana através da fotografia *pinhole*. Da mesma forma, a palavra escrita, que se materializa nas legendas que complementam *Mão na Lata e Berro D'Água*, não faz referências diretas à obra original, tampouco ao conteúdo estético das fotografias, o que também acaba conferindo a esta obra uma abertura e uma possibilidade de interpretação por parte do receptor.

Nessa ordem, a reconstrução das memórias de Quincas e de seu universo onírico em *Mão na Lata e Berro D'Água* é guiada pela estética da fotografia *pinhole*, mas, também, a não-linearidade dos eventos na narrativa fotográfica remete aos sonhos e à fantasia, aproximando a obra de uma literatura carnalizada que subverte a ordem do mundo.

REFERÊNCIAS

- ALTBURG, Tatiana. *Mão na Lata e Berro D'Água: um ensaio fotográfico sobre a obra de Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ALTBURG, Tatiana. *Mão na Lata: Imagens e Narrativas*. In COSTA, Ana Angélica (eds.). *Possibilidades da Câmera Obscura*. Rio de Janeiro: Projeto Subsolo, 2014. p. 154-171.
- AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*. Posfácio de Affonso Romano de Sant'Anna. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. 2. ed. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1981.
- BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. 1. ed. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.
- NAVAS, Adolfo Montejo. *Fotografia & poesia (afinidades eletivas)*. 2. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, v. 5, n. 10. p. 200-215, 1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>. Acesso em 25 nov. 2020.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento e Silêncio. *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em 25 nov. 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental/Editora 34, 2009.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- SARAIVA, Juracy Assmann. *Literatura e cinema: encontro de linguagens*. In Saraiva, Juracy Assmann et al. (Eds.). *Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas*. São Leopoldo: Editora Unisinos. 2003.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e1202131-42>

Recebido em 29/05/2021. Aprovado em 18/06/2021

CONVERSA ENTRE FOTÓGRAFOS: MINELLI E A POLÍTICA DAS IMAGENS CONVERSATION BETWEEN PHOTOGRAPHERS: MINELLI AND THE POLITICS OF IMAGES

Roberto Svolenski*

Ana Carolina Cernicchiaro**

Em julho de 2017, o fotógrafo Roberto Svolenski entrevistou o também fotógrafo suíço, erradicado na Argentina, Gian Paolo Minelli sobre o projeto *Zona Sur Piedrabuena*, que reúne fotografias dos moradores do complexo habitacional Piedrabuena, em Buenos Aires, e que foi o tema da pesquisa de mestrado de Svolenski. Na conversa, conhecemos o processo de produção de Minelli, as preocupações éticas que envolvem seus projetos, seu envolvimento com a comunidade e a agência social e política de sua arte.

Roberto Svolenski: Gostaria que você contasse como começou seu projeto *Zona Sur*, vi que você já vinha realizando um trabalho semelhante em Roma, chamado *Vedermi*:

Gian Paolo Minelli: Veja, eu me formei em fotografia num contexto acadêmico em que a fotografia de documentação de território, nesses anos [1998/99], era uma discussão muito importante. A fotografia se desprendia da reportagem fotográfica e começava a utilizar uma câmera que normalmente se utiliza para a fotografia técnica, uma câmera banco óptico, de formato grande [no Brasil são chamadas de câmeras de grande formato]. Então, depois de formado, observei um grupo de fotógrafos, como Gabriele Basílico¹ e Mimmo Jodice², que começavam a levar essa câmera de grande formato para a periferia para entender um pouco o que estava se passando com a cidade no momento

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina, professor dos cursos de graduação em Cinema e Audiovisual, Jornalismo e Publicidade e Propaganda na mesma universidade. E-mail: svolenski@gmail.com.

** Professora do do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. E-mail: anacer77@yahoo.com.br.

¹ Fotógrafo italiano Gabriele Basílico (1944-2013). Estudou arquitetura e só depois migrou para fotografia, mantendo as construções e paisagens como seus temas principais. Entre suas imagens mais famosas estão as feitas nos anos 80 nas áreas industriais de Milão e as paisagens encomendadas pelo governo francês na mesma época. Nos anos 90, o italiano foi a Beirute retratar os danos do pós-guerra. Basílico se dedicou às formas, aos espaços e às cidades livres da povoação humana.

² Fotógrafo italiano Domenico Mimmo Jodice (1934). Contribuiu para uma nova visão de paisagem e arquitetura urbana italiana. Foi professor de fotografia na Academia de Belas Artes de Nápoles de 1970 a 1996. Fotógrafo vanguardista desde a década de 1960, atento à experimentação e às possibilidades expressivas de linguagem fotográfica.

em que essas cidades começavam a perder um pouco desse conjunto, sobretudo na Europa, de centro histórico, com as praças, as igrejas e os edifícios. O interesse estava na arquitetura criada não por arquitetos que querem mostrar sua estética, mas em pequenas variações dentro de um contexto. E essas variações se rompem sobretudo na periferia, em que aparece todo tipo de serviço para construção de casas populares e complexos habitacionais para receber as pessoas que mudavam de cidade. É nesse contexto que eu me formei e comecei a fazer fotografias dos espaços urbanos.

Mas eu também tinha, sobretudo, uma grande paixão pelo tema do retrato fotográfico desde meu primeiro trabalho, realizado nos anos de 1990 a 1993. Eram retratos clássicos e, dessa maneira, eu poderia entender o caminho a seguir utilizando estúdio com luz artificial e câmera profissional. Mas me interessava também essa parte um pouco romântica de ir encontrar um grande artista, de encontrar um músico. Eu aproveitei que na Suíça italiana há um festival de jazz muito importante e, durante três anos desse festival, armei um pequeno estúdio no *backstage* do cenário onde recebia todos os músicos. Eu pude tirar fotos de músicos muito importantes, que não viriam a meu estúdio, isso era impossível, pois eu era muito jovem e desconhecido, e eu não vivia em Nova York para que esses músicos viessem a meu encontro. Essa também é minha forma de trabalhar, vou sempre buscar e criar situações que me interessam sem esperar que venham a mim.

Então, eu tive a sorte de ganhar uma bolsa residência de artista em Roma, por isso esse trabalho foi realizado. Em Roma foi a primeira vez que eu pude me dedicar somente ao meu trabalho de artista, porque antes, por necessidades óbvias de viver e sobreviver, eu tive que trabalhar com outras coisas, como fotografia aplicada na publicidade, como revistas e outras coisas. Ganhei essa residência do Instituto Suíço de Cultura, primeiro por seis meses e depois renovaram por mais seis meses.

Nesse momento, a Itália começava a receber refugiados, ainda não eram tantos como hoje em dia, em que chegam a todo tempo embarcações desesperadas na costa italiana. Vinham sobretudo de Albânia e Kosovo. Em meu primeiro trabalho como artista, já que tinha todo tempo para me dedicar a meus projetos, comecei a fazer excursões fotográficas para fazer uma documentação do território na periferia de Roma. Porque confrontar-se com Roma e sua história era muito difícil e tornar algo interessante fotograficamente também era difícil, pois o centro histórico já era bastante movimentado e cheio. Então trabalhei na periferia e, assim, nesse levantamento fotográfico, comecei a encontrar estes imigrantes clandestinos que construíram pequenas casas - como se diz na América Latina, pequenas favelas - debaixo das pontes, perto do rio Tevere. Comecei a documentar isso e provoquei nosso encontro, um encontro depois de muito tempo, após criar confiança. Em um certo ponto surgiu a necessidade de colaborar com eles na criação de um autorretrato. É aí que surge a ideia de autorretrato, o *self-portrait*, porque me parecia justamente contrastar com a linguagem da reportagem fotográfica que se utiliza normalmente para documentar essas situações. O fotógrafo, quando faz o “click”, decide muito sobre a pessoa, ele toma uma decisão que muitas vezes se parece uma epígrafe, que pode dizer muito, mas que na realidade não tem muito a ver com ele.



Figura 1: “Colle Oppio, família Curda”, *Vedermi*, Roma, 1998/99.

Fotografia de Gian Paolo Minelli.

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/gpminelli/> (2017).

Svolenski: O olhar do fotógrafo no jornalismo é justamente desse fotógrafo sobre o outro, enquanto você mostra que o outro tem voz, é ele quem decide o momento do retrato...

Minelli: Sim. É aí que surge essa ideia quase performática. Eu vivi esse momento que para mim é importante e que agora só existe na foto. A fotografia é esse retrato e, ao mesmo tempo, é esse documento de uma performance que se realizou, de forma breve e íntima, porque foi um encontro entre eu e o outro, em muitos casos sozinhos e em outros casos em grupos, ou entre espectadores que olhavam o que ocorria. Mas era muito interessante esse momento em que eu colocava a câmera, mostrava o processo para a pessoa que iria se retratar e dava a ela toda as dicas do momento de decidir de como se mostrar aos demais. Por isso essa série se chama *Vedermi* [Veja-me], com esse duplo sentido, porque, por outro lado, essa gente estava se escondendo, já que nessa época na Itália eram considerados ilegais e se a polícia os encontrava os expulsava.

Svolenski: Esse projeto *Vedermi* me chamou muito atenção por se tratar de uma afirmação, uma forma dos refugiados dizerem “estou aqui”, “eu existo” ... Uma forma de resistência.

Minelli: Sim, isso foi muito importante para mim, como bem você disse. Eles demonstravam sua presença em território italiano, estou aqui e assim me mostro. Além disso, hoje em dia as coisas acontecem muito rápido, mas em 1999 não existiam celulares, não se podia compartilhar fotos por *whatsapp*. Eu entregava uma cópia da fotografia para todas as pessoas que eram retratadas. Para eles, era muito importante porque eram pessoas que há meses estavam viajando, buscando refúgio na Europa, era uma maneira de poderem enviar essa foto aos familiares que haviam ficado em seu país de origem. Hoje

é tudo mais fácil devido à tecnologia da informação, mas, nesse contexto, não era evidente comunicar-se com suas famílias, pois não havia celulares.



Figura 2: “Ostia Antica, prostituta nigeriana”, *Vedermi*, Roma, 1998/99.

Fotografia de Gian Paolo Minelli.

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/gpminelli/> (2017).

Svolenski: Essa foto entregue às pessoas foi um pedido dos retratados ou uma decisão sua?

Minelli: Para mim isso foi como uma troca óbvia, mas ao mesmo tempo foi também como um pedido deles e algumas famílias me solicitaram várias cópias para enviar a diferentes lugares.

Depois dessa residência em Roma, acabei vindo para Buenos Aires. Sempre tenho um processo de reconhecimento de território e necessito de muito tempo para esse reconhecimento. No primeiro ano, estudei como andar por Buenos Aires, o trabalho veio depois, primeiro o reconhecimento sem câmera, não necessito sair com uma câmera e fotografar, preciso conhecer o local, sentir-me bem e depois identificar os lugares que me interessam, determino também qual a melhor hora, se é melhor pela manhã ou à tarde, porque eu gosto também de ter um ponto de vista do uso da luz para melhor fotografar.

Buenos Aires era, para mim, algo muito grande. Nós também temos na Europa cidades grandes, Roma é uma cidade grande, mas tem mais pedestres. Buenos Aires é uma cidade enorme, o que para mim era totalmente novo, então, até certo ponto, eu tive que limitar esse primeiro espaço de ação. Olhando o mapa da cidade, vi que existia aqui em Buenos Aires este bairro que se chama Villa Lugano, meu pai vive em Lugano na Suíça e isso me chamou a atenção. Era essa conexão entre dois Luganos que me interessou, pois a Villa Lugano de Buenos Aires foi fundada em 1908 por um imigrante

suíço-italiano de Lugano, Suíça, que usou o nome de sua cidade natal, sua cidade de origem.

Bom, e nessa busca nômade de ver, de olhar, às vezes a sorte ajuda junto com a audácia, conheci um senhor no bairro [conjunto habitacional] Piedrabuena que era diretor de um centro cultural. Não sei se você sabe, mas, aqui na Argentina, quando voltou a democracia depois da ditadura militar, o presidente democrático Raúl Alfonsín [presidente entre 1983 e 1989] implantou um projeto de cultura nos bairros que se aproveitavam dos colégios existentes no horário noturno. Uma vez que não eram utilizados nesse período, foram transformados em centros culturais com cursos de música, dança, tango, artes plásticas e, em muitos casos, também fotografia. Justamente no bairro Piedrabuena não havia esse curso de fotografia, mesmo com um centro cultural e, conversando com esse diretor, ele me indicou a ir trabalhar em Piedrabuena como professor de fotografia e acabei ficando durante dois anos, 2000 e 2001, como professor de fotografia à noite. Comecei a entrar numa relação de amizade com muitos estudantes, em sua maioria mulheres, e comecei a conhecer também melhor o bairro, elaborando *workshop* com os alunos pelo bairro, o que também foi difícil, claro, pois quando eu propunha sair para tirar fotos, eles não queriam sair e fotografar o bairro, queriam ir a lugares lindos, como o centro da cidade de Buenos Aires, queriam ir ao bairro La Boca, ao Bosque de Palermo, ao parque, à reserva ecológica. Eu tinha interesse por um bairro que eles consideravam perigoso, feio, triste, cinzento.

Esse foi um processo bastante lento e difícil, mas conseguimos pouco a pouco fazer trabalhos no bairro. Isso também me ajudou como uma espécie de passaporte para começar a conhecer aquela gente do bairro que também me conhecia como professor de fotografia. Então me senti muito mais confortável para começar a usar minha câmera de grande formato com tripé. Sobretudo, a coisa mais importante foi o encontro com Luciano Garramuño, que era um adolescente de 17 anos de idade, e hoje um homem com 35 anos, com o qual seguimos colaborando e desenvolvendo o projeto Galpão Piedrabuenarte. Decidi, da mesma maneira que fiz em Roma, começar a tirar fotos da arquitetura e aproveitar também essa presença do território para começar a ser visível e então provocar nosso encontro com os jovens que ficavam à tarde pelo bairro. Esses jovens já estavam cientes de meu trabalho e eu estava com Luciano que já me apresentava um pouco para todo mundo. O processo do bairro Piedrabuena, por ser um trabalho que durou quase dez anos, foi desenvolvido durante diferentes etapas. No princípio era eu que pedia às pessoas: “veja, estou desenvolvendo um trabalho e gostaria que você tirasse uma fotografia de autorretrato assim e assim...”. E novamente a fotografia era no mesmo lugar em que eu estava fazendo o registro da arquitetura. Nesse processo, ao longo dos anos, depois de ficar mais conhecido juntamente com o projeto do coletivo Piedrabuenarte, tinham jovens que pediam: “Minelli, quando trouxer a câmera, gostaria que fizesse uma foto minha”. E eram eles que me levavam a certos lugares que eram significativos para eles. O resultado é o mesmo, mas atua como uma diferente situação de realização. Foi algo muito importante para mim.

Para contextualizar, passado 2001, 2002, 2003, em plena crise econômica argentina, nos cursos, era difícil fazer fotografia, pois não havia dinheiro para comprar material e, sobretudo com Luciano Garramuño, que foi um amigo e assistente, fui conhecendo mais

a realidade do bairro, entrando nesse bairro e conhecendo os problemas das famílias, das moradias, problemas das drogas, dos espaços públicos abandonados que ninguém usava por terem medo e por estarem sujos. Então pensei, já estou tirando fotos, mas gostaria de ir mais além, então coloquei o meu lado de fotógrafo um pouco de lado e comecei a trabalhar um outro ponto de vista com Luciano, e usar a arte como transformador desse bairro. Usamos vários exemplos que existem no Brasil e na Colômbia, mais especificamente em Medellín e Bogotá onde se recuperaram espaços públicos criando atividades. Esses espaços públicos também estavam violentos e perigosos porque não havia nada de atividades. Então, da mesma maneira, nos lugares totalmente abandonados onde se vende crack e cocaína e frequentado por usuários começamos a fazer eventos, como murais e festivais de música. Eu fazia minhas fotos e, nesse momento em que o digital não estava tão avançado, reproduzia em 35 mm em diapositivo³. Fizemos a projeção noturna de minhas fotos numa esquina do bairro como um evento extemporâneo sem tanta produção, sem tanta organização. Tinha um projetor que Luciano possuía e a reprodução da minha foto seria positiva e nos divertimos com isso. Pois com o projetor percebemos que era possível projetar as fotografias nas fachadas durante a noite. E começaram a surgir outras ideias: como seria lindo se usasse um par de fotos minhas como mural. Foram realizados os murais como *Las Chicas*, *La Puente*, dentre outras que já estão se apagando com o tempo. Tudo isso foi como um laboratório. O bairro nessa época era como ovelha negra, o serviço técnico não entrava, a polícia também não, havia uma espécie de anarquia e usamos essa mesma anarquia para fazer eventos culturais. Então pedimos que as conexões abusivas de eletricidade, que não criassem nenhum tipo de “gato”, porque queríamos fazer um festival de música.



Figura 1 - “Chicas”, Zona Sur, Buenos Aires, 2006.

³ Também conhecido como slide ou transparência, é uma fotografia positiva criada em um suporte transparente através de meios fotoquímicos para ser projetada. O diapositivo se diferencia do filme negativo, que é uma película empregada nas câmeras fotográficas tradicionais e de impressões fotográficas reproduzidas numa impressão. Além disso, o diapositivo é usado como tela de cinema, pois produz uma imagem positiva sem a necessidade da intervenção de negativos.

Fotografia de Gian Paolo Minelli.

Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)



Figura 4: “Paisaje #024 con murales de la chicas”, Zona Sur, Buenos Aires, 2006.

Fotografia de Gian Paolo Minelli.

Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

Svolenski: Isso quer dizer que, a partir dessa necessidade, criou-se esse coletivo que acabou mudando a visão que as pessoas tinham do bairro a partir da criação desse centro cultural?

Minelli: Sim, é certo que a mim me interessa muito esse aspecto um pouco *naif* que não tem uma projetualidade clara, definida. Foi surgindo por camadas, planejando espaços a frente, seguindo minhas fotos e depois interrompido durante um ano, porque nos dedicamos a outras coisas e depois surgiu a possibilidade de fazer um documentário. Durante um ano filmei a realidade do bairro e a realidade de Luciano. Em parceria com a TV suíça-italiana tínhamos um pequeno orçamento, que nos permitiu também financiar os eventos que produzíamos, porque ao mesmo tempo me servia como criação de conteúdo para o documentário. Eu realizei dois festivais de música com bandas de rock e que também serviu para colocar esse momento no documentário, isso enriqueceu o processo. Esse ano foi extremamente importante porque pudemos trabalhar muitíssimo, trabalhávamos sem dinheiro e de repente tivemos um pouco mais de facilidade por ter esse dinheiro, já que a equipe era reduzida e “sobrava” um pouco para direcionar a outros projetos. O documentário foi realizado por mim com ajuda de Luciano e um outro morador do bairro. Luciano ajudava com o áudio e de vez em quando outras pessoas também ajudavam. Foi uma pequena produção e todo o dinheiro que era para a produção ajudou a pagar os eventos de Piedrabuenarte.

Svolenski: Não encontrei esse documentário na internet.

Minelli: Veja, tenho que perguntar para a TV Suíça sobre os direitos de exibição, pois na época eles não me permitiram postar o vídeo na rede. Porém, já passaram muitos

anos e penso que agora tenho que falar com a produtora e ver se posso postar. Te aviso se conseguir.

Voltando à exibição das fotos, já que me adiantei um pouco. As fotos foram mostradas em um primeiro momento com essa projeção diapositiva. Também começamos a fazer festivais de rock no bairro e expus sobre a parede diretamente algumas tiras com várias fotos para decorar, dentro do contexto em que se desenrolava o festival.

Svolenski: Como foi expor essas fotos na Recoleta?

Minelli: Veja, a sorte desse trabalho foi de conhecer vários curadores. A primeira mostra desse projeto foi num espaço em Genebra, que se chama Attitudes Espaço de Arte Contemporânea e eles editaram o livro *Zona Sur Barrio Piedrabuena* (2007). É um livro que lastimamente não há mais cópias. Mas essa foi a primeira vez que eu também pude analisar o trabalho com uma curadoria. Foi uma grande mostra com vídeos que fiz nessa época. E depois fiz uma exposição no Centro Cultural Recoleta em 2010 com curadoria da argentina Florencia Malbran, que vive entre aqui e os Estados Unidos.

Em 2008, Villa Lugano completou 100 anos e eu havia enviado um projeto para Lugano na Suíça porque me interessava que o governo suíço viesse para essas festividades dos primeiros cem anos do bairro Villa Lugano. Lugano na Suíça, está a 12 mil km e possui 30 mil habitantes e aqui em Villa Lugano são 300 mil habitantes. Veio toda uma comitiva e realizamos no Galpão Piedrabuenarte uma exposição de arte dos artistas do bairro, também houve a colaboração de um arquiteto que nesse momento estava trabalhando na Universidade de Buenos Aires (UBA), na faculdade de arquitetura, que havia feito um trabalho com estudos sobre maquetes e planos de desenvolvimento do bairro Villa Lugano.

Nasceu então essa exposição grande em Recoleta com uma documentação de todo o bairro de Villa Lugano. Também foi desenvolvido um livro com o nome de Villa Lugano com minhas fotos e, juntamente com a curadora, pensamos que era a ocasião para apresentar o projeto Piedrabuena. Já que tínhamos três salas muito grandes, duas salas tinham a exposição clássica de fotografias referindo-se aos espaços urbanos de Villa Lugano e na terceira sala era o projeto Piedrabuena. Foi quando um dos artistas que participa do projeto Piedrabuenarte, Pepi, um muralista que pintou diversas obras pelo bairro deveria realizar um mural na sala dessa exposição. Ele pintou um mural de quase 15 metros e eu disse que ele poderia pintar o que quisesse. Então ele resolveu pintar o bairro Piedrabuena, pois disse-me que sempre pintava no bairro e agora que tinha a possibilidade de pintar em um espaço próprio para exposição, queria expor o bairro. Então é um mural enorme do bairro. Conversando abertamente com ele, decidimos deixar um retângulo branco e assim colocamos um projetor de diapositivo que exibia nesse retângulo todos os murais realizados por Pepi em Piedrabuena. Era como um mural, mas com projeção de diapositivos. Expuseram nessa projeção as fotos da série de autorretratos de Piedrabuena e também montamos um box onde se via uma série de vídeos que realizamos.



**Figura 5: Minelli, “Paisaje #013A”, Zona Sur, Buenos Aires, 2006.
Fotografia de Gian Paolo Minelli.**

Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

Svolenski: Eu vi alguns dos vídeos que você produziu e um que me chamou muito a atenção foi o *Arrastre*. É uma cortina do teatro Colón?

Minelli: Sim, porque a história do Galpão Piedrabuenarte tem algo que enriquece todo o projeto porque é um caso quase surrealista. Um bairro como Piedrabuena, com todo esse desastre visual, com um galpão enorme como depósito do Teatro Colón que representa o poder econômico da Argentina, que representa famílias poderosas, que representa o sonho, a ópera, a parte lírica, como outro mundo, o mundo da Europa. E tudo isso estava em péssimo estado de conservação dentro desse galpão. Graças a Luciano, eu conheci esse local, pois foi ele que me levou a primeira vez nesse galpão quando era usado pelo Teatro Colón. Um vigia, que era amigo de Luciano e que cuidava do galpão, começou a emprestar partes da cenografia para nossos recitais, foi aí que começou nossa relação com o galpão. Quando tínhamos um festival, no final de semana, e o galpão fechava, o vigia nos deixava levar algumas partes da cenografia. Por exemplo, nesse vídeo *Arrastre* é uma grande cortina que ele emprestou, uma parte dessa cenografia que nós gostamos e pedimos se poderíamos utilizar numa noite no final de semana. Nisso surgiu a ideia de arrastre que é como uma *via crucis*, como a dificuldade do tipo de bairro e, ao mesmo tempo, é uma intervenção pictórica num espaço porque é uma tela que se transforma numa pintura quase que *action painting*, como Pollock, que aparece assim e se vai. E também pensamos nessa relação cotidiana com o galpão. Nesse momento de interação com o galpão, o Teatro Colón, em 2006, destruiu toda a cenografia que estava lá. Muitas delas foram queimadas pois deveriam deixar o galpão livre.

Svolenski: Eles tinham que devolver o galpão para alguém?

Minelli: Esse é um grave problema, pois o galpão foi construído para servir como depósito da empresa construtora. Na realidade havia cinco galpões que foram sendo

destruídos. Há uma favela gigante a cem metros do galpão chamada de Cidade Oculta e os moradores queimavam os galpões com pequenos incêndios e quando os bombeiros demoliam esses galpões, as chapas serviam como telhados e paredes das moradias dessa favela. Havia gente que roubava as chapas e vendia aos mais pobres que necessitavam das chapas para construir um abrigo. E isso foi durante muito tempo, destruindo quatro galpões e somente um não foi destruído por estar com materiais cenográficos, enquanto os outros estavam vazios. É uma espécie de vazio institucional que nunca se soube de quem era o terreno e de quem eram os galpões. Porque isso vem da época militar em que havia um instituto de habitação popular que não existe mais. Portanto não se sabe bem de quem é, e o que sabemos apenas é que o Teatro Colón de alguma maneira decidiu, não se sabe o motivo, abandonar esse galpão.

Svolenski: Voltando à exposição, os moradores tiveram acesso a essa exposição?

Minelli: Não é fácil fazer com que os moradores de Piedrabuena viagem tão longe. Hoje o Luciano aceita sair do bairro, mas antes era difícil fazer com que ele saísse do bairro. Pois ele se identifica muito no bairro, Luciano no bairro Piedrabuena é Luciano, todo mundo sabe quem é Luciano e o que ele representa. Ao sair do bairro já se transforma em uma pessoa normal. Como organizamos festivais em Piedrabuena, dentro dessa mostra, em um final de semana, resolvemos montar um festival na Recoleta. A banda de rock de Piedrabuena, que sempre tocava em nosso festival no bairro, tocou na exposição na Recoleta. Então, aí sim, vieram moradores do bairro, porque são jovens do bairro, são moradores que se apresentam em um local conceituado, também vieram seus familiares e assim fizeram seu concerto. Foi um festival Piedrabuena, mas no pátio ao ar livre do Centro Cultural Recoleta. Isso foi um momento muito lindo em que a energia do bairro estava inserida no centro cultural. Depois trabalhamos com Florencia com as escolas primárias para visita à exposição, mas não conseguimos organizar por uma questão de orçamento nessas escolas, pois necessitávamos alugar coletivos e só pode ser realizado com os colégios do bairro Recoleta. É interessante, pois Recoleta é um bairro de custo muito alto e está cercada por uma favela muito grande denominada Villa 31 e o colégio público de Recoleta é frequentado por alunos que na maioria são moradores da Villa 31. As pessoas que têm dinheiro em Recoleta enviam os filhos para escolas particulares.



Figura 6: Minelli, Díptico, “Paisaje #001D + Alberto”, Zona Sur, 2001.

Fotografia de Gian Paolo Minelli.

Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

Svolenski: É interessante pensar que os moradores que estão à margem frequentam uma escola inserida num bairro renomado com moradores de poder aquisitivo elevado.

Minelli: Isso é um pouco da história da Argentina, pois, antes, as escolas públicas eram frequentadas por crianças de bairro rico. Mas com o passar dos anos, e com uma certa destruição da educação pública de qualidade, as famílias buscaram lugares que presumem que a qualidade é melhor, onde não há greve e nem desemprego.

Svolenski: Como foi o desenvolvimento do projeto com usuários de crack em Piedrabuena?

Minelli: Na realidade foi um projeto pontual, não foi um projeto amplo a longo prazo. Esse fenômeno aqui se chama *paco* [pasta base da cocaína parecida com o crack]. É um fenômeno novo que ocorreu aqui na Argentina, e um dos motivos foi a caída econômica. O ingresso da produção de cocaína no território deixa um resíduo que se utiliza para produzir *paco*. Quando comecei a trabalhar no bairro Piedrabuena não existia esse fenômeno do *paco* ou do crack. Para nós foi muito difícil ver crianças e jovens nas esquinas completamente destruídos pelo uso da droga. E Luciano, com uma energia muito forte, como de um pai, às vezes segurava os jovens para entender o motivo do uso da droga. Passado o momento de loucura do usuário, Luciano os levava para casa, pois fazia dois ou três dias que não iam para casa e estavam em estado de ira. Ira significa aqui, passar dois ou três dias fumando sem comer e sem dormir até cair. Começamos, então, a nos preocupar com essa situação e iniciamos um trabalho com os jovens e os envolvemos em nossos projetos. Realizamos murais com Pepi nas esquinas mais complicadas para estar com eles e passar alguma informação, pois não somos assistentes sociais, nem médicos, mas conversamos como amigos, dizendo que aquilo estava arruinando suas vidas. A partir disso nasceram dois projetos. Um deles foi uma crítica ao governo que tinha pouca informação, bem como ausência de propaganda pública e pouca comunicação sobre esse fenômeno do *paco*. Nessa época nem se falava sobre isso, era como algo da periferia, das “villas miseria”, dos condomínios à margem, portanto, não se preocupavam. A primeira ação que eu realizei é, como as campanhas políticas no Brasil, com pinturas nos muros em que o partido político paga para as pessoas pintarem nas paredes os nomes dos candidatos. E quando vim ao bairro Piedrabuena, um senhor que eu conhecia, porque era da Villa Lugano, foi pago para pintar o nome de Kirchner presidente. Eu disse a ele: eu te pago para pintar outra coisa nesse muro que é *la pasta base mata*. Foi uma ação que durou poucos minutos juntamente com Luciano. Foi uma primeira ação em relação à utilização do *paco*. Utilizamos o mesmo sistema da política para promoção. Estávamos preocupados com o drama que estava sucedendo entre os jovens. Há um vídeo que documenta essa ação. Esse mural durou muito tempo e pode ser considerado como o primeiro manifesto sobre o drama que o bairro estava passando.

A segunda ação foi pouco tempo depois, foi como uma ação pontual que durou uma noite e foi recuperando minha linguagem como fotógrafo. Eu havia realizado no passado em Roma uma série de retratos fotográficos utilizando *polaroid* no formato 4x5 - hoje em dia não se consegue mais esse tipo de filme. Porém, nesse momento em Piedrabuena já havia uma câmera 4x5 com filme positivo em preto e branco. E eu realizei durante uma noite essas fotografias justamente nesse ponto onde foi realizado o vídeo *Arrastre*, que é

um lugar onde os jovens que fumam crack passam todo o tempo, pois é um caminho para a favela onde compram a droga. Então começamos a desenvolver com Pepi e Luciano e também outros jovens que queriam participar que mal conhecíamos. Realizei um retrato em preto e branco com *polaroid* em que a exposição durava um minuto. De um lado era um minuto de exposição, uma questão técnica, senão a fotografia não era registrada, por ser um registro noturno, sem luz. Mas ao mesmo tempo era um minuto de silêncio que a sociedade civil utiliza para recordar um drama, lembrar de uma pessoa, lembrar de uma vítima. Me interessava esse minuto de silêncio que a sociedade utiliza e para o fotografado era parar nesse um minuto, porque quando estão em estado de ira ficam muito nervosos, muito agitados, não conseguem parar e ficam inquietos. A revelação era instantânea por se tratar de *polaroid* e em seguida Pepi, com o filme *polaroid* em mãos realizava um mural como um retrato, como um *stencil*. Isso durou toda a noite. Foram quatro retratos e Pepi pintou quatro figuras na parede. Fizemos na parede do bairro uma espécie de monumento às vítimas e foi somente isso. Essas pinturas ficam ao lado do mural *la pasta base mata*. Foi como tomar consciência sobre o que passava ao redor e atuar com essas duas ações pontuais. E agora o que fazem com os usuários de paco é um trabalho de contenção utilizando o galpão Piedrabuenarte em que vários jovens participam das atividades. Muitos deles foram bater na porta de Luciano para pedir ajuda. Temos alguns desses jovens que vêm ao galpão a pedido de Luciano para trabalhar, para não ir à esquina e juntar-se com outros consumidores de drogas.

Svolenski: Poderia conversar durante horas sobre seus projetos e espero poder conversar em outros momentos que não sejam tão corridos. Mas agradeço imensamente sua disponibilidade e atenção para conversar comigo e parabênizo seu trabalho.

Minelli: Foi um prazer, me interessa muito essa parte. É importante como uma energia para seguir adiante, porque nem sempre é fácil.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e1202143-60>

Recebido em 01/04/2021. Aprovado em 18/06/2021.

**LAS NOVELAS BREVES DE ONETTI, POR RICARDO PIGLIA:
SECRETO, MACGUFFIN Y MARCO NARRATIVO.
NOTAS PARA PENSAR EL ARTISTA-INVESTIGADOR
THE SHORT NOVELS OF ONETTI, BY RICARDO PIGLIA:
SECRET, MACGUFFIN AND NARRATIVE FRAME.
NOTES TO THINK THE ARTIST-RESEARCHER**

Nicholas Dieter Berdaguer Rauschenberg*

Resumen: Buscaremos analizar en el presente artículo el rol de investigador-artista del escritor argentino Ricardo Piglia. Para eso, reconstruiremos los principales argumentos de Piglia presentes en sus clases sobre las novelas breves del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti, dictadas en 1996, pero publicadas recién en 2019. El primer tema que nos interesa resaltar es la articulación entre el secreto y el Macguffin en la construcción del misterio del relato. El segundo tema que nos concierne es la construcción ficcional del marco narrativo, teniendo en cuenta el sesgo del narrador como parte del relato. Nos interesa especialmente la mirada compositiva de Piglia en su lectura de Onetti. Finalmente analizaremos dos obras de Piglia para entender cómo el autor aplica los principios compositivos de su lectura ficcional en sus propias obras: *Prisión perpetua* y *El camino de Ida*.

Palabras-clave: Ricargo Piglia. Juan Carlos Onetti. Nouvelle. Artista-investigador. Macguffin.

Resumo: Procuramos analisar neste artigo o papel de pesquisador-artista do escritor argentino Ricardo Piglia. Para isso, reconstruímos os principais argumentos de Piglia presentes em suas aulas sobre os romances curtos do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti, ditados em 1996, mas publicados apenas em 2019. O primeiro tópico que nos interessa destacar é a articulação entre o segredo e o Macguffin na construção do mistério da história. O segundo tópico que nos concerne é a construção ficcional do marco narrativo, levando em consideração o viés do narrador como parte da história. Estamos especialmente interessados no olhar composicional de Piglia em sua leitura de Onetti. Por fim, analisaremos duas obras de Piglia para entender como o autor aplica os princípios composicionais de sua leitura ficcional em suas próprias obras: *Prisão perpetua* e *El camino de Ida*.

Palavras-chave: Ricargo Piglia. Juan Carlos Onetti. Nouvelle. Artista-investigador. Macguffin.

Abstract: We will seek to analyze in this article the role of researcher-artist of the Argentine writer Ricardo Piglia. For this, we will reconstruct the main arguments of Piglia present in his classes on the short novels of the Uruguayan writer Juan Carlos Onetti, dictated in 1996, but only published in 2019. The first topic that we are interested in highlighting is the articulation between the secret and the Macguffin in the construction of the mystery of the story. The second topic that concerns us is the fictional construction of the narrative framework, considering the narrator's bias as part of the story. We are especially interested in Piglia's compositional gaze in his reading of Onetti. Finally, we will analyze two works by Piglia to understand how the author applies the compositional principles of his fictional reading in his own works: *Prison perpetua* and *El camino de Ida*.

Keywords: Ricargo Piglia. Juan Carlos Onetti. Nouvelle. Artist-researcher. Macguffin

* Doutor em Ciências Sociais pela Universidade de Buenos Aires, com Bolsa do CONICET e DAAD/FU-Berlin. E-mail: nicholasrauschenberg@yahoo.com.br.

Ricardo Piglia (1941-2017) buscaba en sus clases no solo ampliar la percepción de sus alumnos como intérpretes y lectores atentos y bien informados en términos analíticos, sino – sobre todo – trataba de impregnar la lectura crítica desde una perspicacia creativa, es decir, como si ese alumno lector pudiera leer como escritor. Más que escribir un ensayo analítico como procedimiento de evaluación sobre un autor o novela analizada en clase, Piglia buscaba una aplicación de ese modelo crítico en favor de una reescritura creativa, porque al reescribir un texto se descubre sus puntos débiles. Sin embargo, vale resaltar que el objetivo de esa evaluación no es una libre reescritura que puede generar un texto nuevo que hasta podría desdibujar el texto de origen, tentación probablemente oculta en cada experiencia de reescritura. Piglia asocia la reescritura al trabajo de traducción que fija una reescritura. “El traductor de un libro impone su manera de leer ese libro y siempre hace aparecer otra cosa, por eso los clásicos tienen que volver a ser traducidos, porque el traductor fija incluso el estado de la lengua en ese momento, y ese estado cambia constantemente” (PIGLIA, 2019, p. 213). Más allá de esta marca aparentemente disciplinadora de su rol de profesor, Piglia siempre estimuló una lectura donde el alumno fuera un detective de la composición, es decir, el alumno debe pensar como un escritor para generar hipótesis de interpretación al mismo tiempo que desconfían de los artificios, procedimientos y convenciones de la creación literaria. Es como si Piglia estuviera compartiendo su propia experiencia: la de un “artista-investigador”, es decir, un artista que investiga formas porque él mismo está interesado en componer una obra de arte.

Esa actitud investigativa y a la vez creadora es lo que busca Piglia en *Teoría de la prosa* (Piglia, 2019), que reconstruye las clases dictadas en la Universidad de Buenos Aires, dedicadas a analizar las novelas breves del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti (1909-1994) en el marco de la caracterización del género novelas cortas o *nouvelle*. No se trataría en Onetti solo de un misterio de lo narrado – o lo no narrado, como veremos – en la *nouvelle*, sino también de indagar desde lo formal la construcción de convenciones que producen enigmas y secretos. En este ensayo, nos proponemos entonces a reconstruir la experiencia analítica de Piglia en *Teoría de la prosa* teniendo en cuenta tres ejes. El primero es la noción de “secreto” como motor de la narrativa en la *nouvelle* como género literario y su articulador residual, el *Macguffin* (I). En seguida, nos ocuparemos de una convención literaria fundamental en la narrativa de Onetti: el marco narrativo, la construcción del relato en primera persona pero que puede inclusive cambiar de personaje, componiendo una polifonía narrativa (II). Como veremos, esta polifonía debe ser tenida en cuenta como “saga” – un “corpus Onetti” (LUDMER, 2017) – porque, una vez construido el mundo narrativo de Santa María como lugar ficticio, Onetti recurre a él y sus personajes en casi todas sus novelas y *nouvelles*. Finalmente, trataremos de encontrar algunos de los aspectos que Piglia analiza en Onetti en la producción literaria del propio Piglia: *Prisión perpetua* y *El camino de Ida* (III). Nos interesa abordar la experiencia de Piglia en ambos registros: como investigador y como artista.

1 EL MOTOR DE LA NOUVELLE: SECRETO Y MACGUFFIN

Las novelas breves del uruguayo Juan Carlos Onetti ofrecen un corpus literario privilegiado para indagar desde la forma la construcción de secretos. Muchos secretos pueden no ser revelados y, como actúan sin aparecer, generan indagación y suspenso. “La *nouvelle* sería un tipo de relato en el que lo que importa es la existencia del secreto en sí

y el hecho de que exista un espacio vacío, digamos, algo que no se conoce en el interior de la narración” (PIGLIA, 2019, p. 16). El secreto actúa permanentemente en la historia aunque no sea necesario conocerlo exactamente en su contenido. Lo que importa es la forma que ese secreto asume. Se trata de una operación de sustracción de información que crea un espacio vacío en la narración: lo no narrado. La novela corta se pregunta “¿qué ha pasado?”, mientras que el cuento se pregunta “¿qué va a pasar?”. Es decir, el secreto se cristalizaría en un suceso ausente que revelaría alguna condición de uno o más personajes y las acciones de ellos en relación a esa condición. Piglia sigue la argumentación de Deleuze y Guatari, para quien “la novela corta es una última noticia, mientras que el cuento es un primer relato” (2004: 198). En la *nouvelle* no se espera que algo pase, sino que ya haya sucedido. Si la *nouvelle* se relaciona con un secreto, el cuento se relaciona a un descubrimiento. La *nouvelle* construye en el presente una dimensión formal de algo que ha pasado.

El secreto en la *nouvelle* vincula tres niveles de problemas: primero, distingue los matices en el interior de las relaciones de los personajes (el narrador, los personajes, los que están en la historia); segundo, la relación entre el secreto y el lector, es decir, qué se oculta y cómo se mueve la trama en una misteriosa economía de informaciones y omisiones; tercero, “el lugar del secreto en la construcción, en la estructura misma de la historia” (PIGLIA, 2019, p. 26). La articulación de esos tres problemas nos invita a pensar, entonces, los aspectos compositivos en juego que tienen que ver con la función inmanente del secreto en el relato. Para Piglia, hay una *doble función del secreto*. La primera remite a algo que sucede entre los personajes de la historia. “Uno de los personajes tiene un secreto que cuando se enuncia, se produce una transformación” (PIGLIA, 2019, p. 17). Una de las novelas cortas de Onetti que tiene un secreto que descoloca al lector es *La cara de la desgracia* (ONETTI, 2012a), donde el protagonista conoce a una muchacha de dieciséis años y, después de una noche caminando en la playa y tener relaciones con ella, el hombre es llevado por la policía a la mañana siguiente a un galpón cerca del hotel donde la joven está muerta. El policía le cuenta que la muchacha era sordo-muda, pese a ella le había hablado, aunque de una forma extraña. En *Tan triste como ella* (ONETTI, 2012b), la protagonista se entera por una carta hallada en un bolsillo de pantalón que su marido tiene una amante más joven. Paralelamente a ese descubrimiento, nos enteramos de a poco que el hijo que ella tiene es de otro hombre sobre el cual poco se sabe. En el final del relato se enuncia por la lectura de un diario que ese hombre, el padre de su hijo, cae preso.

Sin embargo, esa transformación en relación al contacto con el espesor del secreto no se da solamente con una revelación de un enigma, aunque fuere parcial. El secreto no es lo mismo que un enigma, que se desvela y se explica. El enigma “etimológicamente quiere decir dar a entender, supone que alguien investiga y descifra” (PIGLIA, 2019, p. 19). En este caso se supone que el relato podría estar contado por el que cifra y construye el enigma, como suele suceder en novelas policiales narradas desde la perspectiva del criminal y no por el investigador. El género policial suele contar, en realidad, cómo alguien descifra el enigma que otro construyó. La noción de enigma da a entender que “es posible reconstruir ciertas redes de causalidad” (PIGLIA, 2019, p. 206). “El secreto es lo contrario del enigma porque está contado desde el que lo hace y no desde el que lo

descifra, porque está en un lugar al que hay que acceder, no se trata de tener el baúl, sino de tener la llave que permite acceder a lo que está espacialmente escondido” (PIGLIA, 2019, p. 20). En el secreto, la metáfora es un cajón cerrado, es algo que hay que forzar para descubrir y, por lo tanto, no pertenece al orden del desciframiento, sino al orden del dato ausente. El criminal puede guardar un secreto, pero no necesariamente un secreto de orden criminal. “La *nouvelle* tiende a ser un relato policial en suspenso, no porque haya un crimen, sino por la transgresión a la que está ligado el secreto ya sea fuera de la ley o del orden social” (PIGLIA, 2019, p. 20). En Onetti la perversión aparece como una forma básica, ya sea por parte de juicios ajenos al personaje que oculta algo como el basquetbolista en *Los adioses* (ONETTI, 2012c), o la violación de una joven en *El pozo* (ONETTI, 2012d), o sea como Díaz Grey, que apoya y comprende a Goerdel en el caso de la “inevitable muerte” de su mujer por no poder dejar de hacer sexo con ella y embarazarla por mandamientos religiosos, en *La muerte y la niña* (ONETTI, 2012e).

La segunda función del secreto actúa como algo que los personajes intercambian entre ellos, es decir, el secreto “interesa a los personajes, pero no hace falta decir qué es” (PIGLIA, 2019, p. 17). Sería algo así como el *Macguffin* usado por el cineasta Alfred Hitchcock para designar un elemento esencial de la trama que genera suspense: algún collar, documentos, es decir, algo intercambiable de cierto modo encriptado (TRUFFAUT, 1974). En la conocida conversación con Truffaut, Hitchcock explica que

Kliping escribía a menudo sobre los indios y los británicos que luchaban contra los indígenas en la frontera del Afganistán. En todas las historias de espionaje escritas en este clima, se trataba de manera invariable del robo de los planes de la fortaleza. Eso era el “Mac Guffin”. “Mac Guffin” es, por tanto, el nombre que se da a esta clase de acciones: robar... los papeles – robar... los documentos –, robar... un secreto. En realidad, esto no tiene importancia y los lógicos se equivocan al buscar la verdad del “Mac Guffin”. En mi caso, siempre he creído que los “papeles”, o los “documentos”, o los “secretos” de construcción de la fortaleza deben ser de una gran importancia para los personajes de la película, pero nada importantes para mí, el narrador (TRUFFAUT, 1975, p. 115).

En *Psicosis*, Hitchcock muestra a una mujer que huye con un bolso con dinero robado hasta que llega al hotel Bates. El dinero era un pretexto para llevarla al hotel donde realmente sucede algo que remite a lo misterioso de la película, el joven asesino. El dinero es muy importante para ese personaje, pero no necesariamente para el narrador. En *Pulp Fiction*, de Tarantino, nunca se revela el contenido del maletín que deben recuperar Vincent Vega y Jules Winnfield. Sin embargo, recuperar el maletín es un motor dramático porque permite justificar acciones y accidentes. El *Macguffin*, por lo tanto, no necesita ser aclarado para que funcione como motor de la trama. Es un pretexto no ingenuo y a la vez discreto e ingenioso para articular fragmentos de relatos y componer el mundo de los personajes conduciéndolos – tangencialmente – al secreto principal de la obra y mostrando que puede haber quiebres en el pensamiento lineal de causa y efecto típico de cierto ideal realista-naturalista. Nos interesa aquí preguntarnos: ¿Cómo el *Macguffin* funciona como principio compositivo en las *nouvelles* de Onetti? En *La cara de la desgracia* el mozo del hotel recibe dinero de la joven para que no hable. Él, sin embargo, la traiciona y por dinero le cuenta al narrador las salidas nocturnas de la muchacha. El dinero circula y activa informaciones que hacen posible el hecho de que el narrador sea

sospechado de la muerte de la joven. En *Cuando entonces*, de Onetti (2016), en el tercer relato, el *Macguffin* aparece como un capricho del narrador, el contador Pastor de la Peña: quiere sentarse en su banco del bar y – vaya casualidad – la bella Magda es la que está sentada en él. Con el pretexto, aparentemente insignificante, pero misterioso y obsesivo de cambiar el banco, se entabla la amistad que podría haberle evitado el suicidio a la mujer. En *Jakob y el otro* (ONETTI, 2012f), el *Macguffin* se materializa en una carpeta que Orsini usa para mostrar el pasado glorioso de su representado, el excampeón Jakob. Suponemos que son recortes de diario y notas que comprueban la biografía de Jakob, pero en el relato, Orsini lo usa para intimidar al desafiante y organizar un arreglo económico para no correr riesgos de perder los 500 pesos en juego en el desafío. En Onetti, por lo tanto, el *Macguffin* opera como catalizador de la dimensión del secreto. No sabemos si Jakob realmente tiene condiciones de luchar ante el joven y apuesto desafiante: está viejo, gordo, es alcohólico y melancólico.

¿Cómo se articulan esas dos funciones del secreto? En *Los adioses* todo el misterio se sostiene a través de la circulación de cartas que el hombre enfermo lleva y retira del almacén y, ya al final, el secreto se revela a través de una lectura de cartas después del suicidio del hombre enfermo. La historia trata de la relación de un hombre de aproximadamente cuarenta años de edad con dos mujeres. Una de ellas, la más grande, tiene un hijo pequeño. La otra es mucho más joven. El hombre, que es un jugador de básquet retirado y tuberculoso, está hospedado en el hotel principal de la ciudad y recibe allí la mujer más grande con su hijo. Sin embargo, cuando recibe a la mujer joven, el hombre alquila una casa a pocas cuadras del hotel, la casa de las portuguesas fallecidas allí. La mujer joven se hospeda ahí con el hombre y pide al hotel que le lleven comida dos veces por día. Tanto la mucama como el enfermero del hotel propagan fragmentos de relatos que intentan dar cuenta de los vínculos de ese hombre. El enfermero y la mucama, y también el almacenero – narrador de la historia – que recibe el correo del pueblo y sabe cuándo una u otra de las mujeres le escriben al hombre, tratan de reconstruir permanentemente los hechos del supuesto triángulo amoroso. Después que el hombre se suicida en la casa de las portuguesas, el almacenero decide abrir dos cartas de la mujer mayor enderezadas al jugador y que quedaron varadas en el almacén: una de las cartas revela que la mujer joven es la hija del jugador con una pareja anterior y su presencia en el pueblo se debía a que la madre de la joven había muerto y ella había decidido gastar su poca herencia con los últimos momentos de su moribundo padre. La mujer más grande sí era su pareja actual. La revelación de ese secreto resignifica toda la historia. El secreto no es un problema de interpretación de sentido, sino de la reconstrucción de lo que no está. “Entender es volver a narrar” (PIGLIA, 2019, p. 17). Vemos en *Los adioses*, por lo tanto, cómo el *Macguffin*, en este caso las cartas, se articula a otros secretos, como el de la casa de las portuguesas donde el jugador vuelve cuando su enfermedad ya está avanzada y se suicida, y la evitación mutua de las dos mujeres que generaron el malentendido y habladurías en el pueblo.

La articulación entre el secreto y el *Macguffin* nos conduce, según Piglia, al modelo José Luis Borges para pensar cómo emerge lo oculto en el relato. En *El arte narrativo y la magia*, publicado originalmente en 1932, Borges dice que “la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción” (1996, p. 230). Se trata para Piglia de

distinguir dos tipos de relatos en razón de la causalidad: por un lado, “un relato que obedece a modelos que reproducen aquellos signos que todos imaginamos que son los de la realidad” (PIGLIA, 2019, p. 52); y por otro, un relato cuya causalidad es sobre todo metafórica porque asocia elementos que no responden a una lógica del orden del inmediato verosímil. El primer tipo de relato es el “realista”, mientras que el segundo está ligado a la literatura fantástica; por un lado, entonces, la causalidad realista y verosímil, y por otro, la causalidad ficcional y enigmática con elipsis y lagunas de información – o lo que podríamos llamar con Hemingway: la profundidad oculta del iceberg. Para Piglia, el relato literario articula y yuxtapone ambas causalidades. La hipótesis inicial de Piglia es que “un relato es siempre una transacción entre una lógica de causalidad que reproduce el sentido común y un sistema que obedece a la lógica ficcional que el narrador está usando para justificar su relato” (PIGLIA, 2019, p. 53). En *La cara de la desgracia*, esa transacción aparece, por un lado, con la historia del hermano que comete un desfalco y se suicida; por otro, “el relato de la seducción de la muchacha sorda se rige por la lógica del deseo y la fantasía. El héroe hace el amor esa noche con la joven niña y descubre que es virgen” (PIGLIA, 2019, p. 54).

Este modelo dual nos conduce a un núcleo del pensamiento literario de Piglia: las tesis sobre el cuento. La dimensión secreta y oculta es una condición de posibilidad para la ficción. En palabras de Piglia: “El cuento es un relato que encierra un relato secreto” (PIGLIA, 2014a, p. 105). Un cuento en su forma clásica narra en un primer plano una historia y en secreto otra historia. “El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario” (PIGLIA, 2014a, p. 104). La gran pregunta es: ¿cómo se cruzan y se articulan esas dos historias? El énfasis del narrador debe estar puesto en la segunda historia. El relato visible no es más que la punta del iceberg, como dice Hemingway. Lo más importante, lo sumergido de ese iceberg, nunca se cuenta porque la historia secreta, como vimos, “se construye con lo no dicho, con el sobre entendido y la alusión” (PIGLIA, 2014a, p. 106). Es como si el lector apenas pudiera vislumbrar la infinitud de ese iceberg profundo sin poder abarcar totalmente qué implica esa profundidad en términos narrativos y causales. En *Los adioses* nunca nos enteramos por qué el jugador alquila la casa de las portuguesas y por qué decide suicidarse allí. Todo escritor busca disimular bajo una forma de causalidad verosímil – realista – las operaciones y estrategias con las cuales se construye una historia. “Se trata de disimular el carácter arbitrario y artificial de esa construcción, encadenando los acontecimientos para hacer más visibles las relaciones de causalidad que encubren los hechos irreales y fantásticos” (PIGLIA, 2019, p. 54).

2 EL MARCO NARRATIVO Y SUS VOCES

Como vimos, lo que no se narra es el secreto del relato. ¿Pero quién decide qué se narra y se deja de narrar en el marco de la ficción? El marco narrativo establece la condición de ficción porque el narrador es parte de la historia. En las novelas breves de Onetti no hay un eje narrativo omnisciente, es decir, no hay un narrador que establezca el lugar de la verdad objetiva por fuera de la lógica ficcional. El narrador está situado en la

historia y, por lo tanto, actúa como foco interno a medida que el relato prolifera. Ese narrador no tiene necesariamente que organizar o jerarquizar la información que genera. Lo que oculta o da a entender es parte de su personaje en la ficción. “No podemos confiar en el narrador” porque hay una ineludible tensión entre lo que él sabe y lo que él dice (PIGLIA, 2019, p. 66). Y este juego del lugar ficcional del que narra es una característica del género *nouvelle*. “Pareciera que la *nouvelle* es una historia que se cuenta a partir de un foco narrativo en primera persona, es decir, es una historia que se cuenta a partir de un foco narrativo, de un lugar preciso en la historia, de alguien que ve parcialmente” (PIGLIA, 2019, p. 50). Puede haber relatos en tercera persona, como sucede en Onetti. Pero lo que quiere subrayar Piglia es que el relato “se ordena sobre la base de una mirada parcial” y esa parcialidad opera para eludir la expectativa de entendimiento objetivo que pueda tener el lector, es decir, la parcialidad del narrador crea una nueva objetividad de orden ficcional que conduce la historia desde fragmentos y sesgos. Esos sesgos producen misterio porque omiten una infinidad de información y sostiene posiblemente intereses del personaje que “se implica en la historia de modo pasional” (PIGLIA, 2019, p. 67).

Esa característica es, para Piglia, una herencia de William Faulkner en Onetti. “El relato muestra una cosa y el narrador dice otra. El secreto que se devela, para decirlo con Henry James, ‘se muestra y no se dice’, o sea, el secreto ‘hace ver’, pero lo que muestra es diferente a lo que declara explícitamente el narrador” (PIGLIA, 2019, p. 67). En *La cara de la desgracia*, el narrador pareciera esconder el crimen y para eso cuenta todo el vínculo con su hermano ladrón y suicida y, además, narra la aparición de Betty, la prostituta amiga de su hermano. El narrador se pregunta inclusive si no sería un poco responsable por el suicidio de su hermano. Sin embargo, el núcleo de la historia, el acontecimiento, lo extraordinario, no se narra. No se sabe si fue él que mató a la joven. Hay indicios, una lectura detallada de la autopsia, pero son insuficientes. Además, hay una ambigüedad con el mesero que parecía ser su rival por momentos. Ya al final, cuando el narrador se despierta, la muchacha ya ha sido asesinada, pero él se imagina que “en alguna habitación del hotel, encima de mí, estaría durmiendo en paz la muchacha, despatarrada, empezando a moverse entre la insistente desesperación de los sueños y las sábanas calientes” (ONETTI, 2012a, p. 213). El narrador no muestra cómo sucedió el asesinato y, sin embargo, parece hacerse cargo de esa muerte porque termina preso.

¿Qué estrategias usa Onetti para situar el relato más allá del sesgo del narrador? ¿Habría un “marco cero” que nos permita leer la *nouvelle* y percibir algún distanciamiento crítico para situarnos en cierta objetividad? Para Piglia, Onetti crea en cada relato una serie de imágenes potentes que nos permiten vislumbrar la situación con una claridad reveladora.

En *El pozo* resalta la imagen de una prostituta lastimada por la barba de los hombres. En *La cara de la desgracia*, la imagen inicial es la de la muchacha que llega al hotel en bicicleta. En *Tan triste como ella*, nos intriga la imagen de una transformación del jardín: las peceras que planea construir el hombre con cemento y vidrio. O la imagen del sueño de esa muchacha que se imagina caminando hacia la luna con una valija, imagen que retorna cuando ella se suicida al final. En *Cuando entonces*, la imagen es la de Magda en el prostíbulo sentada al lado del militar brasileño sin hablarle, fumando y tomando

whisky, dejándose desear. Se trata de la imagen que intriga al narrador, es su “marco cero”, aunque salpicado, claro, por su condición de personaje (inclusive cuando narra en tercera persona). Piglia llama “lo real” – con comillas, como una convención – a esas imágenes clave que aparecen en el interior de una ficción: “son como un resto de la experiencia verdadera” (PIGLIA, 2019, p. 109). Se trata, entonces, de “un registro de lo dado, de lo verdadero, que pertenece al orden de la imagen, de lo visible, de los signos, etc.” (PIGLIA, 2019, p. 109).

Piglia piensa un registro de lectura que evada, por así decirlo, la imposición sociológico-moralista que tienen, por ejemplo, los estudios culturales. No es que sea equivocado tener a los textos literarios como indicios o documentos de contenidos culturales más amplios. Es insuficiente. Lo que Piglia sugiere es que este tipo de lectura tiene un paralelismo con la parte realista del cuento, como vimos más arriba, lo que la limitaría a una zona superficial del texto analizado. Una lectura que impone un sesgo realista busca resaltar aspectos de la realidad “representada” y puede obstruir, simplificar y despotenciar aspectos fantásticos del segundo relato, así como procedimientos y otras sutilezas compositivas. Por otro lado, la lectura ficcional que propone Piglia se acerca a la propuesta por Nabokov (1997) en su *Curso de literatura europea*. Para Nabokov, el buen lector y el buen escritor se completan. Leer un libro es, en realidad, releerlo. Hay un marco formal de narración y otro de lectura que es activa. Entender la ficción es diferente a decir “por fin entendí el concepto de teleología en Kant”. “El lector ideal sería aquél que estaría pendiente del tipo de construcción o es aquél que sigue al narrador y está atento a sus decisiones” (PIGLIA, 2019, p. 108). Se trata de otro orden del entendimiento porque el lector entiende cierto espacio de experiencia de los personajes y al mismo tiempo busca entender la experiencia misma del narrar como una compleja construcción de códigos, convenciones y estrategias. La lectura ideal separa los marcos realistas y los fantástico-literarios porque piensa en componer literatura, es decir, está atenta a los dispositivos compositivos del autor porque al fin y al cabo el lector puede reescribir ese mismo relato en otra clave o escribir sus propios textos y no sólo limitarse a constatar verdades sociales que para el autor literario están en segundo plano en su composición, o mejor, son la cara visible para la elaboración de un relato que emerge de la órbita de lo secreto y enigmático.

Considerar, por lo tanto, que el arte es un reflejo de la realidad y reconstruye tipificaciones, como podríamos atribuirle a Lukács (1977), obstruye el hecho de que la realidad está plagada de ficciones que operan en los distintos imaginarios sociales, pero que se les omite el carácter ficcional. Como afirma Nabokov: “El arte de escribir es una actividad fútil si no supone ante todo el arte de ver el mundo como el sustrato potencial de la ficción” (NABOKOV, 1997: 25). Para decirlo en términos de Piglia: la realidad ya contiene en sí misma la fuerza del segundo relato; el arte, con el pretexto de la ficción y la forma, nos permite acceder a vislumbrar algo del iceberg sumergido que se nos oculta en el lenguaje mundano. Para Piglia, “la ficción es un modo de leer que puede desplazarse a otros registros, lo que hace Borges con la filosofía es un ejemplo de ese movimiento” (PIGLIA, 2019, p. 106). Borges leía filosofía como ficción. Un ejemplo de lectura ficcional que sostiene Piglia es la que opera el “intérprete musical que toma una partitura y toca una música que está y no está. Eso sería lo más parecido a lo que quiero decirles

cuando afirmo que la ficción debe ser también discutida en los términos de cómo se constituye otro relato” (PIGLIA, 2019, p. 106). Lo que busca esbozar Piglia es una “pragmática de la lectura de una ficción que consiste en acompañarla con otros relatos virtuales que el lector constituye a partir de lo que lee. Es una operación que reside en completar lo que falta con otras versiones” (PIGLIA, 2019, p. 104). “Nabokov decía que Don Quijote y Sancho planteaban dos representaciones del lector: el que se apega a los hechos, el modelo Sancho digamos, y el que construye, a partir de la ficción, sus propias versiones” (PIGLIA, 2019, p. 104).

¿Cómo se articulan la imagen inicial al marco de lectura ficcional en *Para una tumba sin nombre* (ONETTI, 2012g)? El narrador se entera que el joven Jorge Malabia contrató un sepelio barato para enterrar a una tal Rita y se dirige al cementerio. Una vez allí, el narrador ve a Malabia caminando con un chivo ya viejo que tiene una pata entablillada. “El coche fúnebre no cruza la ciudad, sino que va por los caminos laterales, entre las quintas y los baldíos, desde el rancho donde murió Rita hacia el cementerio” (PIGLIA, 2019, p. 116). El relato marca esa distancia social, no sólo por el recorrido, sino también por llegar a cementerio a la hora de la siesta. Los únicos presentes en el entierro son: Jorge, el narrador, el carretero que trajo el féretro hasta el cementerio, el funebrero y el chivo. Los cuatro cargan el cajón hasta su destino final. El chivo queda atado en la entrada del cementerio. La pregunta que inquieta al narrador es: ¿cómo llegamos a esa imagen? La pregunta por la imagen desencadena una investigación donde se juegan algunos puntos de vista, es decir, que involucra a otros narradores. En primer lugar: ¿quién es el narrador, el que observa esa imagen y se involucra en ella? Piglia, en su clase, afirma que es el médico Díaz Grey (porque afirma conocer la “saga de Santa María” y deduce que solo puede tratarse de Díaz Grey), pero Onetti no lo nombra en ningún momento en *Para una tumba sin nombre*, y el eje narrativo está construido en primera persona. Conociendo el “corpus Onetti”, como sostiene Josefina Ludmer (2017), el universo de Santa María cuenta con algunos personajes de algún modo constantes, como Jorge Malabia y Díaz Gray, que también estarán en otra *nouvelle*, como *La muerte y la niña*, pero sobre todo en las novelas *La vida breve* (ONETTI, 2018a), *El astillero* (ONETTI, 2018b) y *Juntacadáveres* (ONETTI, 2018c), o los cuentos *El álbum* y *La novia robada* (ONETTI, 2018d).

Una semana después del entierro, Jorge Malabia visita al narrador para contarle un poco sobre cómo se llegó a esa situación: la mujer y el chivo. Jorge narra, entonces cómo Godoy descubrió que Rita, también de Santa María, estaba viviendo en Buenos Aires y pasaba buena parte del día en la estación Constitución con un chivo. Ya era de noche y llovía, y para Godoy era imposible conseguir un taxi. Fue cuando Rita se le acercó y le pidió dinero para un taxi para ir a la casa de su supuesta tía en Villa Ortúzar. Como ella tenía el chivo, parecía creíble. “Rita cuenta cuento; se trata del engaño, de la mentira: del cuento del tío” (LUDMER, 2017: 180). Sin embargo, Godoy la reconoce – se acuerda quién es ella – después de dejarla adentro de un mateo dándole el dinero para el viaje. Rita vuelve en seguida a la estación y Godoy sigue allí por la lluvia. Jorge vivía con su amigo Tito Perotti en una pensión en frente a la estación Constitución. Se habían ido a vivir ahí a estudiar y no notaron la presencia de Rita. Godoy se los ve en el verano, en Santa María. Rita, en su adolescencia, era mucama de Julita, esposa de su hermano Federico.

El hermano de Julita, Marcos, era amante de Rita. Y Jorge Malabia, que para esos años tenía solo dieciséis, los espiaba cuando hacían el amor. Un día Jorge quiso tener a Rita, y ella se negó. Poco tiempo después, Rita se fue de la casa de la viuda Julita y empezó a prostituirse. Ya al final de su primer relato al narrador, Malabia le comenta el rechazo de Rita le provocó un cierto resentimiento: “Estuve gastando mi odio en aquella ingenua venganza invisible: espiarla, a su lado, anónimo, verla grotesca y malvestida mendigar con trampa un dinero que yo le hubiera dado años atrás en Santa María multiplicado por cien” (ONETTI, 2012g: 146). Esta primera tensión entre la curiosidad de Díaz Grey – el narrador, para seguir con la interpretación de Piglia – y la crueldad de Jorge Malabia con Rita funcionan como motor dramático de esta *nouvelle*.

¿Cómo surgió en chivo en la historia? Es el propio Díaz Grey quien escribe – literaria y especulativamente – cómo Rita adquirió el chivo. Fue Ambrosio, uno de los rufianes que tuvo Rita, a quien ella mantenía mientras ese hombre se pasaba el día acostado en la cama con las manos en la nuca. Rita cada vez ganaba menos porque la gente a quién ella le pedía dinero para el pasaje iba y se lo compraban. Ella sabía que Ambrosio la iba a dejar, como ya otros lo habían hecho. Y un día Ambrosio le pidió dinero y a la noche, cuando Rita volvió de trabajar, el hombre la esperaba con un chivito que necesitaba tomar leche. Fue Ambrosio quién la preparó para el cuento del chivo. Ambrosio es el gran inventor: “el la lógica de Onetti es un artista, es el rufián como inventor de ficciones – está siempre tirado en la cama – posición básica de los creadores de Onetti” (Piglia, 2019: 112). “El personaje de Ambrosio es un poco el motor de toda la historia; un doble de Larsen, el gran protagonista de Onetti que en *Juntacadáveres* aspira al prostíbulo perfecto” (PIGLIA, 2019, p. 112). Con el nuevo cuento, Rita consiguió casi el doble de dinero. Poco después, Ambrosio se despidió de ella y no volvió más. El relato de Grey también especula sobre cómo debe haber sido difícil porque le obligaba a Rita a pagar un alquiler más caro por tener un chivo, “o porque el chivo necesitaba una alimentación especial y costosa, o porque yo tuve placer imaginándola prostituirse por la felicidad del chivo” (ONETTI, 2012g: 158). El chivo es un perfecto *Macguffin*: es totalmente inútil en términos simbólicos pero su presencia justifica la acción de los personajes al mismo tiempo que potencia el misterio por su sola presencia; es una parte física pero metonímica del secreto. Grey es un lector ficcional activo de la situación que le presentó Jorge Malabia. Por eso Grey busca entender qué fue de la relación entre Rita y Jorge Malabia, cómo apareció el chivo, cómo murió la muchacha y si sería verdad esa historia o la estarían inventando a medida que especulan y la reescriben.

Díaz Grey le entrega a Jorge Malabia, un año después, su breve escrito sobre la aparición de Ambrosio como padre ideólogo del chivo. Jorge concuerda con el escrito, era verosímil, detalle más, detalle menos. Según Malabia, lo cierto es que Rita pasó del odio al amor por el chivo, porque a principio no era más que una humillación impuesta y que después defendió pese a mudanzas, hambre y hombres inconformes. La continuación del relato de Malabia trae dos nuevas informaciones: primero, él mismo se convirtió en un rufián y vivió de Rita casi un año entero. “La fantasía de ser un cafishio, estamos otra vez en la lógica de un suceso y un sueño” (PIGLIA, 2019, p. 114). Si el relato realista, por así decirlo, es el entierro de una mujer pobre acompañada por su chivo, el relato fantástico es que un joven de familia tradicional se convierta en rufián. Jorge Malabia se

convierte en otro: “pasó de los sucesos a los sueños”, como sucede en *El pozo* (PIGLIA, 2019, p. 114). “Ese es el triunfo de la ficción, la construcción de una realidad alternativa donde viven y se desarrollan los personajes” (PIGLIA, 2019, p. 114). Segundo: la mujer que enterraron no sería Rita, sino una prima suya. “Esta mujer sin nombre desplazó a Rita,” dice Malabia, “se convirtió en ella, se apropió de lo que hay de más importante en su relato adivinado: del amor y la esclavitud por el cabrón” (ONETTI, 2018g: 166). Jorge Malabia transita entre el sueño y la pesadilla: necesita idealizar a la Rita – ahora como un rol, ya no como una persona – que ama para sostener su propia ficción.

Pocos días después Grey va al mercado y de casualidad se encuentra a Tito Perotti en un bar y le pregunta por la historia de Rita y el chivo. Tito aporta una visión muy particular de la historia. Informa que Rita ya estaba tuberculosa cuando él la vio en Constitución por primera vez. Y emite un violento juicio sobre Malabia: “él se portó como un hijo de perra” (ONETTI, 2018g: 177). Esa bronca, explica Tito, es porque Malabia la podría haber ayudado con la plata que le enviaba su padre todos los meses y él se la entregaba a los anarquistas. Malabia había elegido vivir de Rita como un estilo de vida, hacerle daño, sin embargo, quería casarse con ella. “Yo la encontré a Rita y me fui a dormir con ella. A la pieza, claro, porque qué se podía hacer con el chivo. La encontré, fuimos y le pagué. Ella lo hacía con todo el mundo; el chivo y el cuento del viaje no eran más que un pretexto para salvarse si aparecía un vigilante. Era muy distinto que te llevaran presa por hacer el cuento que por levantar hombres” (ONETTI, 2018g: 177). Tito siguió acostándose con Rita todo el tiempo sabiendo que ese dinero era para mantener a Jorge. La prima de Rita, Higinia, apareció después, estuvo con ella dos semanas y se fue. Volvió después un día algunas semanas después a visitar y traer comida y regalos. Es curioso que Tito mencione a Ambrosio, porque ese personaje lo crea Díaz Grey y se lo muestra por escrito a Jorge Malabia. ¿Se habrían hablado Jorge Malabia y Tito pensando en desarrollar la historia, el relato, como ficción? Poco después Grey encuentra nuevamente a Jorge en el hospital y acuerdan en verse a la noche. Pero súbitamente Malabia se arrepiente:

No quiero seguir con esto. No vaya hoy a verme. Hubo una mujer que murió y enterré. Y nada más. Toda la historia de Constitución, el chivo, Rita, el encuentro con el comisionista Godoy, mi oferta de casamiento, la prima Higinia, todo es mentira. Tito y yo inventamos el cuento por la simple curiosidad de saber qué era posible construir con lo poco que teníamos: una mujer que era dueña de un cabrón rengo, que murió, que había sido sirvienta en casa y me hizo llamar para pedirme dinero. Usted estaba casualmente en el cementerio y por eso traté de probar en usted si la historia se sostenía (ONETTI, 2018g: 184).

Para Piglia, “marco quiere decir aislar, quiere decir ‘este universo delimitado tiene su lógica propia’. El marco es la separación entre el mundo de lo real y el mundo de la ficción” (PIGLIA, 2019, p. 117). Díaz Grey, el narrador, se apoya primero en la imagen y en el suceso: el entierro; luego, Jorge Malabia le cuenta que Godoy encontró a Rita en Buenos Aires con el chivo. Después el propio Grey crea el personaje de Ambrosio, el rufián. Jorge Malabia cuenta que él se convirtió en rufián y que Rita puede no ser Rita. Tito advierte sobre la crueldad de Malabia que, poco después, renuncia a seguir con la historia. Lo que leemos es, en el plano de la ficción, una reconstrucción del narrador. “Díaz Grey elimina cosas y escribe una versión de la historia” (PIGLIA, 2019, p. 117). A

partir de texto escrito por Díaz Grey sobre Ambrosio, Malabia se introduce en la ficción, se sueña como cafishio, y Tito, en su propia versión, sueña que tiene sexo constantemente con Rita a espaldas de Malabia. Cómo sucede ese tránsito de Malabia no está narrado. Esa es una “función del secreto: hacer posible el tránsito a la fantasía” (PIGLIA, 2019, p. 119). Se elide el tránsito de un mundo a otro, es decir, cómo un personaje abandona una vida y se convierte en otro. En la reconstrucción del narrador todavía hay otro tránsito de Jorge Malabia: de rufián a cínico. En el entierro de Rita, Malabia está vestido con un traje de la última moda porteña. Ya al final, cuando rechaza seguir con el cuento, usa botas con ropa más acorde a Santa María. Su humor en relación al cuento pasa a ser más despechado. Para Piglia, entonces, hay tres instancias simultáneas que avanzan hacia lo irreal. La primera es Ambrosio que crea la ficción del chivo, el cuento. La segunda es la transformación de Jorge en rufián, y la tercera es la cristalización del relato por parte de Grey que, como narrador, es el primero que desconfía de la verdad de la historia, desconfía de las versiones que recibe y, al no relatar las partes que no sabe, mantiene el secreto. “El secreto de la *nouvelle* está ligado al marco. Es decir que lo que no se narra está conectado con los que narran la historia, para ellos es un secreto” (PIGLIA, 2019, p. 127). La trama les resulta misteriosa a los propios narradores. “Hay algo que no saben” (PIGLIA, 2019, p. 127). La narración está disociada de los hechos y el relato busca de algún modo asociarlos.

3 EL SECRETO EN LA ESCRITURA FICCIONAL DE PIGLIA

En la amplia producción literaria de Piglia podemos ver estas categorías reconstruidas arriba a partir de nuestro recorrido onettiano. En la *nouvelle Prisión perpetua*, publicada por primera vez en 1988, Piglia juega especialmente con la construcción del marco narrativo. Impregnado quizás por una retórica borgiana, Piglia crea un marco inicial donde él mismo se sitúa de un modo aparentemente autobiográfico para, en seguida, hablar primero de su padre y, segundo, de Steve Ratliff. El marco autobiográfico ficcional se marca con una nota al pie que explica que ese texto fue leído en un simposio en Nueva York, y más adelante da a entender que presentado en inglés. La figura de su padre es fundamental para entender el marco social del Piglia joven. En razón de la militancia peronista de su padre que estuvo preso entre 1956 y 1957, decidieron escaparse de Adrogué a Mar del Plata. El destierro fue tan desgarrado para el narrador – el joven Piglia que en ese momento tenía diecisiete años – que empezó a escribir un diario personal con observaciones y alguna ficción. Al poco tiempo en Mar del Plata, el joven Piglia conoce a Steve Ratliff, un norteamericano de aproximadamente cuarenta años al que le decían “el inglés”. Ratliff era escritor y ya había publicado algunos cuentos que habían tenido algún reconocimiento. El narrador cuenta que estaba fascinado con Steve que tenía un gran secreto: ¿por qué estaba en Mar del Plata trabajando con exportación de pescado? El narrador, es decir, el Piglia de 1988, habilita en la *nouvelle* lo que sería la transcripción textual de fragmentos de su diario personal de 1957. Podríamos llamar esto “un marco dentro de un marco”. El personaje joven Piglia está tan impregnado por la vida y el discurso de Steve que esos fragmentos parecen en realidad transcripciones e interpretaciones de los relatos del norteamericano.

El personaje de Steve parece fusionarse a partir de ese comienzo con el personaje del padre. Un fragmento narra que los dos se conocen y Steve da a entender que tiene experiencia carcelaria. Dos fragmentos más adelante nos enteramos que el hermano de Steve estuvo preso. Los fragmentos que siguen son núcleos narrativos resumidos o breves lecciones de literatura. Steve le muestra un diario viejo al joven Piglia: “Un tipo había matado a su mujer y a su hija menor y había enterrado los cuerpos en los fondos del club donde trabajaba de jardinero. Tapó el arma con una almohada para no verle la cara a su hija y ahogar el ruido” (PIGLIA, 2014b, p. 25). Otro ejemplo: “Una mujer de Arkansas roció a su marido con nafta mientras dormía y lo prendió fuego pero antes tuvo la precaución de atarlo a la cama para que no incendiara la casa con su cuerpo en llamas” (PIGLIA, 2014b, p. 29). En este mismo fragmento se lee: “El matrimonio es una institución criminal, dijo después (Steve). (...) Ese es el sentido de la sentencia ‘hasta que la muerte no separe’. El crimen femenino es su resultado lógico. Las suicidas como Madame Bovary o Nanna Karenina, dijo Steve, son utopías masculinas. Proyecciones invertidas del terror que les provoca a los hombres captar la mirada asesina de sus mujeres” (PIGLIA, 2014b, p. 30). “Llevar a la vida la teoría del iceberg de Hemingway. Lo más importante es lo que no se dice” (Piglia, 2014b: 33). Y finalmente: “Una historia que el narrador no comprende. Ésa es la lección de Henry James (según Steve)” (PIGLIA, 2014b, p. 33).

La segunda parte de *Prisión perpetua* está formada por relatos un poco más estructurados, pero no sabemos si se trata de la voz del narrador o la de Steve. “Había una mujer, en Trenton, que era descendiente de Federico Nietzsche. Entraba y salía de clínicas psiquiátricas y hablaba con fluidez el alemán del siglo XIX. A veces tenía que fingir no ser descendiente de Nietzsche para vivir algunos meses en libertad condicional” (PIGLIA, 2014b, p. 49). Otro fragmento: “Había un fotógrafo que antes de matar a su mujer la había retratado en todas las posiciones imaginables” (PIGLIA, 2014b, p. 50). La tercera parte es la que nos acerca al secreto de Steve, que “cultivaba el misterio porque sabía que una buena intriga necesita de un mecanismo oculto” (PIGLIA, 2014b, p. 53). El narrador cuenta que salió en auto con Morán, un amigo en común con Steve, quien le cuenta el secreto. Sin embargo, el narrador no lo describe, sino que apenas cuenta que al día siguiente, ya en La Plata, buscó en la biblioteca de la universidad el diario de 1957 con la noticia: “La mujer se llamaba Pauline O’Connor y estaba casada con Tom Bruchnam, un ingeniero que manejaba una fábrica de aparatos de óptica en Camet en las afueras de Mar del Plata. La mujer había matado al marido y se había entregado a la policía. Tenía que cumplir una condena de diez años. El nombre de Ratliff aparecía una sola vez. Se insinuaba que Pauline era su amante, pero en ningún momento se lo vinculaba directamente con el crimen” (PIGLIA, 2014b, p. 57-58). Todos los domingos Ratliff la visitaba en la cárcel de Dolores. Ratliff se suicida en 1960. Y ya al final el narrador se pregunta: ¿Es posible la ficción de a uno? ¿O tiene que haber dos? El autoengaño como novela privada, como autobiografía falsa” (PIGLIA, 2014b, p. 60). Se escribe y se actúa para un otro. Esa era la conexión entre el joven Piglia y Steve. El narrador concluye que Steve escribió para él y vivió para la mujer que estaba en la cárcel.

La última parte de la *nouvelle* es un relato escrito por Piglia que fusiona algunos de los relatos presentados anteriormente. “El pájaro Artigas cuenta su historia de amor con

Lucía Nietzsche” (PIGLIA, 2014b, p. 63). Después de una página, Artigas es el único que cuenta la historia, es decir, asume el rol de narrador. Ya vimos antes que una mujer se creía pariente del filósofo. En este relato, intitulado *El fluir de la vida*, ella se llama Lucía Nietzsche, pero antes de estar internada en una clínica psiquiátrica. Vivía con un hombre que decía ser su padre. Este hombre estaba sospechado de haber asesinado a su esposa después de haberle sacado fotos en todas las posiciones posibles. Lucía, comentando la muerte de su madre, dice que “el matrimonio es una institución criminal” y en esto consiste la fórmula “hasta que la muerte nos separe” (PIGLIA, 2014b, p. 65). Cuando Lucía y su padre se mudan a Adrogué, van a vivir a una casa abandonada que era una unidad básica peronista. Había folletos, cartas a Eva Perón y hasta dos revólveres. En una de esas cartas, que le leía Lucía a Artigas, era de un tal Aldo Reyes que le ofrecía a Evita construir un barco, un buque escolta de la Escuadra Invencible para que lo remataran y usaran el dinero para ayudar a los hijos de los presos. Una casa peronista en Adrogué nos remite directamente a la actividad política del padre del Piglia narrador. “Aldo Reyes había matado a su mujer y a su hija menor y había enterrado los cuerpos en los fondos del club donde trabajaba de sereno y jardinero y había sido condenado a prisión perpetua” (PIGLIA, 2014b, p. 69). La hija tardó en morir porque el gatillo se trabó con la tela del poncho que usó para no verle la cara y amortiguar el ruido del disparo. Ya al final, cuenta Artigas, que el padre la llamó desde adentro de la casa y ella acudió. Artigas buscó con la mirada y donde supuestamente estaba la carta de Reyes no había nada, salvo las propias notas manuscritas de Lucía. Artigas cuenta que se acercó a la ventana y vio por el reflejo del espejo cómo Lucía se besaba con el que decía ser su padre. ¿Ese vínculo también habría sido inventado?

Lo que queremos resaltar de *Prisión perpetua* es esa circularidad y repetición distorsiva de relatos. Piglia alude al relato de quien está en prisión: “recorrido circular” (PIGLIA, 2014b, p. 24), algo que retorna, que permite una repetición interna, que usa la iterabilidad de fragmentos para generar una intertextualidad interna, para proponer un juego que construye un diálogo interno. Sin embargo, esa circularidad se resignifica por la instauración del marco narrativo, y no por la significación específica de cada fragmento. Los fragmentos de relatos que aparecen en un diario personal y son reubicados para componer la historia final son *Macguffins* porque sostienen, por su simple objetualidad, la acción dramática del narrador que quiere homenajear a Steve. “No importa quién habla. Soy el que puede decir lo que él dijo” (PIGLIA, 2014b, p. 60). Estamos pensando en la materialidad de un diario personal que servía como recolección de fragmentos para componer un relato. Un procedimiento que quizás algunos escritores experimentados vean como altamente problemático y limitado. Pero en *Prisión perpetua*, se trata de una circularidad restringida de modo implícito: no sabemos si el narrador está, en verdad, preso. Podría estar actuando un monólogo para sí mismo o para un amigo en particular. La ambigüedad del marco puede revelar lo complejo del lugar de discurso al mismo tiempo que se sostiene de un mecanismo de relatos breves que nos dan a entender que el procedimiento de composición es limitado, aunque la *nouvelle* pareciera querer revelarlo. El gran misterio de la *nouvelle* apenas se deja entrever en esa circularidad: ¿cuál es la condición del narrador que está rodeado de fragmentos de relatos de presos comunes y termina componiendo un último relato a su amigo que le enseñó literatura y que se suicidó tres años después? Los indicios son muy sutiles, como en *La cara de la desgracia*,

de Onetti, donde la historia no narrada es la del asesinato de la joven. ¿Estaría preso el narrador o Artigas – que funciona como alterego de Ratliff por haber matado al padre de Lucía? ¿O el remordimiento de Ratliff se debe a que incentivó a que Pauline asesinara su marido quemándolo? ¿No estaría Piglia, en la parte final, actuando un poco como Díaz Grey, en *Para una tumba sin nombre*, al componer un relato escrito de una posible totalidad de lo que sucedió? Todo tipo de asociación especulativa es posible, sobre todo por el procedimiento de la circularidad de los relatos.

En la novela *El camino de Ida*, publicada en 2013, Piglia (2015) aborda la muerte de una profesora, Ida Brown, que era amante del narrador, un profesor argentino de literatura, un alter ego del propio Piglia, posiblemente. El personaje de Ida está construido a partir de su relación con algunas dimensiones de secreto. Primero se tornan amantes en secreto, dado que son profesores de literatura y comparten alumnos y todo el ambiente laboral. Sus encuentros son absolutamente discretos en un hotel donde primero llega uno y luego el otro, y donde quien se registra como huésped es el narrador para preservar el anonimato de Ida. Firmar la planilla de huésped para garantizar el secreto de Ida indica un *Macguffin*. En el segundo capítulo Ida muere de una forma misteriosa. Esto abre la segunda condición secreta de Ida. Aparentemente fue un accidente de tránsito, dado que muere en su auto. Sin embargo, las condiciones dejan muchas dudas. El FBI empieza a seguir e interrogar al narrador, que le omite que eran amantes, pues no hay cómo demostrarlo. Que el narrador sea sospechoso no es más que una falsa pista tanto para el lector como para el FBI. El narrador, enamorado y decepcionado, empieza a investigar con un detective privado la vida de Ida Brown y su entorno para entender el motivo de su muerte. El FBI, por otro lado, encuentra al asesino que finalmente había decidido salir del anonimato publicando un manifiesto que trata de justificar su accionar. Se trata de Thomas Munk, un prodigio matemático formado en Harvard que había establecido un vínculo con Ida en California ya en su condición de profesor. Munk, que se había mudado a una finca lejos de cualquier ciudad, enviaba bombas por el correo con una periodicidad irregular a científicos importantes de diferentes rubros – física, biología, computación, química – normalmente vinculados a proyectos de la gran industria. Las bombas en sí serían otro *Macguffin*, porque nadie entiende a qué juegan, hasta que Ida muere.

¿Pero por qué Munk asesinaría a una profesora de literatura de una universidad menor? El narrador encuentra la principal pista para entender el misterio de la muerte de su amada cuando, casi por azar, ve en su estante de la sala de profesores *El agente secreto*, de Joseph Conrad. Ida se lo había prestado por un tema estrictamente académico. La lectura del narrador identifica las marcas de Ida: ¿qué subrayó ella en sus lecturas? ¿por qué ese libro y con esa temática? El libro de Conrad opera como un verdadero *Macguffin* en la trama porque, como algo insignificante en un primer momento, habilita después de la muerte trágica una relectura de la condición de Ida en su vida secreta. La novela de Conrad empieza con el fracaso de un atentado anarquista y se desvía a la figura principal, el Profesor: “un revolucionario profesional que había abandonado una deslumbrante carrera académica para unirse a un grupo anarquista y dirigirlo en sus acciones” (PIGLIA, 2015, p. 188). Más adelante, en la novela de Conrad, estaba subrayado el argumento del Profesor para la acción directa:

no había que proponer una futura sociedad perfecta, no había que contemporizar con las esperanzas de las almas bellas; los pobres, los humillados y los tristes no eran el pretexto de acción de los que quieren ser comprendidos – y aceptados – por el sistema; no había nada que pedir, había que atacar directamente el centro de poder con un mensaje nítido y enigmático. “Nadie puede decir qué forma podría asumir en el futuro la organización social. Por qué complacerse entonces en fantasías proféticas” (PIGLIA, 2015, p. 189-190).

El discurso del profesor del relato de Conrad argumentaba, por lo tanto, en favor de acciones cuyas causalidades estuvieran totalmente fuera de una lectura política inmediatista para no favorecer a ninguna facción. “Nosotros – cita Piglia a Conrad – debemos buscar el acto puro, que no se comprende ni se explica y provoca la estupefacción y la anomia” (PIGLIA, 2015, p. 191). El texto de Conrad coincidía con el discurso de Munk, y justo esos pasajes estaban especialmente subrayados por Ida.

¿Sería Ida era una activa colaboradora de Thomas Munk? Esta revelación – como hipótesis, al menos, que después vendrá a confirmarse – es lo que Piglia llama, como vimos, “segundo relato”. El narrador viaja a California y descubre que Ida y Munk tuvieron en algún momento una relación amorosa. Sin embargo, desde hacía años, esa relación era secreta y codificada. Ida recibía algunos sobres con bombas y los distribuía. Su muerte se debió a que uno de esos sobres le explotó en la mano mientras manejaba. Al narrador le queda la duda: ¿accidente o asesinato? Y por eso decide ir a visitar a Munk en la cárcel. Munk le cuenta al narrador que no trabajaba solo. El narrador insiste, sin embargo, en ese tenso diálogo que la muerte de Ida no fue un accidente: posiblemente Ida le advirtió a Munk que sus acciones coincidían con el discurso que inspiraba las acciones del Profesor de la novela de Conrad y Munk prefirió matarla en una suerte de quema de archivo. Ante la negativa de Munk, y ya afuera de la cárcel, el narrador considera otra hipótesis: “¿Fue la muerte accidental de Ida lo que lo hizo romper el silencio y enviar el Manifiesto que lo llevó a la ruina? El narrador ya sabía del pasado de Munk e Ida juntos, y no deja, como hombre celoso y resentido, de arrinconar a Munk para mostrarle lo estúpido de su accionar porque en realidad amaba a Ida. La muerte de Ida es el gran acontecimiento disruptivo de la trama. En lenguaje de Shakespeare, en *Hamlet*, sería la muerte de Polonio, un gran accidente. Si Munk actuara solo y no le importara un mundo “proféticamente mejor”, ¿por qué echó todo a perder publicando un manifiesto a partir del cual podría ser ubicado? ¿Se sintió culpable o arrepentido? Son especulaciones. Munk es ejecutado, pena de muerte. El secreto no se revela: opera como motor de la historia.

NOTAS CONCLUSIVAS: EL ARTISTA INVESTIGADOR

En el presente artículo buscamos reconstruir, en primer lugar, la lectura de Piglia sobre las novelas breves de Juan Carlos Onneti. Marcamos a principio la actitud de Piglia en estimular reescrituras creativas de sus alumnos con relación a los textos de Onneti en vez de exigirles, como un profesor más tradicional, por así decirlo, un ensayo crítico enmarcado en un problema teórico. El artista-investigador encarnado en la experiencia de Piglia nos permite pensar una lectura crítica comprometida no sólo en delimitar y entender su objeto, sino – principalmente – en estar atento a los aspectos compositivos del autor estudiado. En las novelas breves de Onneti la noción de secreto se articula con el

Macguffin para crear una atmósfera de misterio. Piglia resalta la fuerza de lo no dicho como motor del relato. Si el enigma puede ser descifrado por alguna revelación o microrelato explicativo, el secreto permanece inaccesible, y justamente por eso es potente dramáticamente. El *Macguffin* se materializa como un objeto aparentemente sin importancia en la trama, pero es un articulador de las acciones dramáticas, por usar una palabra del ámbito teatral. El chivo de *Para una tumba sin nombre* es quizás uno de los mejores ejemplos que mencionamos. El chivo de Rita era tan misterioso que Díaz Grey crea un relato ficcional dentro de la ficción de Onetti para dar cuenta del “cuento del chivo” y justificar de alguna forma su presencia disonante e inquietante. Las cartas que recibe el jugador de básquet en *Los adioses* es otro ejemplo porque encarnan el misterio de una economía de informaciones que construye un malentendido. Terminamos la primera parte retomando *Las tesis sobre el cuento* del propio Piglia donde hace hincapié en la construcción oculta de un segundo relato, un relato de orden metafórico y fantástico contrapuesto al relato de la superficie, normalmente armado de aspectos realistas y verosímiles.

En la segunda parte indagamos acerca del marco narrativo de la *nouvelle*, entendiéndolo como parte de la composición del secreto en razón de la parcialidad del narrador que está situado en la historia y por eso establece elipsis y sesgos. Ese sesgo inevitable puede ser en parte eludido si tenemos en cuenta el uso de imágenes fuertes que anclan el relato de modo emblemático. Una vez más, el chivo de Rita en *Para una tumba sin nombre* es un buen ejemplo. La imagen de la joven muerta en *La cara de la desgracia*, acompañada por el relato forense para subrayarla, hace resaltar aún más el misterio de lo omitido por el narrador. La historia del suicidio de su hermano y su supuesta culpa en ello no son más que subterfugios para esquivar lo que no se dice, pero que funciona como motor de la *nouvelle*. El lector ideal, según Piglia, no trata de entender la obra en un marco estrictamente realista con una lectura sociológica o impregnada por los estudios culturales, sino que busca comprender los principios compositivos y la malicia del autor para profundizar la investigación del misterio. La interpretación realista no permita infiltrar la mirada hacia lo oculto del segundo relato, porque para esto tendría que comulgar con la propia lógica de composición y, por lo tanto, componer junto con el autor esa esfera de misterio. El que investiga y relee un texto, como dice Nabokov, busca algo más que entender un texto: busca ser partícipe en la construcción del secreto porque en realidad está pensando en sus propias composiciones.

Buscamos analizar, ya al final, dos textos ficcionales del propio Piglia para entender cómo el aplica aquello que resalta de la literatura de Onetti. En *Prisión perpetua* la condición del narrador se presenta como autobiográfica, pero claramente eso no es cierto, porque inclusive el narrador ironiza esa condición cuando se prepara para presentar el relato final *El fluir de la vida*. Habla de una falsa autobiografía de su amigo Steve Ratliff. El relato empieza con la historia de su padre preso por el gobierno que derrocó a Perón, motivo por el cual Piglia se vio obligado a mudarse con su familia de Adrogué a Mar del Plata. En el relato final, aparece una historia de un hombre que vive con su hija – Lucía Nietzsche – en una casa en Adrogué que era una unidad básica del peronismo y que tenía cartas dirigidas a Evita. Una de esas era la de Aldo Reyes, un preso condenado a prisión perpetua por matar a su esposa e hija. Sin embargo, esa carta, en la ficción, fue inventada por Lucía, tiene un estatus metaficcional. Los relatos que aparecen en diversos momentos de la *nouvelle* son reciclados para construir otros relatos. Esos fragmentos operan como

Macguffins. La obra usa un procedimiento de intertextualidad consigo misma, por así decirlo. En uno de ellos se menciona la condición de repetición de los relatos carcelarios. ¿No estaría preso el narrador en la ficción? En seguida analizamos brevemente uno de los últimos escritos de Piglia: *El camino de Ida*, novela que tiene un punto de giro apoyado en la relectura de un libro de Joseph Conrad, *El agente secreto*. El narrador relee esa obra a partir de las marcas que le imprimió Ida Brown al texto, es decir, sus notas y subrayados. Eso le permite al narrador entender que ella tenía un vínculo con el asesino serial Thomas Munk. El libro de Conrad opera como un perfecto Macguffin porque parte de una acción aparentemente insignificante y termina siendo el soporte material para ingresar al secreto: el vínculo entre Ida y Munk. Se trata, por lo tanto, de reconocer en las obras de Piglia los principios compositivos que él destaca a principio en Onetti y que también articula con muchas otras referencias, como Faulkner, Henry James y Borges, para mencionar algunos.

REFERÊNCIAS

- BORGES, Jorge Luis. El arte narrativo y la magia. *En: Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 1996.
- DELEUZE, Gilles & GUATARI, Félix. Tres novelas cortas o ‘¿Qué ha pasado?’ *En: Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- LUDMER, Josefina. *Onetti: los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.
- LUKÁCS, George. Se trata del realismo. *En: Materiales sobre el realismo*. México, DF: Ediciones Grijalbo, 1977.
- NABOKOV, Vladimir. *Curso de literatura europea*. Barcelona: Ediciones B, 1997.
- ONETTI, Juan Carlos. Cuando entonces. *En: Novelas breves 2*. Buenos Aires: Debolsillo, 2016.
- ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2018d.
- ONETTI, Juan Carlos. *El astillero*. Buenos Aires: Debolsillo, 2018b.
- ONETTI, Juan Carlos. El pozo. *En: Novelas breves*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012d.
- ONETTI, Juan Carlos. Jakob y el otro. *En: Novelas breves*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012f.
- ONETTI, Juan Carlos. *Juntacadáveres*. Buenos Aires: Debolsillo, 2018c.
- ONETTI, Juan Carlos. La cara de la desgracia. *En: Novelas breves*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012a.
- ONETTI, Juan Carlos. La muerte y la niña. *En: Novelas breves*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012e.
- ONETTI, Juan Carlos. *La vida breve*. Buenos Aires: Debolsillo, 2018a.
- ONETTI, Juan Carlos. Los adioses. *En: Novelas breves*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012c.
- ONETTI, Juan Carlos. Para una tumba sin nombre. *En: Novelas breves*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012g.
- ONETTI, Juan Carlos. Tan triste como ella. *En: Novelas breves*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012b.
- PIGLIA, Ricardo. *El camino de Ida*. Buenos Aires: Debolsillo, 2015.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014a.
- PIGLIA, Ricardo. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014b.
- PIGLIA, Ricardo. *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2019.
- TRUFFAUT, F. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza, 1974.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e1202161-70>

Recebido em 07/04/2021. Aprovado em 12/06/2021.

DO ESTEREÓTIPO À RESISTÊNCIA: A QUEBRA DA RELAÇÃO CORPO-NATUREZA-MONSTRUOSIDADE EM CORRA! FROM STEREOTYPE TO RESISTANCE: THE BREAKING OF THE BODY-NATURE-MONSTRUOSITY RELATIONSHIP IN *GET OUT!*

Ramayana Lira de Sousa*

Daniel Lucas de Medeiros**

Resumo: *Este artigo oferece uma crítica aos estereótipos raciais a partir do filme Corra! (Get Out, 2017, direção de Jordan Peele), explorando a relação histórico/cultural que coloca a pessoa negra na posição do Outro, e que auxilia a delimitação eurocêntrica das dicotomias sociedade/natureza, razão/emoção, homens/monstros, brancos/negros. Para isso, percorre-se a história da representação negra no cinema de terror de maneira a mostrar como o filme subverte elementos historicamente construídos em favor de um posicionamento político que expõe o conflito entre passado e presente, estereótipo e representatividade. Propõe, portanto, observar como alguns discursos racistas se relacionam com os temas apresentados no filme, focando-se principalmente na relação entre o corpo negro, a natureza e a animalidade. Por fim, mostra como o filme responde a estes discursos.*

Palavras-chave: Horror. Estereótipo. Corra!

Abstract: *This article offers a critique of racial stereotypes in Jordan Peele's Get Out! (2017), exploring the historical/cultural relationship that places the black person in the position of the Other, and that reinforces the Eurocentric delimitation of society/nature, reason/emotion, men/monsters, white/black people. We cover a brief the history of black representation in horror cinema in order to show how the film subverts historically constructed elements in favor of a political position that exposes the conflict between past and present, stereotype and representation. Therefore, it proposes to observe how some racist discourses relate to the themes presented in the film, focusing mainly on the relationship between the black body, nature and animality. Finally, it shows how the film responds to these tropes.*

Keywords: Horror. Stereotype. Get Out!

There will be white mythologies, invented Orients, invented Africas, invented Americas, with a correspondingly fabricated population, countries that never were, inhabited by people who never were — Calibans and Tontos, Man Fridays and Sambos — but who attain a virtual reality through their existence in travelers' tales, folk myth, popular and highbrow fiction, colonial reports, scholarly theory, Hollywood cinema, living in the white imagination and determinedly imposed on their alarmed real-life counterparts.

(Charles W. Mills, *The racial contract*, p. 19)

* Professora do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. E-mail: ramayana.lira@gmail.com.

** Doutorando em Ciências da Linguagem na Universidade do Sul de Santa Catarina. Bolsista Capes. E-mail: danieligby@gmail.com.

It is the creative function of myth to protect the individual from the irrational, and since it is here in the realm of the irrational that, impervious to science, the stereotype grows we see that the Negro stereotype is really an image of the unorganized, irrational forces of American life, forces through which, by projecting them in forms of images of an easily dominated minority, the white individual seeks to be at home in the vast unknown world of America. Perhaps the object of the stereotype is not so much to crush the Negro as to console the white man.

(Ralph Ellison, “Twentieth century fiction”, p. 41)

Escrito e dirigido por Jordan Peele, *Corra!* (Get out) é um filme estadunidense do gênero de terror lançado em 2017 e vencedor do Oscar de Melhor Roteiro Original. O filme conta a história de Chris (interpretado por Daniel Kaluuya), um fotógrafo negro que, junto à sua namorada Rose (Allison Williams), visita a casa dos seus sogros, todos brancos. Ao longo do filme vemos situações que deixam o protagonista desconfortável, como o comportamento estranho da governanta e do jardineiro da casa (ambos negros) ou o fato de, em certo momento, Chris ser hipnotizado pela sua sogra, mesmo sem o seu consentimento.

Ao final, o protagonista descobre que tudo aquilo que ele presenciou, inclusive o seu relacionamento com a namorada, fazia parte de um plano da família dela, que desenvolveu uma técnica para transferir os cérebros e as mentes dos seus amigos ricos e velhos para corpos jovens e negros. Alguns experimentos anteriores já haviam comprovado a eficácia dessa técnica: o jardineiro e a governanta são, na verdade, os avós de Rose, que permanecem vivos habitando e controlando corpos negros e jovens. No final, Chris mata todos os membros daquela família, destruindo aquele sistema de aprisionamento.

O filme de Peele foi recebido de maneira generosa pela crítica especializada, sendo considerado “O primeiro grande filme da Era Trump” (New York Magazine, 19 de fevereiro de 2018) e “um dos melhores filmes negros americanos do século 21” (IndieWire 12 de junho de 2018). Essa boa recepção crítica muitas vezes menciona o tratamento à questão racial do filme, problema que o diretor quis enfrentar no seu longa de estreia:

O período de gestação de uma ideia desse tipo levou vários anos e eu penso que um dos mais importantes marcos no processo foi a percepção de que todo verdadeiro horror, o horror humano, o horror americano, tem um filme de horror que lida com isso e nos permite encarar esse medo, com exceção da raça, em sentido moderno, que não chegou a ser tocada.¹ (PEELE, 2017)

Corra! traz à tona a incapacidade da parcela liberal branca da sociedade americana (e sua feição ainda mais perversa, a supremacista branca) em lidar com o presente e o passado da desigualdade racial, especialmente no momento de transição entre os governos de Barack Obama (2009-2016) e Donald Trump (2017-2020). O filme marca um

¹ No original: “the gestation period for this idea kind of spanned several years, and I think one of the most important milestones in that process was just realizing that every true horror, human horror, American horror has a horror movie that deals with it and allows us to face that fear, except [that] race in a modern sense, hadn't been touched. (Tradução nossa)

momento importante no cinema estadunidense contemporâneo em que questões raciais encontram abrigo em um filme de gênero de baixo orçamento e ganham uma dimensão nacional na discussão sobre a produção de imagens e estereótipos de grupo minoritários/subalternos.

Estereótipo e racismo são dois termos distintos, mas contíguos. Ella Shohat e Robert Stam (2006) definem o racismo como “a tentativa de estigmatizar a diferença com o propósito de justificar vantagens injustas ou abusos de poder, sejam eles de natureza econômica, política, cultural ou psicológica” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 51). Ou seja, é a ideia de que uma raça é mais merecedora e está em seu direito –ou dever– subjugar outras. Os autores também argumentam que a construção do estereótipo se dá a partir de um conceito racista diretamente associado aos falsos elogios (SHOHAT, STAM, 2006). Comentários relacionados à força ou à virilidade do homem negro, por exemplo, são falsos elogios que aproximam a pessoa negra do conceito de “exótico” ou “primitivo”.

Este “primitivismo” faz o corpo negro ser constantemente associado à figura do Outro. Ferreira e Hamlin (2010) explicam essa construção histórica do Outro, relacionando os corpos do negro, da mulher e do monstro. Para os autores, a monstrosidade desses corpos está ligada à ideia de que tais corpos estão, de alguma maneira, mais próximos da natureza e, conseqüentemente, longe da sociedade (FERREIRA, HAMLIN, 2010). O domínio é construído nessa distância. Conforme afirmam os autores, ao posicionar a pessoa negra do outro lado do espectro, é possível forjar um espaço de civilização, erguendo muros ao seu redor, protegendo o mundo da cultura (e da inteligência) do mundo de fora, o mundo dos monstros (FERREIRA, HAMLIN, 2010).

A visão histórica apresentada pelos autores encontra respaldo na história do cinema. Em seu livro *Horror Noire: A Representação Negra no Cinema de Terror*, a autora Robin R. Means Coleman faz um extenso estudo acerca da representatividade (e a falta de representatividade) da cultura negra, dentro e fora do gênero de terror. A autora mostra como a repetição e conseqüente naturalização dos estereótipos de raça ocorreram desde os primórdios do cinema. Referindo-se ao clássico infame *O nascimento de uma nação* (The Birth of a Nation, 1915, direção de D.W. Griffith), Coleman destaca a maneira estereotipada e terrível com que os negros são retratados no filme, mostrados como figuras selvagens, perigosas e assustadoras (COLEMAN, 2019). A sexualidade descontrolada destes personagens também os transformava em potenciais estupradores, como o filme fez questão de mostrar.

Falando mais especificamente do cinema de terror, Coleman (2019) ainda explica que quando não interpretavam os vilões a serem derrotados pelo herói branco, as pessoas negras eram relegadas a funções servis (o mordomo do herói branco) ou interpretavam o coadjuvante que morria primeiro, apenas para comprovar a gravidade da situação. Seja qual fosse o papel interpretado, uma coisa era certa: a sobrevivência e o heroísmo do homem branco dependia do sacrifício da pessoa negra.

Trata-se, pois, de colocar em questão os aparecimentos dos grupos subalternizados, da sua contagem na tela, como se a presença de determinado personagem já pudesse, por si só, ser efetivamente representativa. Segundo Shohat e Stam,

ultimamente Hollywood tem acenando em direção a uma escolha mais “correta” dos elencos: afro-americanos, índios e latinos conquistaram o direito de “representar” suas próprias comunidades. Mas essas escolhas “realistas” não são suficientes se a estrutura narrativa e as estratégias cinematográficas permanecem eurocêntricas. Um rosto epidermicamente correto não garante a representação de uma comunidade (SHOHAT, STAM, 2006, p. 280)

Um bom exemplo de como essa sub-representação funciona na prática aparece no artigo “Cinethetic Racism: White Redemption and Black Stereotypes in ‘Magical Negro’ Films”, no qual o autor Matthew W. Hughey analisa o estereótipo do negro mágico. Trata-se de um estereótipo que foge um pouco do cinema de terror, mas que ajudou a cimentar o racismo cinematográfico no final do século passado. Hughey cita obras como *À Espera de um Milagre* (The Green Mile (1999, direção: Frank Darabont), *Matrix* (The Matrix, 1999, direção: Lana e Lilly Wachowski), *Dogma* (1999, direção: Kevin Smith), *Um Homem de Família* (The Family Man, 2000, direção: Brett Ratner), *Cidade dos Anjos* (City of Angels, 1998, direção: Brad Silberling) e *Lendas da Vida* (The Legend of Bagger Vance, 2000, direção: Robert Redford) como exemplos de filmes em que o personagem (coadjuvante) negro interpreta uma figura simples, mas com algum tipo de poder sobrenatural. Tal poder é usado apenas em prol do homem branco, ajudando-o a se reerguer e enfrentar seus obstáculos. Esses filmes reforçam a ideia de serventia do homem negro, cujo conhecimento trazido do “mundo da natureza” deve ser usado apenas em prol do homem branco, e apenas quando ele necessitar. Não cabe ao homem negro utilizar desse poder em benefício próprio.

A construção cultural/racista, dentro e fora do cinema, coloca o negro no lugar do Outro, uma fonte natural de perigo que precisa ser eliminada ou controlada pelo homem branco. É a isso que se referem Ferreira e Hamlin quando afirmam que o “discurso civilizador se abre em oposições fundamentadas na identificação de um hiato entre natureza e cultura: corpo versus mente, prazer versus razão, forma versus essência, matéria versus ideia etc” (FERREIRA, HAMLIN, 2010, p. 812). Existe uma constante oposição, uma dicotomia que mantém os corpos separados. Mas há momentos de aproximação, como é o caso da sexualidade. Pois este corpo próximo à natureza também representa um corpo desejado. Ferreira e Hamlin (2010) apresentam este desejo através da figura de Saartjie Baartman, uma mulher negra, possivelmente ex-escrava, exibida em circos e outros eventos públicos no século 19. A imagem de Baartman causava ao mesmo tempo atração e repulsa no público europeu da época. Ela era apresentada como uma figura selvagem e as formas do seu corpo (como as nádegas e a vagina), extensamente analisadas após a sua morte, a fizeram ser comparada a animais, e não a humanos.

A comparação entre o corpo negro e o corpo animal também aconteceu no cinema. Conforme aponta Coleman (2019), o terror tem a tendência de associar a figura do negro à animalidade e mesmo em filmes em que o homem negro não é o vilão, sua “representação animal” é vista na tela. Obras como *King Kong* (1933), por exemplo, mostram um corpo animal oriundo das profundezas da floresta ameaçando donzelas brancas, que, por sua vez, precisam salvas pelo herói, branco. A civilização vence a selvageria. A sociedade se sobrepõe à floresta. Estes estereótipos da proximidade com a natureza, associados à sexualidade e à animalidade também estão presentes no filme *Corra!*. Tais elementos convergem em uma figura muito característica: a imagem do veado morto.

O PAPEL DO “BLACK BUCK” EM CORRA!

Ao longo de toda a narrativa, é feita uma aproximação entre o veado e o protagonista, Chris. A primeira vez que isso acontece é no início do filme, quando Chris e Rose atropelam um animal a caminho da casa dos pais dela. Chris se aproxima do animal agonizante (figura 01) e isso lhe traz a lembrança da sua mãe, que também morreu agonizando na beira da estrada após ser atropelada.



Figura 1 – Chris observa o animal morrendo na beira da estrada

Fonte: Netflix

A relação com o animal se estende a outros momentos. Quando Rose informa os pais sobre o acidente na estrada, o pai dela, Dean (interpretado por Bradley Whitford), prontamente expõe a sua opinião acerca da morte do animal: “Um já foi, ainda faltam alguns milhares”. Mesmo após ser repreendido pela esposa e pela filha, ele continua: “Não quero soar mal, mas não gosto deles. Estou cansado deles, eles estão em todo canto, como ratos. Eles destroem o ecossistema. Se eu vejo um morto, já penso: ‘é um começo’”. O uso dos pronomes “eles”/“deles” deixa em aberto a que se refere Dan, pois o referente tanto pode ser entendido como os animais que são atropelados e que apresentam algum perigo para quem dirige naquelas vias, quanto às pessoas negras que, ao longo da narrativa, descobrimos serem objeto do ódio da família branca. Nesse sentido, a fala de Dean pode facilmente ser associada à ideia de limpeza étnica, aproximando ainda mais a figura do animal da pessoa negra. A relação, porém, não é tão simples. Trata-se de um falso direcionamento, plantado propositalmente pelo diretor/roteirista Jordan Peele. É a construção dessa identificação homem negro/animal que será questionada pelo filme.

Além desta relação mais direta, existe uma aproximação metafórica entre o homem negro e o animal que atravessa o filme todo: a figura do “*black buck*”. A expressão “*black buck*” é um xingamento racista normalmente direcionado a pessoas negras que se recusavam a obedecer às leis e a autoridade branca. Novamente, o objetivo desta expressão era afastar a pessoa negra do conceito de humanidade. Ou, nas palavras de Hughes, “a perpetuação do estereótipo ‘*black buck*’ emergiu como um produto no período

pós-reconstrução, como uma maneira de descrever aqueles que não se conformavam aos poderes da autoridade branca que tentavam desvalorizá-los como indivíduos” (HUGHES, 2018, p. 24)².

Essa nomeação também era direcionada à homens fortes e viris (e potenciais estupradores), estabelecendo, portanto, uma relação sexual muito clara. Conforme lembra Summer Jade Dolan, a expressão “*black buck*” está inserida na cultura norte-americana e foi usada contra o personagem Tom Robinson, do livro *O Sol É para Todos*, um homem negro acusado de estuprar uma mulher branca (DOLAN). No cinema, o estereótipo do “*black buck*” emerge, como lembra Barbara Tapa Lupack (2002, p. 31) com *O Nascimento de uma Nação* (1915), filme de D. W. Griffith. Um contraponto à imagem do negro escravizado submisso, o “*black buck*” é hipersexualizado e barbarizado ao ponto de ter sua humanidade apagada e, através de sua cólera e violência, ter negado qualquer sentido de consciência (2002, p. 31). Contudo, para Lupack, o que realmente aterrorizaria as plateias brancas seria o desejo sexual pela mulher branca (2002, p. 32). Essa sexualidade exacerbada, poderosa e perigosa também é sugerida em certo momento de *Corra!*, quando Chris, mesmo sem saber, é exposto a potenciais compradores do seu corpo. Em determinado momento, uma mulher agarra o braço dele e, sem rodeios, pergunta a Rose se é verdade que o sexo com um homem negro é melhor do que com um homem branco.

A figura do cervo morto volta a aparecer no filme. Uma cabeça empalhada do animal está exposta no porão da casa dos pais de Rose, local onde Chris é preso enquanto aguarda a sua cirurgia. Chris e o veado morto são colocados frente a frente, sugerindo um espelhamento entre os dois (figura 02). Longe da humanidade, o homem-animal estaria, conseqüentemente, mais próximo da natureza.

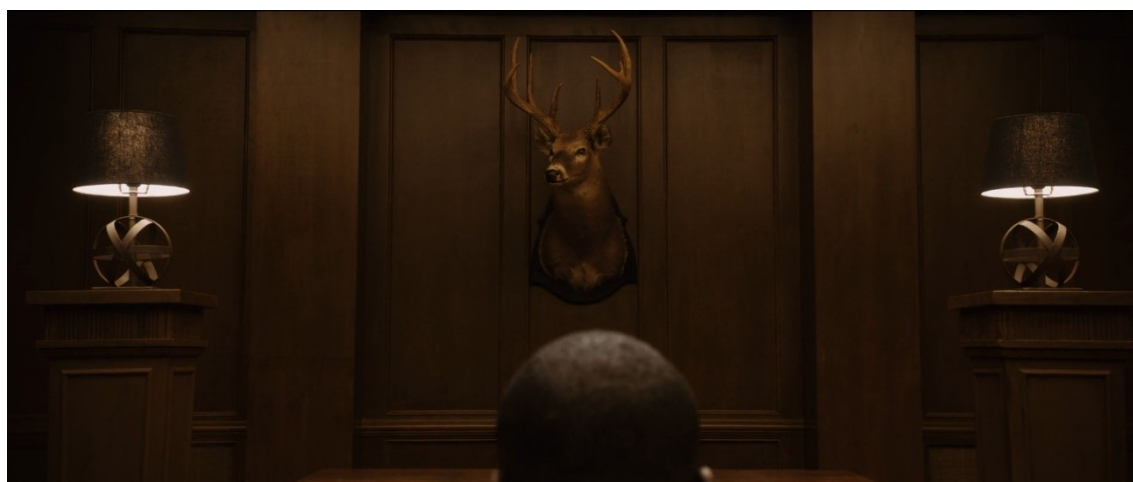


Figura 02 – Chris é colocado frente a frente com a figura do animal morto

Fonte: Netflix

² No original: “Thus, the perpetuation of the “black buck” stereotype emerged as a product in a post-reconstruction period as a way to describe those who did not conform to the powers of white authority that attempted to devalue them as individuals”. (Tradução nossa)

Numa cena anterior, durante um jantar, o irmão de Rose, Jeremy (interpretado por Caleb Landry Jones) pergunta ao protagonista se ele já participou de algum esporte de luta. Chris fala que não se interessa por esse tipo de atividade. Jeremy responde que é uma pena pois, nas palavras dele, com o seu físico e sua “construção genética”, Chris teria grandes chances de sucesso. A ideia da construção genética dialoga com o conceito racista de eugenia, que dominou a medicina durante muito tempo e tem reminiscências até hoje. A força física é outra característica daqueles mais próximos à natureza. Do outro lado do espectro estão os “homens da ciência”, aqueles que habitam a sociedade intelectualizada e branca. A estes cabem a inteligência. Jeremy ainda fala sobre como o jiu-jitsu é um esporte que se utiliza mais da inteligência do que da força, pois é importante “prever os movimentos do adversário e usá-los contra ele”. Dentro da concepção da eugenia aparentemente apresentada pelo filme, a inteligência do homem branco associada à pré-disposição genética do homem negro criariam o ser-humano perfeito. A perfeição, é claro, dependeria da presença do homem branco no comando.

Estas são algumas das maneiras com as quais o filme constrói o estereótipo do “*black buck*”. Vejamos agora como acontece o questionamento.

LER E DESAPRENDER ESTEREÓTIPOS: O QUESTIONAMENTO DAS IMAGENS EM *CORRA!*

Em *Laughing Fit to Kill: Black Humor in the Fictions of Slavery*, Glenda Carpio (2008) enfrenta a questão dos estereótipos sobre a escravidão produzidos por artistas negros. O problema político central discutido por ela é apontar se o uso de estereótipos pelos grupos que são objeto desses estereótipos teriam ou não alguma potência crítica, ou se, na verdade, serviriam apenas para reforçar tal estereótipo como um discursos de verdade sobre tais sujeitos. Ela argumenta que

A proeminência da arte derivada do estereótipo presente no fim do século XX e início do século XXI atesta que a ideia de banir para sempre os fetiches raciais da psique americana pode ser não apenas um projeto fútil, mas um projeto que acabaria por incentivar essa fetichização ao torná-la um tabu sedutor. (CARPIO, 2008, p. 22).³

Carpio nos permite pensar, pois, que a apropriação de estereótipos por Peele, um diretor negro, pode ser contextualizada nessa produção artística que faz uso consciente desses recursos e, com isso, colabora para uma desfetichização da imagem da pessoa negra no cinema dos Estados Unidos.

A crítica ao estereótipo ocorre a partir da quebra da percepção original acerca de uma determinada situação, ou daquilo que é comum ao gênero. Uma das principais “quebras” apresentadas pelo filme refere-se à figura do homem branco e intelectual.

³ No original: “As the prominence of the stereotype-derived art in the late twentieth and early twenty-first century attests, the idea of forever cleansing the American psyche of its racial fetishes may be not only a futile project but one that might fuel the power of the fetish all the more by making it taboo and therefore seductive.” (Tradução nossa)

Realizado durante o segundo mandato do presidente Obama, o filme se apresenta como uma crítica à uma elite intelectualizada e branca, que acreditava viver em um período “pós-racial”.

O discurso dominante de nossa cultura afirma que a trajetória do racismo chegou ao fim como consequência dos principais movimentos de direitos civis e a eventual eleição de um presidente não-branco. Esse movimento em direção a uma América “pós-racial” criou uma estrutura em que a marginalização dos corpos negros foi normalizada e a violência que foi projetada contra eles foi ignorada ou capitalizada por figuras brancas do patriarcado (HUGHES, 2018, p. 3-4)⁴

Em certo momento, quando escapa do porão onde estava sendo mantido, Chris utiliza o animal empalhado como arma para atacar o sogro, em uma ação que pode ser entendida como gesto crítico ao estereótipo. Conforme explica Hughes, “enquanto a imagem do *‘black buck’* pretendia ser uma ofensa depreciativa e uma maneira de afirmar o poder branco através da desumanização de indivíduos negros, o uso de animal por Chris inverte o estereótipo, transformando-o em uma ferramenta de autonomia e liberdade” (HUGHES, 2018, p. 25)⁵. Mais do que isso, ao penetrar o corpo de Dean com a galhada do veado, Chris transforma o seu sogro branco nessa figura híbrida de homem]animal que antes ele era acusado de ser (DOLAN). E, contrariando a eugenia defendida por Jeremy, Chris consegue derrotá-lo utilizando-se da inteligência, e não da força. Ele percebe a repetição de movimentos de Jeremy e consegue sobrepô-lo, justamente por prever os movimentos do adversário e usá-lo contra ele.

Em seu livro, Coleman (2019) faz uma separação entre o que ela chama de filmes de terror “com negros” e “filmes negros”. Para a autora, filmes de terror ““com negros” lidam com a população negra e a negritude no contexto do terror, ainda que o filme de terror não seja completamente ou substancialmente focada em um ou outro” (COLEMAN, 2019, p. 44). Em muitos casos, são produções de grandes estúdios, normalmente produzidos por pessoas não negras visando um grande público. Os interesses e a representação da população negra não fazem parte dos propósitos destes filmes que, em muitos casos, relegam a pessoa negra ao papel de vilão ou a uma presença coadjuvante.

Em relação à sua estrutura, os “filmes negros” de terror seguem muitos dos mesmos tropos comuns ao gênero, mas são, como a autora sugere, filmes raciais. Ou seja, “possuem um foco narrativo adicional que chama a atenção para a identidade racial, nesse caso, a negritude - cultura negra, história, ideologias, experiências, políticas, linguagem, humor, estética, estilo, música e coisas do tipo” (COLEMAN, 2019, p. 46). Ou seja, um filme que leva em consideração a cultura e a visão de mundo da população negra, e tem o interesse da população negra em mente (COLEMAN, 2019).

⁴ No original: “The dominant discourse of our culture claims that the trajectory of racism has come to an end as a consequence of major civil rights movements and the eventual election of a nonwhite president. This move towards a “post-racial” America has created a framework where the marginalization of black bodies has been normalized and the violence that has been projected against them has been ignored or capitalized by white figures of the patriarchy”. (Tradução nossa)

⁵ No original: “While the image of the “black buck” was intended to be a derogatory slur and a way to affirm white power through the dehumanization of black individuals, Chris’ use of the buck inverts the stereotype by turning it into a tool of autonomy and freedom”. (Tradução nossa)

Isso se aproxima daquilo que Shohat e Stam (2006) discutem quando sugerem uma supremacia do “som” em detrimento da “imagem”. Segundo eles, “uma discussão mais nuançada sobre a raça e a etnia no cinema deveria enfatizar menos uma adequação mimética e unívoca a verdade sociológicas ou históricas, e mais o jogo de vozes, discursos, perspectivas, incluindo aquelas que operam no interior da imagem” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 310). Para os autores, a realização dos filmes e a leitura dos mesmos não deve se limitar à superfície das imagens.

A formulação dessa questão a partir das vozes e dos discursos nos ajuda a ultrapassar o “fascínio” pelo visual, a olhar além da superfície epidérmica do texto. A questão, quase literalmente, não é tanto a cor do rosto que aparece na imagem, mas a voz social real ou figurativa que fala “através” da imagem. Menos importante que a “acuidade mimética” do filme é sua capacidade de transmitir as vozes e perspectivas da comunidade ou comunidades em que estão. Se a palavra “imagem” remete à questão do realismo mimético, “voz” invoca um realismo de delegação e interlocução, uma fala situada entre “quem fala” e “para quem se fala” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 310)

O estereótipo é construído por quem está no poder. Dentro da lógica eurocêntrica que rege a construção do estereótipo, "o “universal” se torna um código para o que é palatável para o espectador ocidental, que é visto como a “criança mimada” do processo" (SHOHAT, STAM, 2006, p. 274). Ao utilizar essa mesma construção contra a classe dominante, Corra! faz mais do que apenas desconstruir os estereótipos; o filme reforça a voz do seu cineasta e de uma parcela do público que até então era sub-representado no cinema.

A polifonia não consiste no mero aparecimento de um representante de um certo grupo, mas na criação de um arranjo textual onde a voz daquele grupo pode ser ouvida com força e ressonância. A questão não se resume ao pluralismo, mas ao conjunto múltiplo de vozes, em uma abordagem que procura cultivar e frisar as diferenças culturais enquanto suprime as desigualdades sociais (SHOHAT, STAM, 2006, p. 312).

O sucesso do filme aponta a importância dessas vozes que agora é ouvida por todos. E as mudanças iniciadas a partir deste sucesso sugerem o início de um processo de pluralidade de vozes que Shohat e Stam viam como uma utopia. Enquanto no passado, construído pela imaginação colonial que caracterizou uma boa parte da produção cinematográfica estadunidense, essa elite heroicamente enfrentou os perigos das florestas africanas e salvou a donzela ameaçada pelo vilão negro, no filme de Peele essa elite é mostrada como vilã. Não só isso, mas o homem negro, historicamente relegado à vilania ou a um papel de subserviência, transforma-se na figura heróica, libertando não apenas a si mesmo, mas a dezenas ou centenas de pessoas que teriam o mesmo destino dele. O heroísmo de Chris não se relaciona com uma proximidade com a natureza ou com um conhecimento ancestral ligado a poderes sobrenaturais alheios ao homem branco. Em vez disso, Chris usa as armas do homem branco contra ele.

CONCLUSÃO

Ao longo deste artigo, analisamos a maneira a construção do estereótipo e a sua relação com o racismo. Também abordamos a construção histórica do negro como o Outro, e sua proximidade com a natureza. Apresentamos exemplos de como essa relação estereotipada/racista foi construída também no cinema, que ao longo de grande parte da sua história se limitou a repetir estereótipos e alimentar o racismo. Por fim, detalhamos como a relação do outro, do selvagem e do estereótipo parece ser construída ao longo do filme *Corra!*, somente para ser desconstruída em seguida. Ao questionar os estereótipos, *Corra!* se apresenta como um legítimo “filme negro” de terror.

BIBLIOGRAFIA

- CARPIO, Glenda. *Laughing fit to kill: Black humor in the fictions of slavery*. Oxford University Press, 2008.
- COLEMAN, Robin R. Means. *Horror Noire: a representação negra no cinema de terror*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.
- DOLAN, Summer Jade. *Carolyn Bryants and Heather Heyers: How Harper Lee, Kathryn Stockett, and Jordan Peele use conventions of the Southern Gothic to present the white women of racist America*. 2018. 47 f. Tese (Doutorado) - Curso de English Literature And Creative Writing, Northumbria University, Newcastle, 2018.
- FERREIRA, Jonatas; HAMLIN, Cynthia. Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados. *Revista Estudos Feministas*, v. 18, n. 3, p. 811-836, 2010.
- HENRY JR, Kevin Lawrence. A review of Get Out: On White terror and the Black body. *Equity & Excellence in Education*, v. 50, n. 3, p. 333-335, 2017.
- HOLMES, Natasha; LANG, Frances. One year later to Black and White perspectives on Get Out. *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies*, v. 15, n. 4, p. 305-310, 2018.
- HUGHEY, Matthew W. Cinethetic racism: White redemption and black stereotypes in "magical Negro" films. *Social Problems*, v. 56, n. 3, p. 543-577, 2009.
- HUMAN, Lizzy. Fetishism of The Black Body in Get Out. *Literary Cultures*, v. 1, n. 2, 2018.
- LORDE, Audre. *Irmã-ousider*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- LUPACK, Barbara Tapa. *Literary Adaptations in Black American Cinema: from Micheaux to Toni Morrison*. Rochester, Ny: The University of Rochester Press, 2002.
- MILLS, Charles W. *The racial contract*. Ithaca: Cornell University Press, 1997.
- PEELE, Jordan. 'Get Out' Sprang from an Effort to Master Fear, Says Director Jordan Peele. *NPR*. 15 mar 2017. Disponível em <https://www.npr.org/sections/codeswitch/2017/03/15/520130162/get-out-sprung-from-an-effort-to-master-fear-says-director-jordan-peele>. Acesso em 11 mar 2021.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 528 p.
- WEHELIYE, Alexander G. *Habeas viscus: Racializing assemblages, biopolitics, and black feminist theories of the human*. Duke University Press, 2014.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e1202171-86>

Recebido em 07/07/2021. Aprovado em 18/07/2021.

**“SARAVÁ, DONA MARIA PADILHA”:
TRADIÇÃO ORAL, TERREIRO E CELEBRAÇÃO
“SARAVÁ, DONA MARIA PADILHA”:
ORAL TRADITION, TERREIRO AND CELEBRATION**

José Luiz Xavier Filho*

Geam Karlo Gomes**

Resumo: Não precisamos olhar além-mar para percebermos que dentro da nossa própria história, grupos foram subjugados, reprimidos e perseguidos. Em virtude dessas razões, abordamos, neste trabalho, as experiências vividas na festa de um determinado terreiro de religião de matrizes africanas em comemoração à entidade espiritual e dona da celebração, Maria Padilha. Logo, o objeto escolhido é um espaço de resistência ancestral que é alvo de preconceitos, estigmas e estereótipos pelas sociedades brasileiras não praticantes. A partir de bases bibliográficas concernentes à oralidade e à tradição oral africana, sob a ótica e panorama dos adeptos e simpatizantes do terreiro investigado, compartilhamos com os leitores as análises no intuito de compreender, valorizar e respeitar as narrativas protagonizadas pelos membros dessa religião.

Palavras-chave: Tradição Oral. Terreiro. Festa. Religiões de Matrizes Africanas.

Abstract: We don't need to look overseas to realize that within our own history, groups have been subjugated, repressed and persecuted. For these reasons, in this work, we approach the experiences lived in the feast of a certain religious terreiro of African origins in commemoration of the spiritual entity and owner of the celebration, Maria Padilha. Therefore, the chosen object is a space of ancestral resistance that is so much the target of prejudice, stigma and stereotypes by non-practicing Brazilian societies. Based on bibliographical bases concerning orality and African oral tradition, from the perspective and panorama of followers and sympathizers of the investigated terreiro, we share with readers the analyzes in order to understand, value and respect the narratives carried out by members of this religion.

Keywords: Oral Tradition. Terreiro. Party. African Matrix Religions.

INTRODUÇÃO

O dom de falar, dialogar, transmitir informações através da voz é uma das capacidades mais intrigantes e profundamente humana. Não analisamos o quão fantástico é essa capacidade que nos é permitida de comunicação porque já estamos habituados, de uma forma natural, porque fazemos uso cotidianamente nas nossas relações sociais, embora seja um processo complexo e intrinsecamente peculiar.

* Professor de História do quadro efetivo da rede municipal de ensino do município da Lagoa dos Gatos – PE. Mestrando em Culturas Africanas, da Diáspora, e dos Povos Indígenas pela Universidade de Pernambuco, UPE (2021-). E-mail: jlxfilho@hotmail.com.

** Professor do Programa de Pós-Graduação em Culturas Africanas, da Diáspora, e dos Povos Indígenas - PROCADI/UPE. Líder do ITESI/UPE. E-mail: geam.k@upe.br.

Para transmitir o que queremos a outras pessoas, seja opiniões ou ideias, enunciamos palavras. As ondas sonoras produzidas pela voz humana carregam as nuances de todos os seus pensamentos e sentimentos e chegam aos ouvidos de outra pessoa, podendo assim, o receptor, traduzir as ideias, sentimentos e interpretar a mensagem que o outro quis passar.

Na ausência de textos escritos ou documentos que deem informações detalhadas de como viviam povos do passado, seus costumes e modos de vida, são os vestígios arqueológicos, as histórias narradas e contos semeados pelos mais velhos, principalmente na forma de mitos¹, que nos falam das relações sociais, crenças, deuses, seres espirituais, heróis e misticismo.

Os diversos africanos desembarcados em terras brasileiras para trabalhar de forma escrava nos engenhos de açúcar, nas lavouras, nos canaviais e etc., trouxeram consigo seus costumes, suas línguas e idiomas, seus valores, tinham sua própria trajetória na espiritualidade e cultuavam os seus deuses. Diante das contingências que viriam daí por diante, foram obrigados a negociar com os poderes dominantes, como por exemplo, igreja e senhores de escravo, e a dialogar com as culturas e crenças indígenas da nova terra.

Quinze milhões de pessoas, de diferentes regiões da África, que traziam suas relações com a vida, a morte, as pessoas, a natureza, a palavra, a família, o sexo, a ancestralidade, Deus, deuses, as energias, a arte, a comida, o tempo, a educação [...] espalhadas assim formaram o que se chama de diáspora africana, ou seja, os negros e negras que, nesse caso, sequestrados e sequestradas de suas terras, levaram consigo suas tradições, mantendo-as e recriando-as no mundo, inclusive no Brasil (CAPUTO, 2012, p. 40).

Forçados à diáspora² migratória, encontraram estratégias para aproximar suas divindades e reelaborar seus mitos, ritos e sistemas religiosos. Além das tradições culturais africanas, tais religiões também incorporaram, em graus variáveis, elementos do catolicismo, espiritismo e aspectos das divindades indígenas.

É importante assinalar que as misturas, identificações e intercâmbios são frequentes nas religiões afro-brasileiras e constituintes delas. Não só as africanas, mas todas as religiões são instituições dinâmicas que se transformam de acordo com as circunstâncias socioculturais advindas de fora. Se fossem incapazes de rever ou mesmo abandonar o passado, elas poderiam desaparecer completamente, deixando, quando muito, um mero vestígio histórico e arqueológico (SANTOS, 2012, p. 11).

¹ Geralmente são histórias que explicam a origem de coisas diversas, como a criação do mundo, das plantas e dos animais, do homem e da vida em grupo. Os mitos buscam dar explicações que valem para todos a ele ligados e que atribuem identidades a essas pessoas. Os mitos se apresentam como verdades absolutas, mesmo que recorrendo à linguagem dos símbolos, mas são reformulados conforme as circunstâncias da vida dos homens que os repetem, sem deixar de alterá-los quando preciso (HOUAISS, 2001).

² O termo diáspora evocava a experiência história dos judeus dispersados pelo mundo. Também evoca o deslocamento forçado de milhares de africanos escravizados nas Américas desde o século XVI, bem como a experiência de povos que, por razões diversas, sobretudo políticas, são levadas a atravessar fronteiras nacionais (HALL, 2013).

Uma das formas que os povos encontraram para passar às gerações mais novas seus valores, costumes e suas histórias foi através dos mitos, cantos de louvor e lendas. Muitas lendas descrevem a forma como as coisas, os valores e as crenças foram criadas: seres humanos, o mundo, os animais e as relações entre as pessoas. Sendo a cultura africana, até pouco tempo, predominante oral, os cantos de louvor, os mitos cultuados e as histórias contadas de geração em geração, foram sempre a forma mais eficaz de manterem a tradição e os costumes.

Não podemos deixar de elucidar que, dentro desse contexto histórico, os afro-brasileiros intelectuais e que já tinham consciência das desigualdades sociais vigentes, e também que, preferencialmente, moravam nas cidades maiores, foram perdendo os vínculos com sua ancestralidade e com as tradições dos seus antepassados, e assimilaram os valores dos grupos sociais aos quais queriam se integrar e se assemelhar (GOMES, 2009).

Para conquistar patamares iguais ou equivalentes aos que a classe branca e privilegiada ocupava, os negros e negras assumiam os valores sociais dos dominantes. Assim, deixando de lado suas tradições culturais e características de herança africana e, conseqüentemente, de memórias que fizeram parte de sua história. Essa atitude mudou por volta de 1960, quando a África começou a se livrar do jugo colonial imposto ao continente no final do século XIX (DANTAS; MATTOS; ABREU, 2012). Com isso, a história afro-brasileira e as manifestações culturais dos africanos e seus descendentes, às quais até então se dera pouca atenção, começaram a se tornar objeto de interesse de intelectuais e pesquisadores.

A música, os sons, as formas, a estética, o uso demasiado das oralidades por sociedades que, em sua maioria, não conheciam a escrita e suas derivações, antes do contato violento com os europeus, foram algumas das coisas que passaram a ser examinadas e investigadas fora dos limites do continente africano. Ressurgindo assim o interesse pelas raízes ancestrais e africanidades herdadas, e os pontos de encontro com a mãe África foram reavivadas e valorizadas.

Onde está a memória do povo afro-brasileiro? Nas lendas, nos mitos, nos reinos africanos e nos vestígios das senzalas do Brasil? Está além disso. Está na negritude de nossa gente, nos terreiros de mãe e pai de santo, na literatura, nas artes, na pintura e nas expressões culturais, que enriquecem os museus, os teatros, as favelas e as ruas das cidades brasileiras.

Por fim e sistematicamente, traçamos uma trajetória dentro da escrita deste artigo. Primeiramente, para se entender histórica e socialmente os espaços sagrados remanescentes das religiões de matriz africana, que são os terreiros, iniciamos nossa discussão dentro do campo da tradição e oralidade africana, tendo em vista que a religiosidade e as formas como se adaptaram em solo brasileiro foram heranças dos seus ancestrais.

Diante disso, discutimos sobre as espacialidades, dentro do campo historiográfico, como se deu a formação dos terreiros de candomblé³/umbanda⁴, e como tais espaços simbolizam uma luta de resistência cultural, religiosa e, principalmente, onde são forjadas as identidades dos membros e o fortalecimento da luta pelo seu espaço de direito e liberdade religiosa.

Por fim, para concluir nossa pesquisa, optamos por apresentar a tradição e a festa da entidade Maria Padilha, realizada no terreiro de candomblé/umbanda que tem como pai de santo o senhor Leonardo Vicente, chamado de Pai Léo pelos seus filhos-de-santo e simpatizantes da casa. Obtivemos o apoio dele e a liberdade de transmitir, na forma escrita, o ritual e o momento mágico-religioso da entidade recebida por um dos seus filhos⁵. A pesquisa foi de caráter observacional e bibliográfica, não realizamos entrevistas, exceto conversas informais, gravações das músicas e registros fotográficos, todos permitidos pelo sacerdote da casa.

1 BIBLIOTECAS VIVAS: TRADIÇÃO ORAL

Paralelamente vivemos em dois mundos. O primeiro, o mundo natural, o concreto, que está naquilo que tocamos, no que sentimos, o espaço em que vivemos. Estamos inseridos no mundo social, que é o resultado da nossa vida coletiva em um determinado espaço/ambiente. Secundariamente, o mundo sobrenatural é o do sagrado, das religiões, das crenças e das características mágicas, ao qual os homens e mulheres só têm acesso parcialmente, por meio de determinadas iniciações, cerimônias e rituais.

Nas sociedades africanas, onde foram capturados os homens e mulheres para serem escravos no Brasil, toda a vida na terra estava ligada ao além, a dimensão que só especialistas, ritos e objetos sacralizados podiam atingir. Mas, acima do que foi citado, existia algo maior, o dom de falar e transmitir para as gerações os ensinamentos e sabedorias deixados por seus ancestrais: a tradição oral.

Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação de sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocuições-chave, isto é a tradição oral. A tradição, pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para a outra (VANSINA, 2010, p. 157).

Segundo o autor, as tradições são fontes para se conhecer e resgatar a sabedoria deixada pelos ancestrais. São, necessariamente, as fontes mais importantes para desbravar o estudo das sociedades africanas, em sua maioria, ágrafas. Compactuamos com o que nos diz Meihy e Holanda (2014):

³ O termo candomblé vem de *kandombele*, uma palavra cujo significado é “rezar”, “invocar” ou “pedir pela intercessão dos deuses”. O mesmo tempo também designa o local onde se realizavam as cerimônias religiosas públicas (CASTRO, 2001).

⁴ Essa expressão vem de *mbanda*, palavra africana cujo significado poder “tabu”, “coisa sagrada”, “súplica” ou “invocar os espíritos” (CASTRO, 2001).

⁵ A pedido de Pai Léo e em respeito ao sacerdote e o acolhimento em seu terreiro/salão, os nomes dos seus filhos-de-santo não podem ser divulgados.

Fonte oral é mais que história oral. Fonte oral é o registro de qualquer recurso que guarda vestígios de manifestações da oralidade humana. Entrevistas esporádicas feitas sem propósito explícito, gravações de músicas, absolutamente tudo que é gravado e preservado se constitui em documento oral (MEIHY; HOLANDA, 2014, p. 13).

Para os africanos, a oralidade fortalece a ligação entre o homem e a palavra. A orientação de como agir diante de várias situações da vida era traçada valendo-se do além, dos antepassados, dos ancestrais, dos deuses, dos heróis fundadores, dos espíritos e da grande variedade de seres sobrenaturais que habitavam dimensões com as quais eram possíveis fazer contato.

O que se encontra por detrás do testemunho é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade [...]. É, pois, nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido com ela. Ele é a palavra e a palavra representa um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 182).

Partindo desse mesmo pressuposto, Vansina (2010) explana que tudo que uma sociedade considera relevante para que exista um perfeito funcionamento interno e de suas relações é feito através da transmissão que é realizada, em sociedade, através da tradição oral que a rege.

A importância deste trabalho não se reflete em investigar a fundo os processos teóricos e metodológicos das oralidades e tradições orais africanas herdadas, nem elucidar como o candomblé resiste e sobrevive até os dias atuais, mas compreender como a oralidade e a tradição oral se perpetuam e são visíveis dentro dos rituais/festas de um terreiro, na atualidade, fortalecendo e valorizando a cultura religiosa e demonstrando como a influência africana é capaz de ultrapassar tempos e gerações.

Em um terreiro de candomblé/umbanda, é através da fala que se aprende, que se retém conhecimentos e que se é iniciado. O conhecimento da casa é compartilhado, do pai ou mãe de santo, para os seus filhos e filhas, individual ou coletivamente. A tradição oral é mantida devido a participação de cada fiel presente no terreiro, assim tornando-se também responsável pelo conhecimento adquirido e pelo mesmo que será compartilhado através das experiências e vivências nos rituais, nas histórias contadas, nas músicas entoadas e das oralidades retidas.

Numa tradição religiosa como a cristã ou a muçulmana, o escrito sagrado tem a autoridade teológica máxima. E cada crente pode recorrer diretamente a estas fontes, passando ao largo dos outros crentes. No candomblé não existe este lugar de autoridade religiosa que não o crente. O conhecimento religioso que cada fiel adquire na comunidade religiosa, através dos mitos, ritos, símbolos para poder interpretar a sua experiência religiosa só pode ser acessado através do outro crente concreto. Não é possível passar ao largo dele e acessar alguma outra fonte. Ele, fiel concreto, é a fonte de conhecimento. Ele é a autoridade teológica competente na conservação e transmissão do conhecimento. A oralidade tem, pois uma lógica diversa da das tradições escritas e nela o indivíduo que crê tem uma importância teológica fundamental: ele é fonte religiosa (BEREKENBROCK, 2007, p. 278).

Logo, uma das formas de legitimar a fala do fiel é através da tradição oral. Pois, “quem possui uma tradição possui um passado, uma continuidade histórica que o metamorfoseia em sujeito de sua própria história: afirmar sua tradicionalidade equivale a se distinguir dos outros, aqueles que não têm mais identidade definida” (CAPONE, 2004: 256).

Entender a tradição oral não é um trabalho complexo. Precisamos entender que não se trata apenas dos elementos de uma cultura que foram herdadas através do espaço-tempo. Vai além disso, porque é necessário compreender que as tradições orais interagem com o passado, isto é, aquilo que foi aprendido com o presente, e que está sendo modificado e moldado. É uma simbiose, ou seja, a junção entre a manutenção do passado e olhar do tempo presente.

Por isso que dizemos que as tradições são reiventadas. Em conformidade com o que é dito por Hobsbawm, “muitas vezes, ‘tradições’ que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas” (HOBSBAWM, 2008: 9). O termo “tradição inventada” é utilizado pelo autor em um sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo, às vezes coisa de poucos anos apenas, e se estabeleceram com maior rapidez (HOBSBAWM, 2008).

Logo, concluímos que a oralidade é a forma de transmissão dessas tradições. Tendo em vista que não há uma preocupação em materializar as tradições em forma de escrita, porque o objetivo dela é se valer das como o meio de se locomover através das gerações, “a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina, às forças ocultas nela depositadas[...] Não era utilizada sem prudência” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010: 180), colaborando assim com a manutenção dos saberes e do contínuo processo de formação das identidades religiosas de matrizes africanas.

A palavra falada transmite axé⁶, que é a força que garante a existência dinâmica, um poder dado aos homens e mulheres pelos orixás e demais entidades cultuadas dentro ou fora do terreiro. Esse mesmo axé que pode ser compartilhado através do ritual, festas, cantos e benzimentos, pois “quanto mais o axé daquele que o transmite é poderoso, mais as palavras proferidas são atuantes e mais ativos os elementos que o manipula” (SANTOS, 2012: 48).

2 ESPACIALIDADE E REPRESENTAÇÃO DO SAGRADO: TERREIRO

Os africanos recém-chegados encontraram os que já moravam em terras brasileiras vivendo uma cultura híbrida⁷, na qual aspectos africanos, indígenas e portugueses se

⁶ A força sagrada de cada orixá, que se revigora, no candomblé, com as oferendas dos fiéis e os sacrifícios rituais (HOUASS, 2001).

⁷ Cultura híbrida é uma expressão que se refere ao resultado da mistura de culturas diferentes, que carrega em si características das matrizes, mas delas se distingue. Ela é um produto novo, resultado de certas misturas, e está ligada também às noções de mestiçagem e de sincretismo (BHABA, 1998).

misturavam ou conviviam paralelamente. Nesses intercâmbios entre negros e brancos, africanos e portugueses, dosadas com tempero dos nativos indígenas, não só os negros e negras escravizadas e livres eram expostos às influências dos seus donos/senhores, como também estes se relacionavam com as práticas dos afro-brasileiros.

A sociedade branca e senhorial brasileira, conhecia pouco a vida das comunidades negras, principalmente no que diz respeito às suas temidas práticas mágico-religiosas, que podiam tanto curar como provocar a morte. Além disso, em razão da repressão voltada contra elas, temos mais informações sobre as práticas religiosas realizadas num passado mais distante, nos séculos XVII e XVIII, do que sobre temas como a organização familiar ou as associações de trabalho (SODRÉ, 1988).

Por serem associadas a ritos demoníacos ou feitiçarias, duramente perseguidas, elas eram denunciadas, o que gerou a abertura de processos, nos quais testemunhas eram ouvidas e eram descritos muitos ritos, crenças e práticas oraculares de adivinhação, de proteção, abertura de caminhos e de cura.

Entre os africanos, afro-brasileiros e seus descendentes, o sobrenatural era acionado por especialistas, os homens e mulheres de fé, que dominavam os conhecimentos necessários para que as entidades do além pudessem ajudar a solucionar questões da vida cotidiana. Os problemas que os homens e mulheres escravizadas e os libertos tinham na sociedade escravista eram bem diferentes daqueles que afligiam os agricultores e pastores das aldeias que vivam na África, mas a maneira como uns e outros lidavam com ele era parecida, uma que vez que os afrodescendentes se mantinham próximos da maneira de pensar de seus antepassados (BASTIDE, 1999).

Especialistas em curas e adivinhações, intermediários entre o mundo dos homens e o dos espíritos e ancestrais, chamados de feitiçeiros ou curandeiros pelos portugueses que os haviam escravizado e trazido para o Brasil, se tornavam membros importantes de certas comunidades que usavam seus serviços e conhecimentos.

Vale ressaltar que outro conjunto de práticas e crenças religiosas de matrizes africanas que germinou no Brasil, e que existe até os dias atuais, foram os candomblés, sendo do século XIX as primeiras referências a eles. Apesar de o termo pertencer à língua banto, no Brasil se refere a cultos religiosos de origem iorubá e daomena. Neles, as principais entidades sobrenaturais são os orixás, quando a influência iorubá é muito maior, e voduns, quando a daomena se destaca (RAMOS, 2013).

Os orixás e voduns são entidades ancestrais, homens e mulheres rotulados como heróis divinizados, fundadores de linhagens, reinos e cidades-estado. Sendo não só a origem da organização social e política, como também àqueles e àquelas que orientam toda a ação dos seres humanos em sua vida terrena. Também se comunicam por meio de sacerdotes e sacerdotisas que, ao serem por eles incorporados/possuídos lhes permitem entrar em contato direto com quem os consulta em busca de orientação e solução para os mais diversos problemas.

No século XVIII, as cerimônias desse tipo eram chamadas de calundus; a partir do século XIX elas passaram a ser chamadas de candomblé e seus líderes ficaram conhecidos como pais e, principalmente, mães de santo, sendo santo o nome genérico, de nítida influência católica, dado à entidade incorporada durante a possessão/incorporação à qual o culto é dirigido (BASTIDE, 1999).

As casas que abrigavam candomblés e os pais e mães de santo que estavam a sua frente, chamadas de terreiros, foram importantes polos de organização das comunidades negras, mesmo perseguidas pela polícia, até meados do século XX, quando começaram a ser “aceitas” e “respeitadas” como espaços legítimos de exercício de religiosidades afro-brasileiras (PRANDI, 2001). A repressão estava ligada não só ao tipo de prática ali exercida, que ainda era relacionada a forças diabólicas, mas principalmente ao medo que os ritos das comunidades negras despertavam e até mesmo o simbolismo pejorativo e estereotipado em torno dos terreiros.

Vale ressaltar que, mesmo em tempos de liberdade, e ainda mais durante a vigência da escravidão, os negros e negras, quando reunidos, eram vistos pelos grupos dominantes como ameaça potencial à ordem estabelecida.

A religião do Candomblé não apenas apresenta um ideal como objetivo, como se apresenta também como um caminho concreto, através do qual as pessoas poderão aproximar-se deste ideal. O caminho da iniciação, como todo o comportamento que dele advém, leva o ser humano a unir paulatinamente as forças que nele se encontram. Neste processo de união “constitui-se” a pessoa. Através da experiência religiosa, o ser humano chega mais perto do que é “tornar-se pessoa”: a integração de todos os elementos nele presentes (BERKENBROCK, 2007: 290).

Principal maneira de lidar com as adversidades da vida cotidiana, as religiões foram especialmente importantes na construção de comunidades negras na sociedade brasileira escravista, principalmente os terreiros que são espaços de pertencimento e resistência. Em torno de sacerdotes, especialistas que conheciam ritos de comunicação com o além, de onde se supunha vieram soluções para muitos problemas, grupos construíram identidades, nas quais também eram consideradas as áreas de origem dos seus membros, ou dos antepassados destes.

3 MATERIALIZAÇÃO DA TRADIÇÃO: FESTA DA MARIA PADILHA

“Quebrar o preconceito com a questão das pomba-gira”. Iniciamos nossa escrita com a frase que mais escutamos dentro do terreiro de Pai Léo. Para os participantes e simpatizantes, esse é o objetivo principal da festa para a sociedade em que está inserido o salão⁸, no município de Agrestina, no estado de Pernambuco.

A festa é de realização anual, sempre comemorada no dia 9 de março⁹, ou datas perto desse dia. Segue o canto para a entrada da primeira entidade:

⁸ Atribui-se esse termo como sinônimo a palavra terreiro. A palavra “salão” é usada constantemente pelos membros.

⁹ Estivemos presente nesse dia, realizado no dia 9 de março de 2020. Os cultos e celebrações religiosas ainda não tinham sido proibidas em virtude da pandemia da COVID-19 do novo coronavírus, que ainda não tinha dados e nem casos no Brasil durante o período da realização.

De onde é que Maria Padilha vem/ Aonde é que Maria Padilha mora/ Ela mora na mina do ouro /Aonde criança não chora/ Maria Padilha/ Rainha do Candomblé/ Firma curimba/ Que ta chegando mulher/ Maria Padilha, Traz linda figa de ouro/ Oi saravá Rainha linda da quimbanda/ Sua proteção é um tesouro (Gravada em março de 2020, arquivo pessoal do autor).

Uma forma de celebrar as graças alcançadas, os trabalhos realizados e os objetivos atingidos através do poder da entidade, carinhosamente chamada pelos devotos e simpatizantes de Rainha Maria Padilha.



Figura 1 - À esquerda, filho de santo incorporado com a entidade Maria Padilha das Almas e, a direita, Pai Léo, sacerdote e dono do terreiro.

Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020).

Antes de adentrarmos na festa em si, achamos importante salientar que antes da entrada da dona da celebração, a entidade Dona Maria Padilha, ela é recebida por suas falanges¹⁰, que preparam o terreiro para sua chegada por último.

Vale ressaltar que além de um regular calendário de festas, os terreiros de candomblé têm uma organização sacerdotal composta por *abiã*, primeiro degrau, pessoa não-iniciada, aspirante, que participa de algumas cerimônias, sobretudo públicas; *iaô*, filha ou filho-de-santo iniciado(a); *ebomin*, sacerdote ou sacerdotisa que cumpriu suas

¹⁰ Falanges, assim como o nome sugere, são grandes agrupamentos, cada qual com a sua especialidade, que respondem a uma entidade, a chefe desta falange. No caso, a chefe é Dona Maria Padilha, que por sua nobre fama também enfrenta o dissabor da associação de seu nome com charlatões e espíritos zombeteiros. Mas esta senhora e suas trabalhadoras incansáveis, cada qual em sua especialidade mágica, não possuem a nobre fama à toa! Ajudam, dentro do merecimento de seus médiuns e consulentes, até onde suas mãos alcançam, trazendo a real prosperidade, vitalidade e amor. Ver mais em <<https://tsararaioluzoriental.com.br/as-pombogiras-e-falange-de-dona-maria-padilha/>> Acesso em 26 de junho de 2021.

obrigações de sete anos de iniciada(o); *ialorixá* ou *babalorixá*, mãe e pai-de-santo, postos hierárquicos mais elevados nas casas de culto.

Especificamente esse que pesquisamos, não se encaixa como um terreiro de candomblé apenas, mas como candomblé/umbanda, segundo Pai Léo. Pois seus praticantes cultuam, além dos orixás, santos católicos, inúmeros guias, espíritos ou entidades que, segundo os membros, tiveram vida terrena mas retornaram ao mundo dos homens e mulheres, e que se incorporam em seus médiuns para orientar, aconselhar ou guiar através de poderes e conhecimentos mágico-curativos.



Figura 2 - Altar do terreiro.

Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020).

No altar exposto na figura 2, concretiza-se o que falamos sobre o sincretismo religioso candomblé/umbanda cultuado no terreiro. Estão expostos no altar, de forma hierárquica, os santos, guias e orixás que recebem cultos e oferendas na casa. São seres espirituais geralmente representados em imagens de gesso, no topo encontra-se a imagem de Jesus Cristo que é profundamente prestigiado e respeitado na hierarquia umbandista. Contudo, as imagens que representam as falanges da entidade Maria Padilha e a própria, ficam do outro lado do espaço do salão, um altar dedicado as pombas-gira¹¹ e ao Exu¹² protetor da casa.

¹¹ Pomba-Gira ou pombogira desempenha funções muito semelhantes às dos Exus, mas é representada pelo sagrado feminino. Vista como uma da rua e do trabalho. O lugar da rua, aqui mencionado, não é aquele esperado socialmente para a mulher, segundo a tradição patriarcal, podendo promover a sua identificação com as características pejorativas e estererotipadas atribuídas à prostituta, em oposição aos estereótipos da jovem virgem associado às caboclas, da mãe a Iemanjá e da mãe preta às pretas-velhas (MONTERO, 1985).

¹² Exu, identificado comumente com um ser matreiro e amoral para os padrões ocidentais, sofreu modificações importantes desde a sua vinda da África, com os escravos, até a sua apropriação pela Umbanda. Essa entidade ocupa uma função ímpar entre as demais



Figura 3 - Altar das falanges e da pomba-gira Maria Padilha e dos Exus.

Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020).

Além de ser central nos cultos religiosos, a música de influência africana, na qual o tambor é geralmente o instrumento mais importante, também é fundamental em muitas outras ocasiões de festas e danças. Os toques de tambores não param, pois são a peça fundamental nas invocações das entidades para o terreiro. Os filhos-de-santo já aguardam por trás de uma cortina antes do espaço do terreiro, a chegada da sua entidade para incorporar e entrar na roda de dança. Ao som das palmas e do toque do tambor a casa entoa:

Na minha encruzilhada/ Muito consagrada/ Tenho muitas rosas/ Tão apreciadas/ Com um perfume/ Quero alegrar/ Os filhos que têm fé/ E quem me chamar/ Também tenho garfo/ Para espetar/ Espetar a Alma/ De quem me maltratar/ Sou Maria Padilha/ Dos 7 cruzeiros/ Tenho Força das almas/ Dos velhos do cativo/ Trabalhamos unidos/ Numa só braçada/ Sou Maria Padilha/ Formosa e muito amada/ Meu melhor vestido/ Quero ofertar/ Para o inimigo/ Cor da menga pra sangrar/ O preto da minha roupa/ Vou presentear/ Ao inimigo, na escuridão vai ficar/ Ai vai minha luz/ No branco da minha roupa/ A você que é bom/ E não tem língua solta/ sou Maria Padilha/ Dos 7 cruzeiros/ Saravá vocês que me vêm/ É vocês que me chamam e não creem/ Quem caminha com minha ajuda/ Muita força há de ganhar/ Mas

divindades cultuadas pelo Candomblé, possivelmente o culto que ainda mantém a representação de Exu mais próxima da originária africana, pois é ele quem tem o papel/poder de servir como elo de comunicação entre os demais orixás e desses com os homens. Sua função é o próprio estabelecimento e manutenção da ordem do mundo espiritual junto ao plano terreno, desempenhando assim, tarefas específicas determinadas pelos orixás, servindo como uma espécie de mensageiro/instrumento (BASTIDE, 1978; PRANDI, 2001; VERGER, 1999).

coitado, muito coitado/ De quem me desafiar/ Minha falange é muito boa/ pelo menos eu considero/ Tenho até muitas crianças/ Como Exu, e que venero/ Trabalho de muitas formas/ O mistério é profundo/ Jogo muitos Eguns/ Em cima de vagabundos (Gravada em março de 2020, arquivo pessoal do autor).



Figura 4 - Filho-de-santo 2, incorporado com Maria Padilha da 7 Catacumbas

Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020).

Das mais variadas histórias que são contadas por diversas pessoas e terreiros diferentes, valorizamos aquilo que nos foi passado dentro deste que pesquisamos. Apreciamos os contos e as narrativas imbuídas da tradição oral que nos foi permitido escrever, com respeito e ética aqui transcritas.

As Donas Padilhas esperam que seus nomes sejam sempre associados a histórias que transmitam força, autocontrole, autossuficiência e amor-próprio exacerbado. Através dos olhos da entidade, elas enxergam em seus consulentes, as situações de vida as quais se precisam ter atenção e cuidado. Afugentando o medo, a insegurança e baixa-estima de quem às procuram.

Os médiuns permitem que as pessoas que os vão consultar entrem em contato direto com as entidades que estão neles incorporadas (VERGER, 2018). Em troca da intercessão pedida ao plano espiritual, elas cobram oferendas e a realização de alguns ritos que garantem o seu culto pelos vivos e, portanto, a sua existência tranquila no além. Se satisfeitas, as entidades farão que os resultados desejados sejam alcançados.

Nos parecem simples os pedidos feitos pelas Padilhas, entretanto, entendemos que elas querem mais ação e menos promessas. Não importa a pessoa que pede orientação, auxílio ou ajuda em algum trabalho espiritual. Risonhas e com repetidas gargalhadas só pedem a melhor champanhe ou algum adereço/acessório em ouro. Segundo elas,

trabalham pela evolução de suas matérias¹³ e das pessoas que as consultam e querem trabalhar junto delas, fortalecendo assim, propósitos e cumprimento dos desejos e anseios.

Entendemos que o objeto principal da festa estimulou diferentes sensações nos filhos da casa, simpatizantes, clientes e visitantes. Os sentimentos de pertencimento ao terreiro fluíram como uma ligação histórica a cada música cantada e entidade recebida. Ligados pela fé, de uma religião e crença que sobrevive através da oralidade e resiste graças a uma tradição oral viva, nos remete a um passado histórico herdado por seus ancestrais em consonância ao tempo presente.

Conforme afirma Guarinello, “a reunião comemorativa que constitui a festa é seu próprio objetivo” (GUARINELLO, 2001: 971). O terreiro funciona como um centro, um ponto de encontro, um local de realizações que edifica todos os participantes e visitantes “no sentido de que as festas não são dádivas de Deus, nem caem dos céus segundo nossos desejos” (GUARINELLO, 2001: 971). Funcionando assim como um espaço onde existem trocas de diálogos, ensinamentos, influências simbólicas, sabedoria espirituais, esta passada da entidade para os ouvintes, e a construções das próprias identidades dos filhos e filhas-de-santo.

O mais crucial e mais geral desses produtos é, precisamente, a produção de uma determinada identidade entre os participantes, ou, antes, a concretização efetivamente sensorial de uma determinada identidade que é dada pelo compartilhamento do símbolo que é comemorado e que, portanto, se inscreve na memória coletiva como um afeto coletivo, como a junção dos afetos e expectativas individuais, como um ponto em comum que define a unidade dos participantes. A festa é, num sentido bem amplo, produção de memória e, portanto, de identidade no tempo e no espaço sociais (GUARINELLO, 2001: 971-972).

Diante disso, pensamos na festa de Maria Padilha não exclusivamente como uma celebração ao passado, visto que analisamos apenas essa festa dentro do terreiro, mas que seja relevante uma interpretação e contextualização da história e dos principais aspectos dos costumes e da tradição oral do terreiro em comunhão e consonância com a contemporaneidade.

Durante o transcorrer da festa, as coreografias dos rituais ficam a cargo dos adeptos especialmente preparados para “receber” seus guias/entidades. Esse fenômeno é o momento central nas religiões de matrizes africanas, definido como possessão ou incorporação, como já foi visto, e para os que irão “receber” é um momento de privilégio, pois é nesse momento em que há a fusão de dois planos, o espiritual e o terreno (material). Por fim, chegou a dona da festa:

Ela é Maria padilha/ Ela agora vai girar/ É nas suas 7 calungas/ É lá que ela vai ficar/ É logo que ela vai girar/ Todo o mal ela vai levar/ E quem tiver inimigo/ Pensa em mim quando eu girar/ Pensa em mim/ Com muita firmeza/ Que todo o mal eu vou levar/ Quando eu chegar na minha morada/ O inimigo vai pagar/ É lá que a prestação de contas/ E as contas não vão falhar (Gravada em março de 2020, arquivo pessoal do autor).

¹³ A palavra matéria é dita pela pessoa incorporada em relação ao corpo que está sendo usado, ou seja, a pessoa que à recebe.



Figura 5 - Filho-de-santo 3, incorporado com a dona da festa, Maria Padilha e, a direita, Pai Léo.

Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020).

“*Saravá, Dona Maria Padilha*”, é com esta frase e assim que é recebida, quase que em uníssono, pelas pessoas presentes no salão, a dona da festa e motivo maior da celebração realizada. Rotulada e estereotipada como feiticeira ou prostituta, ela é dona de charme e encantos que atraem homens e mulheres. Também trabalha para seus devotos por causas amorosas e fortalecimento de casais, ou até mesmo, amarrações amorosas. Segundo ela mesmo narra, enquanto gira no salão dançando ao som dos tambores e de músicas que a enaltecem, é que ela era o verdadeiro amor do rei D. Pedro I e morreu eternizada como rainha.

Segundo os contos que nos foram passados do próprio terreiro, a pomba-gira Maria Padilha morreu por amor. Em vida, ela foi amante D. Pedro I, que tinha abandonada sua esposa para viver com ela. Dentro do conto narrado, Padilha tinha conseguido o amor do homem que amava, através de um feitiço de amarração amorosa. Por isso, muitas pessoas a procuram para consultas em torno de causas amorosas, adoçamentos de casais e amarrações para o amor, quer sejam hétero ou homoafetivas.

Não temos como provar com exatidão o conto narrado dentro da história e também esse não é nosso objetivo, priorizamos construir as narrativas baseadas sob a ótica da oralidade e em respeito a tradição oral da casa que nos acolheu.

Proibidas e perseguidas no passado, depois “toleradas”, as religiões de matrizes africanas são cada vez mais consideradas religiões tão válidas quanto outra qualquer. Como já foi citado, a religião tem lugar central nas culturas africanas e afro-brasileiras,

sendo a esfera de onde vem toda a orientação para vida, a garantia do bem-estar, da harmonia e da saúde.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A memória afro-brasileira está além dos prédios, dos monumentos e das praças. Podemos encontra-la nos gestos, na forma de falar e no vocabulário do povo brasileiro, no jeito de se vestir e nas diversas maneiras de cultuar suas religiões.

Ainda que muitas mudanças tenham ocorrido nos últimos anos, ainda hoje é possível se deparar com atrocidades, rótulos pejorativos e estereótipos sob uma série de preconceitos e atos racistas que põem em risco a seriedade, manutenção e liberdade das religiões de matrizes africanas. Podemos ainda citar o papel fundamental também da educação, tendo em vista a Lei 11.645/2008, antiga lei 10.639/2003, que torna obrigatória o ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Indígena nas escolas públicas e privadas, cabendo, sobretudo aos professores e professoras discutir a importância dessas religiões nos espaços escolares e como influenciou e influencia as culturas das sociedades brasileiras.

Apesar das atrocidades da escravidão, foi através das oralidades e da tradição oral dos africanos escravizados, que os descendentes e futuras gerações asseguraram a resistência e permanência de uma ancestralidade vinda da África e moldada em terras brasileiras. As religiões vindas da África, unidas em um hibridismo cultural junto aos cultos indígenas e demais religiões que aqui já existiam, milagrosamente preservada e reelaborada graças à memória individual e coletiva de negros e negras, escravos ou libertos, chegaram aos dias atuais.

Acondicionar, perpetuar e manter a oralidade como o principal meio das transmissões de conhecimento, em uma comunidade, espacialidade sagrada e ancestral como um terreiro, é fazer com que as tradições orais, herdadas de seus antepassados, permaneçam vivas e possam continuar sendo divulgadas pelas próximas gerações.

A transmissão das sabedorias aprendidas, as festividades sagradas e a ligação entre o material e o espiritual, não podem ser vistas apenas como uma simples comunicação. O que relatamos e presenciamos vai além de palavras ditas, é uma cosmovisão, ou seja, é uma posição de interpretar, relacionar e compreender o mundo a nossa volta pelos olhos de uma vertente religiosa.

Há um mundo de histórias nas palavras que ouvimos no terreiro, existe uma multiplicidade de culturas, sentidos, espiritualidade, linguagem e interpretação de diversas identidades, onde a marca da oralidade está sempre presente, principalmente pelas entidades recebidas e cultuadas.

Esperamos que com este trabalho, possamos ajudar os leitores a perceberem como as tradições se perpetuam ao longo da história e se materializam na união do sagrado e do humano através das religiões de matrizes africanas, em especial a festa da entidade que aqui foi apresentada, dona Maria Padilha. Que possamos contribuir no combate ao preconceito e visões estereotipadas de tais religiões, auxiliando de alguma forma o fortalecimento nas visibilidades religiosas dos espaços sagrados do candomblé/umbanda,

torando assim a sociedade mais plural, diversa e com respeito ao direito à liberdade religiosa.

REFERÊNCIAS

- BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: EdUSP, 1999.
- BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia*. Rito Nagô. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.
- BERKENBROCK, Volney J. *A experiência dos orixás: um estudo sobre a experiência religiosa no candomblé*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CAPONE, Stefania. *A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2004.
- CAPUTO, Stela G. *Educação nos Terreiros*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. São Paulo: Topbooks, 2001.
- DANTAS, Carolina Vianna; MATTOS, Hebe; ABREU, Marta. *O negro no Brasil: trajetórias e lutas em dez aulas de história*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- GOMES, Heloisa Toller. *As marcas da escravidão: o negro e discurso oitocentista no Brasil e nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- GUARINELLO, Norberto Luiz. Festa, trabalho e cotidiano, In: JANCSÓ, István Jancsó; KANTOR, Iris (Orgs.), *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*, v. II, São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial/Hucitec/Fapesp, 2001.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: ZERBO, Joseph Ki (org). *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010.
- HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.
- MEIHY, José Carlos Sebe B; HOLANA, Fabíola. *História Oral: como fazer, como pensar*. São Paulo: Contexto, 2014.
- MONTERO, Paula. *Da doença à desordem: A Magia na Umbanda*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RAMOS, Arthur. *As culturas negras no novo mundo*. Maceió: EDUFAL, 2013.
- SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a Morte: pàdè, àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.
- SODRÉ, Muniz. *A Verdade Seduzida*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1988.
- VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In: ZERBO, Joseph K. (org). *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010.
- VERGER, Pierre. *Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- VERGER, Pierre. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Bahia: Solisluna Design Editora, 2018.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e1202187-99>

Recebido em 27/02/2021. Aprovado em 18/06/2021.

AS FUNÇÕES DA PALAVRA: A COMUNICAÇÃO DA *DABAR** PELO *LOGOS* NAS NARRATIVAS EVANGÉLICAS THE FUNCTIONS OF THE WORD: THE *DABAR* COMMUNICATION BY THE *LOGOS* IN THE EVANGELICAL NARRATIVES

João Bartolomeu Rodrigues**

Levi Leonido***

Elsa Morgado****

Resumo: *A palavra enquanto instrumento de comunicação, no Novo Testamento, na sequência da tradição veterotestamentária, onde a criação do mundo resulta da obediência ao ato declarativo, do fiat (faça-se) divino, onde a Dabar (Palavra) aparece como entidade criadora, tornando-se o instrumento de comunicação, por excelência, entre Deus e o seu povo, até ao Novo Testamento em que o Logos (Palavra) se identifica com o próprio Deus que incarna e se faz homem. A polissemia da palavra de Deus assume as funções da palavra humana, como palavra incarnada dirigida aos homens, convertendo-se no principal instrumento de comunicação evangélica, consignada nas narrativas neotestamentárias.*

Palavras-chave: *Palavra. Comunicação. Evangelho. Linguagem.*

Abstract: *The role of the word, as a communication tool in the New Testament, following the Old Testament tradition, where the creation of the world results from the obedience to the declarative act of the divine fiat, where the Dabar appears as a creative entity, becoming the communication tool between God and his people, until the New Testament in which the Logos is identified with God himself incarnating and becoming man. The polysemy of the God's word is an incarnate word addressed to the men, becoming the main Gospel communication tool, as recorded in the New Testament narratives.*

Keywords: *Word. Communication. Gospel. Language.*

INTRODUÇÃO

A reflexão acerca da temática da “palavra”, no *Novo Testamento*, enquanto instrumento de comunicação, encontra a sua justificação no fato de ser uma realidade profundamente humana, tornando-se porventura um dos meios mais eficazes na relação interpessoal. Autores como Vieira e Teixeira (2002, p. 5) salientam que

* Termo técnico hebraico usado na Bíblia hebraica para designar a “Palavra de Deus”.

** Doutor em Educação. Mestre em Cultura Portuguesa. Professor Auxiliar da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Investigador do Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória”, Porto, Portugal. E-mail: jbarto@utad.pt.

*** Doutor em Educação. Investigador do Centro de Investigação em Ciências e Tecnologia das artes da universidade Católica Portuguesa, Porto, Portugal. Professor Auxiliar com Agregação da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, Portugal. E-mail: levileon@utad.pt.

**** Doutora em Ciências da Educação. Investigadora da Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos, Braga, Portugal. Professora do Instituto Politécnico de Bragança, Bragança, Portugal. E-mail: emorgado@ucp.pt.

a polissemia da palavra ler é um indicador da riqueza que o conceito subjacente encerra. Lemos de muitas formas, através de diversos meios e com finalidades diferentes. Lemos sinais de aviso, de antecipação e de cumplicidade, lemos o sentido de gestos, de entoações e de silêncios, lemos notações e indicadores de projectos e de trajectos, lemos a nossa própria escrita e o que outros escreveram...

A *Bíblia*, ou se quisermos, a *Palavra de Deus*, pode ser apreendida como a narrativa que rege as relações entre Deus e o Seu Povo: “tendo Deus falado outrora aos nossos pais, muitas vezes e de muitas maneiras, pelos profetas, agora falou-nos nestes últimos tempos pelo Filho (...)” (Heb 1,1-2)¹. Norteados para a plenitude da revelação do mistério de Deus, a Palavra Evangélica debate-se, pois, frequentemente, com a necessidade intrínseca de circunscrever as fronteiras de uma realidade profundamente infável. Basta esta constatação para perceber que uma análise séria dos textos evangélicos não só não prescindem de uma hermenêutica subsidiária dos instrumentos retóricos usados pelos evangelistas quando da redação dos evangelhos, como a reclamam; o mesmo é válido para os textos subsequentes que os prolongam no tempo, com a estrita finalidade de os aclarar ou divulgar.

A toda nossa investigação esteve subjacente um triângulo retórico, constituído pelos três ângulos evidenciados na figura seguinte:

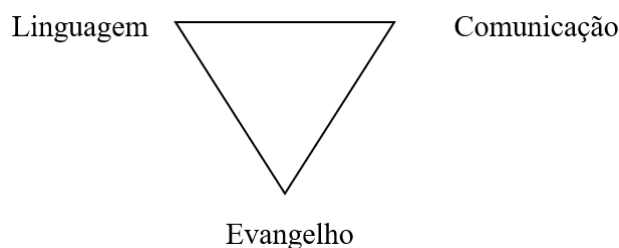


Figura 1 – Triângulo retórico

Fonte: Autores

Existindo uma dupla implicação entre eles - a conceptual e a funcional (REI, 1996): a conceptual (segundo a qual a natureza e a compreensão de um dos ângulos pressupõe a existência e natureza dos outros) e a funcional (de acordo com a qual a difusão da mensagem evangélica, historicamente, apoiar-se-á no funcionamento e no papel representado por cada uma dessas realidades). Olhar o Evangelho² e a sua difusão, na perspectiva da comunicação, e perceber os contornos e as funções que a “Palavra” e as “palavras” assumiram na difusão da mensagem jesuânica, acolhida e consignada por escrito pelos seus discípulos na forma de *Evangelhos*, *Actos* e *Cartas* ou *Epistolas*, eis o desafio que decidimos enfrentar.

¹ Abreviaturas dos livros bíblicos usados (**Ge** do livro do Génesis; **Jo** do Evangelho de João; **Heb** da Carta aos Hebreus; **Ex** do livro de Êxodo; **Lv** do Levítico; **Mt** do Evangelho de Mateus; **Lc** do Evangelho de Lucas; **Act** do Livro dos Actos dos Apóstolos; **Mc** do Evangelho de Marcos; **Gal** da Carta aos Gálatas).

² O uso do vocábulo “Evangelho” deve ser entendido *in grosso modo*, não como um livro ou o conjunto dos quatro livros, conhecidos como Evangelhos, mas como a mensagem veiculada em todo o *Novo Testamento*. Os casos em que o substantivo refere um livro, está devidamente identificado com o nome do evangelista que lhe empresta o nome (Mateus, Marcos, Lucas ou João).

1 A DABAR: PALAVRA HUMANA OU DIVINA?

Um dos postulados basilares do pensamento cristão, cuja autenticidade não cai no escopo deste trabalho, é que a figura de Jesus de Nazaré se apresentou aos seus como “Palavra de Deus”, ou seja, o *Logos* que era no princípio (Jo 1,1) encarnou na pessoa de Jesus. Deus, não revelou apenas a sua Palavra, deu-se a conhecer na figura do Seu filho, como Palavra (*Logos*); e fê-lo da forma mais profunda que possamos imaginar, aparecendo como carne, de acordo com a afirmação do IV Evangelista: “o Verbo fez-se carne, e habitou entre nós, e nós vimos a sua glória, glória que ele tem junto ao Pai como filho único, cheio de graça e de verdade” (Jo 1,14).

Esta descoberta, este encontro, constitui, certamente, o fundamento da experiência de quantos se sentiram tocados e interpelados pela figura de Jesus de Nazaré e da sua mensagem.

No introito da carta endereçada aos Hebreus, na continuidade da mensagem veiculada pela pena dos profetas (através de quem Deus fala ao seu povo), Jesus de Nazaré apresenta-se aos seus como a derradeira palavra de Deus. Aparece como a última, não só na ordem do tempo, mas porque está profundamente investida da autoridade de Deus, e, nesse sentido, é a palavra definitiva de Deus: “tendo Deus falado outrora aos nossos pais, muitas vezes e de muitas maneiras, pelos profetas, agora falou-nos nestes últimos tempos pelo Filho, a Quem constituiu herdeiro de tudo e por Quem igualmente criou o mundo” (Heb 1,1s).

A novidade que o Evangelho arrasta consigo, “consiste, pois, no facto de a hipótese *Se Deus toma a palavra se converter na tese: Deus fez-se palavra, e concretamente em Jesus de Nazaré*. Ele é a palavra de Deus. Essa tese encontra o seu fundamento na experiência e testemunho daqueles que estiveram em contacto com ele” (BEINERT, 1981, p. 9).

No *Antigo Testamento*, geralmente, não encontramos Deus a tomar a palavra diretamente: “a Sua Palavra é comunicada através de um intermediário, segundo a linguagem humana; e o relato da mensagem de Deus com os seus interlocutores é sempre redigido por homens” (MANNUCCI, 1986. pp. 15-16). Neste sentido, o ato comunicativo que encontramos no Evangelho é similar ao que encontramos no *Antigo Testamento*: é pela boca de Jesus de Nazaré que Deus se dirige ao seu povo; a mesma mensagem é, posteriormente, registada por escrito pelos evangelistas. É neste contexto que devemos entender a afirmação do Concílio Vaticano II, quando, na Constituição Dogmática *Dei Verbum*, refere: “as palavras de Deus, com efeito, expressas por línguas humanas, tornaram-se intimamente semelhantes à linguagem humana, como outrora o Verbo do eterno Pai se assemelhou aos homens tomando a carne da fraqueza humana” (*Dei Verbum*, 13). O cunho profundamente humano do Evangelho é revelador da profundidade do mistério de Deus e da sua ‘filantropia’. Jesus ao fazer uso da sua linguagem, “comunica com o seu povo, faz-se compreender e, simultaneamente, restitui à linguagem humana a sua autenticidade” (MANNUCCI, 1986, p.16).

2 AS FUNÇÕES DA PALAVRA

Batista Mondim é perentório ao identificar as “três principais características da linguagem humana: informação, expressão e apelo” (Mondim, 1980, p. 157). A *informação* interage com a história, o mundo e a natureza; a segunda característica - a *expressão* - relaciona-se com o próprio ser humano, onde o “eu falante” se expressa comunicando-se ou comunicando algo de si; e, finalmente, no que concerne à relação com os outros, surge como *apelo*. Importa referir que este conjunto de funções não surge em estado puro. Elas surgem e “funcionam enleadas, reciprocamente condicionadas; o que podemos fazer diante de uma unidade de linguagem é distinguir o seu carácter de símbolo (informação, apresentação), de *sintoma* (expressão de interioridade) e de *sinal* (apelo ao outro)” (SCHÖKEL, 1978, p. 119).

Contudo, esta classificação das funções da linguagem não coincide com a classificação apresentada por Roman Jakobson, em *Essais de Linguistique Général* (1963), o qual além do papel reflexivo da linguagem, apresenta ainda mais cinco funções: emotiva, apelativa, referencial, poética e fática. É importante referir que a interpretação e compreensão do Evangelho, enquanto narrativa, não só admite como reclama que esta distinção e apreensão das funções da palavra seja feita na sua especificidade. A redução da palavra à função especificamente informativa, resulta num empobrecimento das possibilidades que a multiplicidade de funções pode potenciar ao ato comunicativo.

2.1 A PALAVRA: “INFORMAÇÃO”

É sobejamente consabido que uma das funções da palavra é informar: dá-nos informações de pessoas, coisas, acontecimentos e situações. Geralmente, utiliza verbos na terceira pessoa e recorre ao modo indicativo. Das funções supra referidas, a “informação é a que se apresenta como mais objetiva, sendo própria sobretudo da ciência, da didática e da historiografia” (MANNUCCI, 1986, p. 18).

A objetividade da informação tende a ser uma das marcas distintivas da linguagem das *ciências* exatas: revela-se como técnica, perfeitamente inteligível, a quem se familiariza com tal linguagem. As narrativas neotestamentárias não são obras científicas, nem ferramentas de uma qualquer ciência, assim, essa objetividade “científica”³ não é marca distintiva das narrativas evangélicas; aparece, mais frequentemente, uma certa subjetividade que reclama um conjunto de ferramentas hermenêuticas: “*porque lhes falas em parábolas? Respondendo disse-lhes: A vós é dado conhecer os mistérios do reino dos céus, mas a eles não lhes é dado. (...) É por isso que lhes falo em parábolas; pois vêem sem ver e ouvem sem ouvir*” (Mt 13, 10-11.13); a mesma ideia encontramos-la em *São João*: “cegou-lhes os olhos e embotou-lhes o espírito, a fim de não verem com os olhos não entenderem com o espírito (...)” (Jo 12, 40).

³Entendemos a palavra “científica” no sentido que o positivismo lhe atribui, ou seja, referimo-nos ao critério verificacionista, defendido pelos empiristas, segundo o qual só é verdadeiro o conhecimento que se baseie nos dados dos sentidos e seja verificável empiricamente.

No que concerne à linguagem didática, importa referir que o carácter objetivo da informação resulta de uma exigência formativa de que se reveste todo o ensinamento doutrinal: “a função didática ou doutrinal da palavra, com sua boa dose de linguagem ‘técnica’, é fundamental na própria revelação bíblica” (MANNUCCI, 1986, p.18). Se atendermos à narrativa que suporta o diálogo em que Jesus responde à pergunta do jovem rico, que o interrogara sobre o que teria de fazer para conseguir alcançar a vida eterna, Jesus responde-lhe com toda a clareza e objetividade em tom didático, nos seguintes termos:

Mas se queres entrar na vida eterna, cumpre os mandamentos. - Quais?, perguntou ele. Retorquiu Jesus: -Não matarás; não cometerás adultério; não roubarás; não levantarás falso testemunho; (Ex 20, 13-16; Lv 16-18); honra teu pai e tua mãe; e ainda amarás o teu próximo como a ti mesmo (Mt 19, 17-20).

Este aspeto didático surge com toda a clareza no sermão da montanha. A citação que se segue evidencia bem o carácter objetivo da função informativa da palavra, na linguagem didática, colocada na boca de Jesus,

Tomando a palavra, Jesus respondeu: - Certo homem descia de Jerusalém para Jericó e caiu em poder dos salteadores, que, depois de o despojarem e encherem de pancadas, o abandonaram, deixando-o meio morto. Por coincidência descia por aquele caminho um sacerdote, que ao vê-lo, passou ao largo. Do mesmo modo, também um levita passou por aquele lugar e, ao vê-lo, passou adiante. Mas um samaritano que ia de viagem, chegou ao pé dele e, vendo-o encheu-se de piedade. Aproximou-se, ligou-lhe as feridas, deitando nelas azeite e vinho, colocou-o sobre a sua própria montada, levou-o para uma estalagem e cuidou dele. No dia seguinte, tirando dois denários, deu-os ao estalajadeiro, dizendo: “- trata bem dele e o que gastares a mais, pagar-to-ei quando voltar”. Qual destes três te parece ter sido o próximo daquele homem que caiu nas mãos dos salteadores? Respondeu: - O que usou de misericórdia para com ele. Jesus retorquiu: - Vai e faz tu também do mesmo modo (Lc 10, 30-37).

No que concerne à linguagem historiográfica, onde a narrativa dos acontecimentos jamais poderá reduzir-se à reprodução “neutral” dos mesmos acontecimentos, reclama-se uma releitura e uma reinterpretação pessoal dos fatos que sustentam a narrativa. A neutralidade do acontecimento narrado carece de ser revitalizada pela força intrínseca da palavra. Quer isto dizer que a “objetividade” do acontecimento não só acolhe um determinado grau de subjetividade, no que concerne ao exercício interpretativo do historiador, como a reclama. Os Sinópticos, em geral, e o Evangelho de Lucas, em particular, são paradigmas que ilustram na perfeição a afirmação que acabamos de produzir. O III Evangelista abre a narrativa evangélica com o seguinte prólogo, afirmando:

Já que muitos empreenderam compor uma narração dos factos que entre nós se consumaram, como no-los transmitiram os que desde o princípio foram testemunhas oculares e se tornaram servidores da Palavra, resolvi eu também, depois de tudo ter investigado cuidadosamente desde a origem, expor-vos por escrito e pela sua ordem, ilustre Teófilo, a fim de que reconheças a solidez da doutrina em que foste instruído (Lc 1, 1-4).

O presente prólogo manifesta a intencionalidade do seu autor: de tudo investigar “cuidadosamente desde a origem”. Apesar do Evangelho não ser uma narrativa historiográfica, o evangelista Lucas está plenamente consciente de que os conteúdos da sua narrativa têm como fundamento a figura histórica de Jesus de Nazaré e, por isso mesmo, declara a sua preocupação em transmitir “o dado objectivo de verdades reveladas, oferecidas ao assentimento intelectual” (MANNUCCI, 1986, p. 19). A referência de Lucas ao edital emanado por parte de César Augusto, que obrigava toda a terra a recensear-se (Lc 2, 1; Act 5,37), serve para enquadrar historicamente o nascimento de Jesus. Porém, a mudança de estilo que Lucas opera imediatamente a seguir ao prólogo é sintoma demasiado claro para perceber que o III Evangelista não se comporta como um historiador moderno; o evangelista abandona, desta feita, o dado objetivo do historiador e coloca na boca de um anjo as palavras que anunciam o nascimento de Jesus: “disse-lhes o anjo: ‘não temais, pois vos anuncio uma grande alegria, que o será para todo o povo (...) nasceu-vos um Salvador, que é o Messias Senhor’” (Lc 2, 10-11).

2.2 A PALAVRA: “EXPRESSÃO”⁴

O simples ato de falar confere ao sujeito falante a capacidade deste se expressar e consequentemente dizer algo de si e comunicar-se aos outros. Neste contexto, a primeira nota digna de registo refere-se ao fato do sujeito se expressar geralmente na primeira pessoa do singular. Expressar-se e dizer algo de si significa sair de si mesmo, retirar o véu que esconde o ser e permitir que “o outro” penetre no santuário da sua identidade.

Neste contexto, e no que se refere aos sinóticos, encontramos duas atitudes diametralmente opostas: a primeira, que no Evangelho de Marcos se encontra ao longo da primeira parte do Evangelho (Mc 1, 9 a 8, 26), Jesus nunca fala de si, nem permite que outros façam qualquer referência à sua identidade; na segunda parte (Mc 9 - 16), Jesus parece mudar de estratégia: deixa, por um lado, que os discípulos façam uso dos títulos reveladores da sua identidade e, por outro, é o próprio Jesus que os usa, dando-se assim a conhecer mais intimamente aos seus. (Mc 9, 31; Lc 9, 22; Mt 20, 19).

Mas é no *IV Evangelho* que Jesus mais se manifesta, mais se revela e dá a conhecer a sua identidade. João retoma do livro do *Êxodo* o apotegma javista “Eu sou” (Ex 3,14)⁵, do qual Deus se serviu para se revelar a Moisés, e usa-o reiteradamente ao longo da narrativa evangélica, com a mesma finalidade expressa no livro do *Êxodo*: manifestação de Deus aos homens da sua identidade divina.

Em Cafarnaum, num discurso que acontece na sinagoga, Jesus recorre ao apotegma *Eu sou* e apresenta-se, dizendo: “Eu sou o pão da vida” (Jo 6, 35. 48. 51), Jesus, neste momento, manifesta-se como alimento, assim como noutras ocasiões se manifesta como luz, quando afirma: “Eu sou a luz do mundo” (Jo 8, 13; 9, 5; 12, 46). O apotegma “Eu sou” é usado, no mesmo discurso, duas vezes, tendo “o bom pastor” como nome predicativo do sujeito (Jo 10, 11. 14).

⁴ Esta função (expressão) corresponde à função emotiva apresentada por Roman Jakobson (1963).

⁵ Deus disse a Moisés: “Responderás o seguinte: - Eu sou Aquele que sou” (Ex 3,14).

No contexto dramático da morte e ressurreição de Lázaro, situada no capítulo 11 do *IV Evangelho*, recuperamos o diálogo de Marta com Jesus, onde este lhe diz: “Eu sou a Ressurreição e a Vida”; num dos discursos designados de discursos do “adeus”, à inquirição de Tomé, sobre o desconhecimento do caminho, a resposta de Jesus surpreendeu Tomé com a metáfora: “Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida” (Jo 14, 6).

A alegoria da videira é usada por Jesus em duas situações para manifestar a sua identidade: “Eu sou a videira” (Jo 15, 1. 5). No horto das oliveiras, no momento em que ocorre a prisão de Jesus, durante o diálogo com os guardas que o interrogam acerca da sua identidade, Jesus responde-lhes três vezes: “sou Eu” (Jo 18, 5. 7. 8). Embora na língua portuguesa, e de acordo com a tradução que usamos, a ordem dos elementos da frase varie, o significado é igual ao dos contextos anteriores. Na língua grega a fórmula permanece inalterável: Λῆγει αὐτοῖς, 'Εγὼ εἰμι (Disse-lhes: Eu sou) (Jo 18, 5).

“Eu sou” foi a “palavra”, a afirmação, o dito ou o apotegma mais expressivo a que Jesus recorreu para se revelar, dando a conhecer a relação íntima que mantinha com o Deus Pai.

2.3 A PALAVRA: “APELO”

“O homem fala ‘o’ mundo, faz emergir o ser e o devir, mas não fala ‘ao’ mundo. A palavra humana, por sua natureza, busca o outro, porque o homem é relação” (MANNUCCI, 1986, p. 20). Nesta função apelativa, o sujeito apresenta-se como um “tu”, acompanhado, geralmente, por um verbo no modo imperativo. Recordemos o exercício de Adão que assume a função da atribuição dos nomes aos animais. Adão dá o nome aos animais, mas jamais fala ou comunica com os animais. Adão (homem) é chamado, a partir daquele momento, a viver na relação com um ente que seja próximo na semelhança (Gn 2,18); e essa relação, entre um “eu” e um “tu” será, necessariamente, mediada pela palavra.

A função apelativa, característica do discurso publicitário, surge com frequência nalgumas formas literárias que aparecem disseminadas nos Evangelhos, como a “ordem”, o “chamamento” e a “vocação”.

No ensinamento doutrinal dos “dois caminhos”, Jesus previne os seus seguidores próximos, bem como a multidão nos seguintes termos: “Entrai pela porta estreita, porque larga é a porta e espaçoso é o caminho que conduz à perdição, e muitos são os que seguem por ele. Como é estreita a porta e quão apertado é o caminho que conduz à vida, e como são poucos os que o encontram!” (Mt 7, 13-14). No chamamento de Levi, Jesus, interpela-o no modo imperativo, dizendo-lhe: “-Segue-Me” (Mt 5, 27).

No âmbito da pesca milagrosa, Pedro recebe de Jesus a seguinte indicação: “faze-te ao largo; [e aos companheiros ordena] e vós lançai as redes para a pesca” [e diz de novo a Simão]: “- não tenhas receio; de futuro, serás pescador de homens” (Mt 5, 4. 10). Na sequência da cura de um leproso, Jesus, depois de lhe impor silêncio, disse-lhe: “vai, (...) mostra-te ao sacerdote e oferece pela tua purificação o que Moisés ordenou, para lhes servir de testemunho” (Lc 5, 15). Foi, também, na sequência de um debate com os escribas e fariseus, acerca do poder de perdoar os pecados, que Jesus disse a um paralítico: “levanta-te, pega na tua enxerga e vai para tua casa” (Lc 5, 24).

A palavra surge como “apelo”, porque se dirige sempre a alguém e reclama desse alguém uma resposta; mesmo a recusa inusitada e ciente da comunicação envolve, de alguma forma, a saudade de uma verdadeira comunicação.

2.4 A PALAVRA SITUADA

O Evangelho, enquanto Palavra, não é uma palavra abstrata, mas uma palavra situada, uma palavra claramente dirigida a seres humanos concretos, em contextos e ambientes singulares. Por isso, impõe-se a questão: qual o eco, a ressonância que tais palavras produziram nos seus destinatários? Esta pergunta parte do pressuposto que o ser humano só poderá responder verdadeiramente a Deus, na justa medida em que este possa garantir que Deus fala efetivamente e que a fé autorize que Deus faça uso da palavra. Não pretendemos invadir o campo epistemológico da teologia, nem tão-pouco abordar os conteúdos da fé. No entanto, é nossa convicção que a fé emerge como pressuposto fundamental do contexto vital em que o Evangelho nasceu e foi difundido. Prescindir deste pressuposto fundamental, mesmo para uma abordagem na área dos estudos culturais, significa tão-somente alienar o ambiente vital em que os textos nasceram e comprometer a análise da investigação. É neste âmbito que (BOUYER, 1974) nos recorda que o Evangelho reclama uma abordagem, a partir do seu *sitz im leben*, ou seja,

da experiência da palavra humana na própria vida dos homens. Tal palavra, com efeito, não é, apenas, informativa; ela é essencialmente dialógica, é um diálogo vital entre um eu divino e um humano, destinatário da mesma palavra. Esta é, portanto, ação e, mais precisamente, intervenção daquele que fala na vida daqueles a quem se dirige (RODRIGUES, 2004, p. 196).

Mas, qual o ambiente vital em que emerge a “palavra” no Evangelho? *In grosso modo*, a chave que nos possibilita contextualizar a palavra e apreender-lhe o sentido é a mundividência judaica em que o anúncio do reino de Deus surge no horizonte da pregação de Jesus (Mc 1, 15; Mt 4, 17). A Palavra de Jesus, tal como a encontramos no *Evangelho*, não tem por objeto primeiro revelar-nos ideias ou acontecimento, mas falar-nos de Deus: ultrapassa, portanto, uma coletânea de fórmulas e é muito mais do que um conjunto de ideias soltas e ocorrências, por mais ou menos significativas que sejam, superando desta feita a experiência humana. S. Paulo recorda-nos que, tendo chegado a plenitude dos tempos, Deus, que se revelara paulatinamente no devir da História de Israel, decidiu revelar, na e pela figura Jesus, o seu projeto para a humanidade (Gal 4,5). “Com efeito, enviou o Seu Filho, isto é, o Verbo eterno, que ilumina todos os homens, para habitar entre eles e manifestar-lhes a sua vida íntima (Jo 1,1-18; *Dei Verbum* 4). Podemos, assim, concluir que “o contexto mais amplo da palavra, no Evangelho, é a História da Salvação que Deus concebeu e operou para a humanidade. Queremos com isto afirmar que o *Novo Testamento* está latente no *Antigo*, ou seja, o *Novo Testamento* só se entende à luz do *Antigo*” (RODRIGUES, 2004, p. 16).

2.5 ATOS ILOCUTÓRIOS DECLARATIVOS

Um ato ilocutório declarativo refere-se a um ato de fala, cuja declaração *per se* altera a realidade ou o estado das coisas. No *Novo Testamento*, na sequência das narrativas da criação, os atos ilocutórios declarativos, postos na boca de Jesus, tornaram-se apanágio da pregação levada a cabo pelo Nazareno. No Evangelho de João, a expressão “Palavra de Deus” torna-se sinônima de outra: “Palavra do Senhor”, que é o mesmo que dizer “de Cristo” (LEON-DUFOUR, 1972, p. 325). No prólogo do Evangelho de S. João (Jo 1, 1-18), torna-se clara a ação criadora de Deus exercida através da palavra (Jo 1,3). O “início” do Verbo que se manifesta constitui o princípio da gênese da criação, onde a *Dabar* aparece como o agente divino pelo qual Deus comunica e estabelece relações com o homem (LEON-DUFOUR, 1972, p. 325).

Jesus de Nazaré, protagonista da Palavra-revelada, recorre à linguagem do seu povo, para comunicar, fundamentalmente, com palavras os conteúdos da Boa Nova de que é portador. Ao longo dos quatro evangelhos, aparece com alguma regularidade o modo imperativo. “Embora a palavra ‘imperativo’, esteja ligada, pela origem, ao latim *imperare* ‘comandar’, não é para ordem ou comando que, na maioria dos casos, nos servimos desse modo” (CUNHA; CINTRA, 2013, p. 474). Independentemente da observação produzida por estes autores, ao longo dos *Evangelhos* é recorrente o uso do modo imperativo justamente para dar ordens. Esse uso reveste o seu autor de uma autoridade singular: as suas palavras são autênticas ordens. Vejamos alguns exemplos.

É sintomático que a primeira cura de Jesus, acontecida em Cafarnaum, assumo os contornos de um exorcismo. É pelo uso da palavra que Jesus intimida o espírito imundo, ordenando-lhe: “cala-te e sai deste homem!” (Mc 1, 26). Perante esta ordem de Jesus, proferida com autoridade, todos ficaram estupefactos, de tal forma que todos se interrogaram e perguntaram uns aos outros: “que é isto? Um ensinamento novo, e feito com autoridade; ele manda até nos espíritos imundos, e eles obedecem-lhe” (Mc 1, 27).

A mesma palavra de Jesus, agora dirigida às forças da natureza, assume os contornos inequívocos de uma ordem dada diretamente ao mar e ao vento, no contexto dramático de uma tempestade ameaçadora: “cala-te, aquieta-te” (Mc 4,39), o vento acalmou e o mar ficou sereno. “Sentiram então um grande terror, e diziam uns aos outros: quem é este a quem até o mar e o vento obedecem?” (Mc 4, 41).

Ocorrência análoga acontece também com o incidente dos gesarenos e do homem que pela palavra de Jesus conheceu a libertação de um demônio que o atormentava: “sai desse homem, espírito impuro!” (Mc 5,8), o homem ficou curado e livre do mal que o angustiava e “o pânico apoderou-se deles (...) começaram então a rogar-lhe que se retirasse da região” (Mc 5, 15.17).

À ordem emanada do imperativo saído da boca de Jesus: “*Effethá*” (abre-te), foi com espanto geral de todos que viram o surdo recuperar a audição e começar a falar com toda a loquacidade (Mc 7, 35). No acontecimento que envolveu a ressuscitação de Lázaro, que há três dias jazia no sepulcro, vimos acontecer o triunfo da vida sobre a morte em perfeita obediência à palavra de Jesus: “Lázaro, sai para fora” (Jo 11, 43). Lázaro obedece, assim, à ordem de Jesus e para espanto de todos, o defunto cumpre escrupulosamente a referida ordem.

Nos Evangelhos, a palavra apresenta-se como força dinamizadora capaz de operar milagres: funcionam como sinais da presença do reino (Mt 8, 8-16; Jo 4, 50-53) e no plano operacional são consequência ou efeito a palavra, tal como Rodrigues refere:

Jesus “diz” e segue-se o efeito imediato do ato declarativo, cuja natureza é precisamente a capacidade de alterar o estado de coisas do mundo, tal como no livro do Génesis, à palavra “*fiat*” (faça-se) se produz o respetivo efeito criador (Gn 1, 3. 6. 9.11. 14. 24) (RODRIGUES, 2004, p. 18).

A Dabar aparece ao longo da *Bíblia* (*Antigo e Novo Testamento*) como agente criador. Cria não só um novo ser, mas “cria” igualmente um novo relacionamento entre os seres. Expressões como “odeio-te” ou “eu amo-te” só se compreendem no contexto dialógico de uma relação entre um “eu” e o “tu”. O primeiro força o segundo a decidir-se, a tomar partido, a responder ao outro, a existir, que quer dizer, literalmente, “sair de” este lugar onde “estou parado” (CARPENTIER, 1980 p.15).

Os exemplos acima apresentados, em oposição à palavra dos profetas que falavam do reino de Deus como uma realidade situada no futuro, indicam que Jesus inaugura por palavras e sinais o reino de Deus.

2.6 A PALAVRA É LUZ QUE REVELA

A Palavra é, por excelência, um instrumento profundamente epifânico, revela-nos simultaneamente o mistério do homem e o mistério de Deus: Deus toma a palavra e o homem, por sua vez, pode escutá-lo. A palavra surge-nos, assim, como constituinte definidor, quer de Deus, quer do homem: o homem e Deus surgem ao longo da *Bíblia* como entidades capazes de comunicar. “Quando o Verbo se fez Homem, em Jesus, esse é o filho de Deus Pai e não apenas o programa de Deus. Ele é a Palavra que brota das entranhas de Deus” (POLICARPO, 2000, p. 30).

A Palavra é, neste contexto joânico, eterna como Deus é eterno, tal como S. João a apresenta no prólogo do IV Evangelho: “no início existia o Verbo, o Verbo estava junto de Deus, o Verbo era Deus” (Jo 1,1). Portanto “a palavra eterna de Deus comunica o insondável amor do coração divino” (POLICARPO, 2000, p. 30).

Jesus faz uso da Palavra para anunciar a Boa Nova (Mt 4,33), revelando, através de parábolas, o mistério do Reino de Deus (Mt 13, 11). As palavras que Jesus proclama são as palavras do Pai (Jo 8, 28). Daí que, as palavras de Jesus sejam espírito e vida (Jo 6,63). O mistério da palavra profética, inaugurada no *Antigo Testamento*, alcança, em Jesus, o perfeito cumprimento. Nunca foi tão claro que acolher a palavra não é só abrir-se a uma mensagem, mas abrir-se a uma pessoa, encetando com ela a aventura radical do encontro na comunhão: “a todos aqueles que o receberam, deu-lhes o poder de se tornarem filhos de Deus, eles que acreditaram no seu nome e que, nem o sangue, nem o querer da carne, nem o querer do homem, mas Deus gerou” (Jo 1, 12-13).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em termos conceituais e ao longo dos tempos é-nos dado a conhecer “uma panóplia muito diversificada de definições relativas ao conceito de palavra, (...). Todavia, a ausência de uma definição satisfatória de palavra é reiterada por linguistas de todas as escolas” (ARAÚJO, 2011, p. 61). Porém, Greimas (2002, p. 29) salienta que “depois de 1930, não se encontra nenhuma definição satisfatória de palavra”. Autores como Samovar e Porter (1993, p. 13) destacam que “(...) o significado das palavras está sujeito a uma variada gama de interpretações”, e na perspectiva de Inês Sim-Sim (1998, p. 109) “falamos através das palavras, as quais são a face visível de conceitos subjacentes”.

Hall, por sua vez, afirma que “as práticas orais são eventos de fala, pois são configurações socioculturalmente convencionais de interações face a face, através das quais e pelas quais os membros de um grupo se comunicam” (HALL, 1993, p. 145).

A linguagem pode ser considerada “como um código lógico dissociado de ações sociais e culturais. Aprendemos e ensinamos o código para que os indivíduos lancem mão deste quando precisarem comunicar-se” (SARMENTO, 2004, p. 1). Enquanto a palavra comunicação, etimologicamente, evoluiu do verbo latino *comunicare* (comunicar), que

significa tornar comum bens materiais, espirituais, ou afectivos, como se fosse uma partilha. Mais tarde o conceito evoluiu para a acção ou atitude de entrar em relação com alguém, realçando os laços entre os indivíduos através da palavra. Nos dias de hoje, comunicar deixou de se limitar á palavra, passando para o gesto, para o corpo, para o sinal, para técnicas como a publicidade, as relações públicas ou mesmo as estradas (quando se fala em vias de comunicação). Actualmente a palavra está tão banalizada que qualquer coisa que fazemos para transmitir uma passagem do indivíduo ao colectivo é comunicar (MOUTINHO, 2000, p. 127).

Sem querermos concluir, podemos afirmar que a Deus jamais alguém o viu e que a Palavra é um meio privilegiado de acesso a Deus. Para o *Novo Testamento*, a graça é toda a manifestação da generosidade do amor, mas a verdade, nos escritos joânicos, parece designar a realidade de Deus, comunicando-se esta, ao homem, pela Palavra.

Desta revelação de Jesus como Palavra, resulta também a sabedoria e, finalmente, a presença de Deus com o homem. A Palavra de Deus aparece-nos, assim, identificada com o *Evangelho*, tal como a concebe S. Marcos: a palavra que Jesus anuncia e propõe como projeto de vida é Ele próprio. Na mesma sequência, S. João, no *Apocalipse*, faz a identificação de Jesus com a Palavra de Deus, particularmente na grande visão do capítulo XIX. O cavaleiro vitorioso e glorioso, com as vestes ensopadas em sangue, aparece no céu, e o seu nome é: Palavra de Deus.

Heidegger (1889-1976), lembra-nos que “a linguagem é a casa do ser”, ou seja, pela linguagem o ser humano é capaz de estabelecer uma relação com o seu semelhante. Neste sentido, podemos definir o homem como um ser comunicante. Enquanto instrumento de comunicação, a palavra é, porventura, nesta simbiose de relações, o meio mais eficaz no relacionamento humano. Heidegger, na obra *Carta sobre o humanismo (Über den humanismus)*, escrita em 1946, refere que “De acordo com a sua Essência, a linguagem é a casa do Ser, edificada em sua propriedade pelo Ser e disposta a partir do Ser. Por isso

urge pensar a Essência da linguagem numa correspondência ao Ser e como uma tal correspondência, isto é, como a morada da Essência do homem” (HEIDEGGER, 1998, p. 55).

Nas páginas dos *Evangelhos*, particularmente em João, as palavras divina e humana encontram a síntese em Jesus de Nazaré, ou seja, de acordo com o axioma da teologia cristã que identifica a figura de Jesus como “verdadeiro Deus e verdadeiro homem”, Jesus apresenta-se como o LÓgoj (Verbo). Assim, Jesus, além de mensageiro da palavra de Deus, é a Palavra de Deus.

Em Jesus de Nazaré, *Deus deixa de tomar a palavra*, para se converter em *Palavra de Deus*. Tal palavra tem sempre como destinatário o homem, por isso, ela é humana, porque foi dita “pelo homem” e “para o homem”.

Pelo fato de ser palavra humana, pudemos identificar as principais características da linguagem, nas páginas dos *Evangelhos*.

O contexto é um elemento fundamental do ato comunicativo, por isso, tentamos situar a palavra no seu *habitat*, pois texto sem contexto é um pretexto. O Evangelho só se pode compreender no contexto da “História da Salvação”, e, as palavras de Cristo encontram o seu *sitz im leben*, no anúncio do reino de Deus.

Finalmente, a palavra, por um lado, revela-se como força criadora, na medida em que aos atos declarativos se seguem os efeitos da mesma palavra proferida com autoridade; por outro, a palavra manifesta-se como elemento revelador do mistério de Deus ao homem.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Carla Barreiro. O lugar das palavras na Aula de Língua Materna. *EDUSER - Revista de Educação*, v. 3, n. 2, p. 60-81, 2011.
- BEINERT, Wolfgang. *Introducción a la Teología*. Barcelona: Herder, 1981.
- BÍBLIA Sagrada. 6ª ed. Lisboa: Difusora Bíblica, 1973.
- BOUYER, Louis. *Le fils éternel*. Paris: Editions du Cerf, 1974.
- CARPENTIER, Etienne. *Para uma primeira leitura da Bíblia*. Lisboa: Difusora Bíblica, 1980.
- CONCÍLIO VATICANO II. *Constituição dogmática sobre a Revelação Divina Dei Verbum*, 4. Braga: Editorial A. O., 1987.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Linddley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. 21.ª ed. Lisboa: Figueirinhas, 2013.
- CURY, Augusto. *O Semeador de Ideias*. Lisboa: Planeta, 2011.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.
- HALL, Joan Kelly. The role of oral practices in the accomplishment of our everyday lives: the sociocultural dimension of interaction with implications for the learning of another language. *Applied Linguistics*, v. 14, n. 2. Oxford University Press, p. 145-166, 1993.
- HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o Humanismo*. Lisboa: Guimarães & Cª Editores, 1998.
- LÉON-DUFOUR, Xavier (Org.). *Vocabulário de teologia bíblica*. Rio de Janeiro: Editorial Vozes, 1972.
- MANNUCCI, Valério. *BÍBLIA Palavra de Deus*. São Paulo: Edições Paulinas, 1986.
- MONDIN, Batista. *O Homem, quem é ele? – Elementos de antropologia filosófica*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1980.

MOUTINHO, Ana Viale. A Comunicação dirigida e os meios de comunicação. *Mealibra*, 6, p. 127-130, 2000.

POLICARPO, Dom José. *Palavra e Vida*. Lisboa: Grifo, 2000.

REI, José Esteves. *Retórica e práticas de produção textual na sociedade e na escola. Contributos para a didáctica da escrita no final do ensino secundário-início do superior*. 768 fls. Tese (Doutoramento em Didáctica das línguas / Língua Materna: o Português) - Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 1996.

RODRIGUES, João Bartolomeu. *Da linguagem à Comunicação do Evangelho*. 196 fls. Tese (Mestrado em Cultura Portuguesa) - Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 2004.

ROMAN, Jacobs. *Essais de linguistique générale. 1. Les Fondations du langage*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963.

SAMOVAR, Larry A.; PORTER, Richard E., EDWIN, R. McDaniel. *Intercultural Communication: A reader*. Belmont: CA, p. 1-25, 1994.

SARMENTO, Simone. Ensino de cultura na aula de língua estrangeira. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL*, v. 2, n. 2, p. 1-22, 2004.

SCHÖKEL, Alonso. *La Parola inspirata*. Brescia: Queriniana, 1978.

SIM-SIM, Inês. *Desenvolvimento da Linguagem*. Lisboa: Universidade Aberta, 1998.

VIANA, Fernanda Leopoldina; TEIXEIRA, Maria Margarida. *Aprender a ler: Da aprendizagem informal à aprendizagem formal*. Porto: Edições Asa, 2002.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e12021101-109>

Recebido em 28/06/2021. Aprovado em 18/07/2021.

**MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO NA PRODUÇÃO DE ARTE:
RELATOS E OBRAS DO ARTISTA
PEDRO CORRÊA, DE TUBARÃO, SANTA CATARINA**
**MEMORY AND IMAGINATION IN ART PRODUCTION:
REPORTS AND WORKS BY ARTIST PEDRO CORREA
FROM TUBARÃO – SANTA CATARINA**

Heloisia Juncklaus Preis Moraes*

Luiza Liene Bressan**

Ana Caroline Voltolini Fernandes***

Resumo: *A presente pesquisa busca apresentar a história de Pedro Antônio Corrêa, artista tubaronense cujas obras retratam espaços próprios do município de Tubarão e demais cidades a ele contíguas, registrando sua maneira de observar estes locais coletivamente compartilhados. Apresentamos, também, as relações entre Arte e Imaginário e propomos identificar as recorrências de imagens nas produções do mencionado artista e o processo por meio do qual elas foram concebidas, estabelecendo uma relação com o regime de imagem que mobiliza a produção de um artista sobre o seu local. Verificamos que as imagens produzidas por Pedro Corrêa suscitam a atmosfera de recolhimento, inversão e tranquilidade, atmosfera própria das imagens relacionadas ao Regime Noturno na teoria do Imaginário (DURAND, 2002). Refletimos, ainda, sobre o fato que as mencionadas obras tiveram como origem a memória e a imaginação do referido artista, dispositivos do Imaginário que modulam as nossas representações e permitem uma discussão sobre Imaginário e Arte.*

Palavras-chave: *Arte. Imaginário. Memória. Imaginação. Pedro Antônio Corrêa.*

Abstract: *This research seeks to present the story of Pedro Antonio Correa, an artist from Tubarão whose works portray spaces of the municipality of Tubarão and other cities adjacent to it, recording his way of observing these collectively shared places. We also present the relationship between Art and Imaginary and propose to identify the recurrences of images in the aforementioned artist's productions and the process through which they were conceived, establishing a relationship with the image regime that mobilizes the production of an artist on your location. We verified that the images produced by Pedro Correa arouse the atmosphere of recollection, inversion and tranquility, an atmosphere typical of images related to the Night Regime in the theory of the Imaginary (DURAND, 2002). We also reflect on the fact that the aforementioned works originated in the memory and imagination of the aforementioned artist, devices of the Imaginary that modulate our representations and allow for a discussion about Imaginary and Art.*

Keywords: *Art. Imaginary. Memory. Imagination. Pedro Antonio Correa.*

* Doutora em Comunicação Social. Docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. Líder do Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano. E-mail: heloisapreis@hotmail.com.

** Doutora em Ciências da Linguagem. Docente do Centro Universitário Barriga Verde. Pesquisadora do Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano, Unisul. E-mail: luizalbc@yahoo.com.br.

*** Mestre e doutoranda em Ciências da Linguagem pelas Universidade do Sul de Santa Catarina. Integrante do Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano. E-mail: anacaroline.voltolini@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa apresentamos a história de Pedro Antônio Corrêa, artista tubaronense cujas obras retratam espaços próprios do município de Tubarão e demais cidades a ele contíguas, registrando sua maneira de observar estes locais coletivamente vividos. Estreitaremos os laços entre as esferas da Arte e do Imaginário e apresentaremos brevemente as obras literárias de Pedro e como ocorreu seu despertar para o mundo das artes plásticas e da literatura. Isso porque consideramos que as obras de arte são materiais férteis para estudar o imaginário individual e o de uma localidade.

Por essa razão, propomos identificar as imagens que preponderam nas produções do mencionado artista; qual processo através do qual elas foram concebidas; e qual a relação destas imagens com a teoria do Imaginário. Isso porque, para Durand (2002), as pulsões individuais recebem uma marca do meio ambiente em que se está inserido e, conforme suas palavras, “a pulsão individual tem sempre um ‘leito’ social no qual corre facilmente [...]” de forma que “o trajeto antropológico pode indistintamente partir da cultura ou do natural psicológico, uma vez que o essencial da representação e do símbolo está contido entre esses dois marcos reversíveis (DURAND, 2002, p. 42). Além disso, vale discutir a imaginação e a memória como dispositivos que modulam o imaginário e permitem a sua representação, entre elas, a Arte.

Ao propor estudar o imaginário, Durand esboçou as estruturas arquetípicas como componentes fundamentais da representação simbólica e do pensamento, sendo o homem um produtor de imagens, mas com certas recorrências que estruturam essa produção. Essa “matéria energética” formam núcleos atratores de imagens divididos em dois regimes: diurno e noturno. O regime diurno de imagens gravita em torno dos verbos de ação, separação, segregação. É o regime da antítese, do plano heróico, das atitudes de ascensão. O regime noturno da imagem divide-se em duas atitudes imaginativas: a mística, intimista, ligado aos verbos de conciliação e assimilação; e a dramática, marcada pela repetição, pelo ritmo e pelo devir.

O ser humano e sua capacidade (e necessidade) de construir sentidos nos permite, tal como propõe Cassirer (1994), enfatizar que todo conhecimento e a relação do homem com o mundo, com o outro e consigo mesmo se dá por meio de formas simbólicas. A esse processo atribui o termo *homo symbolicum*, sendo a arte uma forma simbólica.

Em algumas de nossas pesquisas, temos dedicado nosso olhar à percepção das cidades, dos localismos, a partir da experiência de sua apreciação estética, reconhecendo marcas das interpretações das dinâmicas culturais, sociais e ambientais (MORAES e FERNANDES, 2020; MORAES, BRESSAN JR. E BRESSAN, 2019). Nossas questões de pesquisa, numa congruência teórico-metodológica, partem da premissa de que o imaginário se expressa em sistemas e práticas simbólicas pelo viés dos estudos de linguagem e cultura (MORAES, 2016). A “cumplicidade das comunidades imaginadas (e imaginais) se consolidam pela linguagem, por intermédio de trajetos antropológicos, que perpassam o tempo, em espaços discursivos repletos de narrativas que historicizam cada processo de significação” (MORAES e MÁXIMO, 2016, p.182). Ao buscar o processo criativo e as imagens recorrentes na obra de um artista local podemos nos aproximar da ambiência da aura imaginária que percorre o espaço enquanto imagem partilhada. As obras passam a ser uma representação de uma forma sensível, porque as coletividades subsistem enquanto comunidades simbólicas.

Esse exercício de perceber as manifestações artísticas de um local, as formas de adesão aos espaços de socialidade, narrando o seu cotidiano, é uma forma de investigar o imaginário, pois todas essas ações vêm carregadas de sentido. Àquilo que se dá sentido potencializa as motivações. Assim, além de dar voz à história de um artista local, seu processo criativo nos faz pensar o dinamismo da imagem, mobilizado pela memória e pela imaginação, que modulam as representações sobre um lugar e suas imagens de vínculo e pertencimento.

1 ARTE E IMAGINÁRIO

A arte evoca uma sensibilidade que transcende o real. Este aspecto torna-se mais concretamente evidente quando tratamos das artes visuais, manifestadas na pintura. Podemos olhar uma pintura a partir de diversos e infinitos ângulos, contornando-as e explorando-as em suas diferentes facetas. E como definir arte? Talvez seja melhor não limitá-la a um conceito, provisórios ou mesmo conflitantes, já que a hermenêutica pode colocar em questão justamente o alargamento da compreensão pelo reconhecimento da pluralidade de perspectivas de compreensão (RICOEUR, 1969).

O ser humano se expressa por meio da arte desde os tempos mais antigos, pois a expressão artística é a forma que o homem encontra para representar o seu meio social. De acordo com Buoro (2000, p. 25), pode-se entender “arte como produto do embate homem/mundo, consideramos que ela é vida. Por meio dela o homem interpreta sua própria natureza, construindo formas ao mesmo tempo em que se descobre, inventa, figura e conhece”. A arte como expressão de um imaginário sempre esteve presente nas sociedades humanas. Ao estudar a presença das artes no imaginário das sociedades mais antigas, Fischer (1987, p.45) declara que “nos alvares da humanidade a arte pouco tinha a ver com “beleza” e nada tinha a ver com a contemplação estética: era um instrumento mágico, uma arma da coletividade humana em sua luta pela sobrevivência”. Fischer (1987), complementa ainda que a arte nunca foi uma produção de origem individual, mas sim, coletiva, se originando de uma necessidade coletiva. O ser humano se utiliza da arte para dialogar com o meio em que vive, a arte somente tem sentido quando sua representação for uma representação social, um jeito particular de mostrar o universal.

A arte, independentemente da linguagem em que se manifesta, permite uma compreensão mais ampla do homem e do mundo e proporciona uma comunhão entre razão e emoção. Sua atuação é reflexo da história e da cultura com a qual dialoga.

Nesse aspecto, a arte expressa também um imaginário, compreendido aqui a partir de uma definição de Araújo (2003, p.23), ao afirmar que “o imaginário não é apenas um termo que designa um conglomerado de imagens heteróclitas, mas remete para uma esfera psíquica onde as imagens adquirem forma e sentido devido à sua natureza simbólica.”

A complexidade dos estudos acerca do imaginário (re)vela uma pluralidade de concepções, métodos e técnicas de análise. Este trajeto segue uma concepção antropológica e promove uma abordagem interdisciplinar. De acordo com Wunenburger (2007, p.7), “fazem parte do imaginário as concepções pré-científicas, a ficção científica, as crenças religiosas, as produções artísticas que inventam outras realidades (pintura não realista, romance etc.), as ficções políticas, os estereótipos e preconceitos sociais, etc”.

Ampliando as discussões entre arte e imaginário, ainda conforme Wunenburger (2007), pode-se afirmar que a arte consente a troca de experiências, de sentimento, de observação, e isso favorece a interação no universo coletivo. O autor ainda apresenta o imaginário no seu objetivo estético-lúdico, pois, associado à ideia de sobrevivência e de trabalho, aparece de maneira universal no campo da arte.

Wunenburger (2007), reafirma, ainda, o que já mencionamos sobre a necessidade de expressão, por meio das produções e suas capacidades artísticas, os questionamentos do imaginário não se limitam ao individualismo por si, mas na coletividade das sociedades. Azevedo Júnior (2007, p.7), acrescenta que a “arte é uma experiência humana de conhecimento estético que transmite e expressa ideias e emoções” e acrescenta, ainda, que cada sociedade apresenta variados estilos de fazer arte, pois cada uma apresenta seus próprios valores, sejam eles morais, religiosos e artísticos, cada região tem sua cultura, e, portanto, a arte se manifesta de acordo com a cultura que se impregna o fazer do artista (AZEVEDO JÚNIOR, 2007).

Maffesoli (2001), também reforça a ideia do imaginário impresso no social, pois o defende como uma força que motiva ações e que guarda em si sentidos, identidades práticas, afetos, símbolos e uma infinidade de elementos que, ao se relacionarem, formam o cimento social.

O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece um vínculo. É um cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual (MAFFESOLI, 2001, p.76).

Compreendendo, então, o imaginário nessa perspectiva plural e interdisciplinar, o estudo que aqui fazemos apresenta a singularidade do artista como forma de pertencimento que expressa a coletividade de todos aqueles que partilham da mesma ambiência.

2 PEDRO ANTÔNIO CORRÊA E SUA TRAJETÓRIA POR MEIO DAS ARTES

Diante da informação de que Pedro Antônio Corrêa se dedicava às artes visuais e também à literatura, fomos até seu ateliê para conhecer o trabalho por ele desenvolvido. Em vez de uma entrevista estruturada, optamos por uma conversa propriamente dita, no intuito de fazer com que o artista se sentisse à vontade para relatar aquilo que desejasse. A abordagem foi essencial para que Pedro não se sentisse pressionado, analisado ou avaliado, o que permitiu às pesquisadoras colherem os aspectos sutis imbricados na narrativa por ele articulada.

É importante destacarmos que toda abordagem que objetiva pesquisar o imaginário de um indivíduo ou grupo deve prezar por uma escuta atenta e acolhedora, por um olhar que não julga e que não se preocupa somente em catalogar e classificar as informações, mas sim colhê-las de maneira livre de preconceitos, para que aquele que narre sua história

se sinta próximo e acolhido. Dessa maneira, passaremos a relatar a seguir as informações coletadas na página pessoal de Pedro em seu perfil na rede social *Facebook*, assim como as informações prestadas pelo próprio artista durante a conversa com estas pesquisadoras. Para tornar mais palpável a aura do artista, intercalaremos, *ipsis verbis*, algumas de suas frases, a fim de melhor inserir o leitor no contexto vivenciado pelas pesquisadoras.

Pedro Antônio Corrêa é natural da cidade de Armazém e nos contou que na época de seu nascimento todos os municípios que circundam a cidade de Tubarão e que atualmente são territórios emancipados pertenciam a ela (CORRÊA, 2019). Então, era próprio que já se sentisse morador desta cidade desde quando era criança.

Em sua página na internet, Pedro informa que nasceu em 1938 e aos treze anos ingressou no seminário, preferindo posteriormente seguir o caminho da paternidade. Foi desenhista industrial, licenciou-se em Letras pela Universidade do Sul de Santa Catarina - Unisul, lecionou Português e Inglês em escolas estaduais e Desenho Industrial no SENAI/SC, até se aposentar. Produziu poemas, sonetos e duas peças teatrais, intituladas *Reencontro* e *Pela mesma escada*, que foram encenadas por seus alunos. Pedro Corrêa tem preferência pelo romance e escreveu as seguintes obras, as quais são editadas: *A cachoeira dos pilões*, *Felícia*, *Sempre é tempo*, *Crônicas da vida inteira*, *A trilha dos miseráveis*, *O Fantasma da Guerra* e *Cortina Negra, crime no crematório*. Suas obras que ainda não foram para a edição são *O impedimento*, *Resgates*, *O capanga de Deus*, *Humanitates – do latim ao português*, *a cruz mutilada*, *Araúna – a vidência que salva* e *Os Lusíadas*, este último reescrito em prosa e comentado. Junto com a literatura, dedicase ao desenho, à pintura e à escultura. Foi fundador da Academia Tubaronense de Letras, da qual foi o primeiro presidente e atualmente é membro. Seu ateliê fica localizado no centro da cidade de Tubarão e é acessível àquele que tiver interesse em conhecer suas atividades (CORRÊA, 2020).

Durante a conversa com as pesquisadoras, Pedro afirmou que aprendeu a desenhar sozinho, por meio de livro, e mencionou que se utiliza das técnicas de tomada de medida à distância, polígono envolvente ou o processo do quadriculado, conforme suas palavras: “*Por exemplo, quando eu pego uma fotografia para fazer retrato, já fiz muito retrato, aí eu faço pelo quadriculado, que é bem mais exato. Então a gente aproveita as várias técnicas que existem né*” (CORRÊA, 2019).

Quando questionado sobre a literatura e como aprendeu a escrever, a resposta foi rápida: “*Sozinho. A necessidade faz o sapo pular, não tem um ditado que diz?*”. Mais interessante do que sua resposta de pronto, foi a explicação de como ele iniciou no âmbito da literatura transcrita *ipsis verbis* pela riqueza do relato:

Eu quando comecei o magistério, quando eu me efetivei no estado, lá na escola do Santo Anjo da Guarda, dá uns quilômetros rio Tubarão acima, foi em 1978/1979, era uma escola de roça praticamente né e não tinha um livro sequer para se dar aula de português, não tinha nada, nem biblioteca tinha, não tinha nada. Eu fui obrigado a criar meus textos né. Fazia pequenas discussões, pequenas narrações e assim fui pegando o gosto pela coisa. Os alunos foram gostando, aí eu comecei a escrever o meu primeiro livro, “*A cachoeira dos pilões*”, “*Felícia*”, “*Sempre é tempo*” e “*A trilha dos miseráveis*”. Os quatro primeiros livros eu escrevi nessa base ... Eu escrevia três, quatro, cinco páginas durante a semana e nas sextas-feiras de manhã, na última aula, nós tirávamos os últimos quinze minutos e eu lia para eles o que eu tinha escrito. Então, tipo rádio novela, eu ia contando para eles e eles iam me dando

sugestão. Eu os escutava conversando no corredor: “de certo fulano vai fazer isso, vai fazer aquilo” e eu captava né (risadas) e muitas sugestões deles eu aproveitei. Principalmente no “Sempre é tempo”. O livrinho “Sempre é tempo” é um livro sobre um cabritinho, a história de um menino, mas está esgotado. Três mil exemplares eu vendi num tapa (CORRÊA, 2019).

O relato acima continuou e Pedro relatou que na obra *Sempre é tempo*, teve suas vivências como inspiração, conforme suas palavras ao contar sobre o livro:

Um menino que vendia camarão próximo à ponte da Cabeçuda né, em épocas passadas, quando o trabalho infantil não era proibido. O menino vendia camarão à margem da BR, então eu aproveitei aquela imagem que a gente via várias vezes vindo de Laguna, a gente via aquelas crianças com uma cestinha do lado, com um caniço, um peixe, um camarão, um siri, qualquer coisa pendurada na linha, aquilo ali me deu inspiração para eu escrever o meu terceiro livro (CORRÊA, 2019).

Após nos contar brevemente sobre o mencionado livro, Pedro nos relatou que quando ele saiu da escola onde narrava suas estórias, não havia terminado a mencionada obra e nem atribuído título a ela. Depois de muito tempo que havia saído daquele colégio, encontrou um de seus alunos da quinta série, de nome Odilon, o qual lhe perguntou sobre o final de sua obra que atualmente é intitulada *Sempre é tempo*:

E aconteceu o seguinte, quando eu saí da escola Santo Anjo da Guarda, eu não tinha terminado ele e ele nem tinha título. Eu fiquei quatro anos naquela escola, quando eu saí de lá eu deixei um aluninho, o Odilon, na quinta série e eu não tinha terminado o livro ainda. Eu comecei outro e parei com esse. Aí muito tempo depois eu saí de lá e encontrei meu ex-aluno, o Odilon, já economista formado, um bom economista, tem escritório de contabilidade e tudo. E ele disse, ô professor, eu tenho uma coisa da minha infância que ficou parada e eu perguntei o que era. Ele respondeu que era a história do Chiquinho e do Fominha. Naquele tempo eu nem tinha dado título ao livro ainda né, era a história do Chiquinho e do Fominha. Aí ele falou: o que você fez com o Chiquinho e o Fominha? Eu respondi que estava engavetado e não terminei de escrever. Aí ele pediu para eu terminar porque ele queria ver o fim (risadas). A história do Chiquinho ficou incompleta para ele. Então, com aquele elogio que ele me deu, me inspirou a terminar o livro e inclusive mais uma razão pelo título: sempre é tempo... de terminar alguma coisa começada (risos). Até o prefácio/prólogo, eu fiz uma apresentação que eu explico isso aí, aí eu conto a história do Odilon (CORRÊA, 2019).

Sobre a obra *Crônica da vida inteira*, Pedro relata que seu conteúdo possui teor autobiográfico: “é sobre a minha vida desde menino, desde gurizinho de calça curta. Criado na roça, lá no sertão, aí eu conto a minha vida como que era, dos brinquedos da gente” (CORRÊA, 2019). Quando questionado sobre qual das atividades artísticas que desempenha considera mais importante, informou que a base da maioria é o desenho, pois para saber pintar informou que é essencial saber desenhar e que a escultura é o desenho em três dimensões. Também informou que o desenho auxilia na literatura, conforme suas palavras:

Também, também, o desenho auxilia na literatura. Tudo, acho que toda a vivência auxilia na literatura. Toda a vivência. Por exemplo, eu vivi muito tempo na roça, desde os treze, quatorze anos, eu vivia na roça, no cabo de enxada, na foice e assim por diante. Aquilo lá me serve para muitas passagens da literatura. Meu tempo de seminário, as aulas, minha vivência

como professor, tudo isso aí são momentos que servem. Quando é ficção a gente aproveita muita coisa né. O enredo é fictício, mas nesse enredo fictício tem muita coisa da vida real. Muita coisa da vivência da gente, da comunidade que se vive. Eu costumo escrever sobre a nossa realidade aqui, os cenários são nossos. Eu não sou besta de escrever sobre o cenário do norte do Brasil, que eu não conheço. Se eu nunca fui lá, como é que eu vou escrever? (CORRÊA, 2019).

Informou que foi com dezesseis anos que iniciou suas atividades com a pintura e relatou como a descoberta de tal interesse ocorreu. Mencionou que quando tinha oito anos começou a se interessar pelas artes plásticas, começando pelo desenho. Não utilizava cadernos, mas caixas de papelão, papéis de embrulho e o que estivesse à sua disposição. Quando estava com treze anos, foi para o seminário e seu gosto pela arte o acompanhou. Começou a pintar verdadeiramente com aproximadamente dezesseis anos e relatou que, quando estava no seminário, escreveu para o Willy Zumblick¹, pedindo pincéis de tinta e ele mandou. Pedro relata que fez isso porque um colega seu cada vez que o via desenhando mencionava com orgulho um grande artista de nome Willy Zumblick. Até então, Pedro Corrêa pintava seus desenhos com tinta guache, até que este seu colega sugeriu que escrevesse a Zumblick, solicitando tinta a óleo. Mesmo incrédulo, Pedro o fez. Escreveu informando que era um seminarista pobre, filho de lavrador e depois de uns dois meses, quando nem mais esperava, recebeu um grande pacote. Ficou surpreso quando abriu e viu alguns tubos de tinta, pincéis novinhos, um vidro de aguarrás, um rolo de tela e uma carta assinada por Zumblick dizendo da satisfação que sentia ao atender ao pedido.

A partir do relato, podemos vislumbrar que seu interesse pelas artes começou muito cedo. E, também, perceber que toda sua produção artística tem como fundamento suas vivências, sua trajetória enquanto criança, professor, pai, seminarista e demais áreas de sua vida. Podemos assim conceber que o contexto das artes está inextrincavelmente relacionado com o conteúdo vivido individual e coletivamente, materializando o imaginário pessoal ou de uma comunidade. Sua produção, formas de expressão, partem da mobilização de dois dispositivos do imaginário: a memória, museu de imagens passadas, e a imaginação, capacidade de criação de imagens em devir.

As pinturas produzidas por Pedro encontram verdadeira sintonia com seu relato durante a conversa com estas pesquisadoras, pois mostram que as imagens suscitadas pelo artista e por ele materializadas se referem às imagens de um espaço-tempo vivido, que são carregadas afetivamente através de sua imaginação e de sua memória.

Aliás, a fala do artista foi repetitiva e categórica ao mencionar que suas produções possuem origem tanto através da imaginação ou pela memória, estas últimas quando se tratam de elementos propriamente vividos pelo artista. Para Wunenburger (2018, p. 4-6) a imaginação utiliza imagens preexistentes e através da associação traz reminiscências de outras por semelhança ou contiguidade. Já a memória, suscita emoções e sentimentos de um momento vivido, permitindo trazê-lo novamente ao presente e, segundo Durand (2002, p. 403), “a memória – como imagem – é essa magia vicariante pela qual um fragmento existencial pode resumir e simbolizar a totalidade do tempo reencontrado”.

¹ Willy Zumblick nasceu em Tubarão/SC. Foi relojoeiro e comerciante e não viveu profissionalmente de sua produção artística. Trouxe às telas retratos e relatos históricos de Anita Garibaldi, o legado do Contestado, as festas e ritos, religiosos e profanos, assim como temas locais (PEREIRA, 2019).

Diante das obras de Pedro e dos elementos nelas constantes, verificamos que elas comungam da mesma aura bucólica, pastoril, espiritual, simples e aconchegante. Conjugando o relato das vivências do artista com suas produções, verificamos que estas imagens foram carregadas afetualmente pela sua trajetória de vida, corroborando o conceito posturado por Durand de trajeto antropológico, no sentido de que este é “ a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2002, p. 40).

CONCLUSÕES

As narrativas do cotidiano e do local vão ganhando sentido pelas imagens mobilizadas. Ao pensar no local, o narrador revê as coisas em si, mas, especialmente, o sentido que as forma. E, a partir daí, podemos perceber que tipo de relação estabelece com o lugar. Os símbolos trazem a paisagem à memória e estabelecem vínculo de pertencimento. A recorrência de imagens e símbolos ajudam a formar o imaginário sobre o local.

Ao apresentar a história de Pedro Antônio Corrêa, artista tubaronense cujas obras retratam espaços próprios do município de Tubarão e demais cidades a ele contíguas, foi possível registrar sua maneira de observar estes locais coletivamente compartilhados, mas também as relações entre Arte e Imaginário. Ao conhecer o seu acervo, pudemos identificar as recorrências de imagens nas produções, sucitando uma atmosfera de recolhimento, inversão e tranquilidade, própria das imagens relacionadas ao Regime Noturno na teoria do Imaginário. Pelo relato, o processo de criação mescla os dispositivos da memória e da imaginação.

Expressar pela linguagem da pintura as histórias de vida, colocando em cena o seu local, é expressar também o coletivo, forjando o imaginário do local e fazendo da arte uma imagem de pertencimento e vínculo. Se imaginação e memória foram dispositivos de criação, são também aqueles mobilizados na apreciação. Podemos afirmar, então, que a imaginação se revela como um fator criativo que advém das intimações de toda ordem do vivido: culturais, sociais, psíquicas, pois é no imaginário que o real se reinventa, se fortalece, ganha sentido. Neste contexto, as imagens tornam-se ferramentas do imaginário, como reservatório do vivido, impulsionadoras de vida. E a imaginação se configura como possibilidade de re-invenção de si, pois é pelo imaginário que o homem constrói-se e constrói, é por meio do imaginário que o ser encontra reconhecimento no outro e reconhece a si mesmo. O imaginário proporciona a conexão dos indivíduos com suas experiências. Esse imaginário que incorporamos ao longo de nossa trajetória de vida, que é nosso e que é preexistente, que se caracteriza por esta vasta gama de imagens que pertencem ao nosso reservatório e que é alicerce de nossas ações, assim, reafirmando as palavras de Silva (2006. p.9) “o imaginário é um rio cujas águas passam muitas vezes no mesmo lugar, sempre iguais e sempre diferentes”. E a arte é capaz de expressá-lo.

REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (orgs). *Variações sobre o imaginário: domínios teorizações, práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
- AZEVEDO JÚNIOR, J.G. de. *Apostila de Arte – artes visuais*. São Luís: Imagética
- BUORO, Anamelia Bueno. *O olhar em construção: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola*. 4 ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o Homem: introdução a uma filosofiada cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- Comunicação e Design, 2007.
- CORRÊA, Pedro Antônio. Depoimento pessoal prestado a Ana Caroline Voltolini Fernandes, Heloisa Juncklaus Preis Moraes e Luiza Liene Bressan. Tubarão, 2019. Anotações inéditas das pesquisadoras.
- CORRÊA, Pedro Antônio. Perfil público na rede social Facebook [Internet]. Acesso em 02 fev. 2020. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/pedro.antoniocorreia.5>.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução de Hélder Godinho. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2002.
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.
- MAFFESOLI, Michel. Entrevista a Juremir Machado da Silva. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, n. 15, ago. 2001. Disponível em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123>. Acesso em 20 jun. 2021.
- MORAES, Heloisa Juncklaus Preis; MÁXIMO, Willian Corrêa. Recorrências e convergências do imaginário: o dilúvio mítico como matriz imaginal de identidade local após uma enchente. *Cadernos de Comunicação*, Santa Maria, 20(3), p. 182-191. 2016.. Disponível em <https://periodicos.ufsm.br/ccomunicacao/article/view/22933>. Acesso em 20 jun. 2021.
- MORAES, Heloisa Juncklaus Preis. *Sob a perspectiva do imaginário: os mitos como categoria dos estudos da cultura e da mídia*. In FLORES, Giovanna G. Benedetto, NECKEL, Nádia Régia Maffi, GALLO, Solange Maria Leda. *Análise de discurso em rede: Cultura e mídia*. Volume 2. Campinas, SP: Ponte Editores, 2016.
- MORAES, Heloisa Juncklaus Preis; BRESSAN JR, Mário Abel; BRESSAN, Luiza Liene. Crônicas de um rio: a paisagem de um imaginário coletivo e imagens de memória. *Imagonautas - Revista interdisciplinaria sobre imaginarios sociales*, Coahuila, México, n.14, p. 128-145. 2019. Disponível em: <http://imagonautas.webs.uvigo.gal/index.php/imagonautas/article/view/182>. Acesso em 20 jun. 2021.
- MORAES, Heloisa Juncklaus Preis; FERNANDES, Ana Caroline Voltolini. O local e as emoções suscitadas: experiência estética no imaginário urbano de Tubarão, Santa Catarina. *Eccos - Revista Científica*, São Paulo, n. 53, p. 1-13, e16708, abr./jun. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5585/eccos.n53.16708>. Acesso em 20 jun. 2021.
- PEREIRA, Valdézia. Centenário de Willy Zumblick. In: PEREIRA, Valdézia; RAUEN, Fábio José (Orgs). *A arte e o ensino da arte: experiência do Parfor/Unisul em formação e prática na Educação Básica*. Tubarão: Parfor/Unisul, 2019, p. 105-114.
- RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. /Portugal: Rés, 1969.
- SILVA, Juremir Machado da. *As tecnologias do imaginário*. 2 ed. Porto Alegre: Sulina. 2006.
- WUNENBURGER, Jean Jacques. *O imaginário*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2007
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. A árvore de imagens. *Revista Intexto*. Porto Alegre, UFRGS, n. 41, p.58-69, jan/abr. 2018. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/77402>. Acesso em: 06 mai. 2018.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e12021111-123>

Recebido em 29/12/2020. Aprovado em 18/07/2021.

ENTREVISTAS COM O ATOR CARLOS VEREZA INTERVIEWS WITH THE ACTOR CARLOS VEREZA

Gabriela Rocha Rodrigues*

As entrevistas com o ator Carlos Vereza foram realizadas no dia 05 de junho de 2015 e no dia 23 de julho de 2016 e fazem parte da minha Tese de Doutorado, defendida em 2019. É importante ressaltar que tais entrevistas foram realizadas na modalidade aberta, que prioriza a informalidade entre entrevistado e entrevistador, e que foram transcritas obedecendo a fala literal dos envolvidos, em uma tentativa de garantir a máxima fidelidade documental. Nelas, o ator Carlos Vereza revela o processo de recriação de Graciliano Ramos na adaptação fílmica *Memórias do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos. A interpretação de Vereza constrói uma imagem íntegra e unificada do homem que sofre a violência do cárcere. Esta é simbolizada pelo afinamento dos prisioneiros e pela decadência física de Vereza, que não mediu esforços para incorporar a figura de Graciliano Ramos.

ENTREVISTA REALIZADA EM 5 DE JUNHO DE 2015, RIO DE JANEIRO

Rodrigues: Vereza, em primeiro lugar, muito obrigada pela tua colaboração.

Vereza: Pois não.

Rodrigues: Muito obrigada, muito obrigada mesmo. O senhor recorda qual foi a primeira obra do Graciliano que leu?

Vereza: Olha... *Angústia*.

Rodrigues: *Angústia*... É a sua obra preferida?

Vereza: Depois de *Memórias* é. É porque... o *Angústia*, como toda obra dele... ele nunca foi um político engajado, ao contrário do que pensam, ele era um existencialista. E o *Angústia* é o filme que o Nelson gostaria de ter feito depois do *Memórias do Cárcere*.

Rodrigues: E o *Memórias*?

Vereza: Já tinha o ator né... para fazer o filme... quando o Nei Santana chegou pro pai, Nelson Pereira dos Santos, e disse: “Ô pai, vamos fazer outro teste pro Graciliano?”

* Doutora em Letras – Estudos Literários, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: gabrielarochaliteratura@gmail.com.

“Mas já tem o ator, colega”. O Nei voltou a falar com o pai, aí... me chamaram pra fazer o teste. Aí eu comecei a fazer o teste, aí no meio do teste... me deu um negócio e... “Não, não precisa continuar o teste. Eu sou o Graciliano”. Aí eu... fiquei. Passei no teste.

Rodrigues: Como é que o senhor se preparou para o papel? O senhor entrou em contato com a família do Graciliano... antes?

Vereza: Não; primeiro eu tinha que perder 11 quilos. E no Brasil não tinha e não tem uma estrutura pra você perder peso ou ganhar peso. Então, eu ia passando numa rua assim, eu vi a revista *Cláudia*, aí eu... folhei a revista *Cláudia*... e tinha lá uma dieta, na revista *Cláudia*, que era arroz integral e salada, aí eu fiz por minha conta, perdi 11 quilos e meio. E durante o filme eu fui internado três vezes, porque eu não sabia que eu tinha que comer açúcar também. Eu não comia, eu só vivia desmaiando blam, blam, blam. E aí eu fiz com a receita da revista *Cláudia*. Comecei a filmar já tendo perdido os 11 quilos e meio, em Maceió. O filme começou lá né? Como é que é a pergunta mesmo?

Rodrigues: Como que o senhor se preparou para viver o Graciliano?

Vereza: Ah, sim. Aí eu cisme de conhecer não a família, mas o engraxate do Graciliano. Aí lá em Maceió, eu fui lá pra Palmeiras dos Índios, e conheci o... o engraxate dele, o seu Antônio, e ele me contou que o Graciliano era muito sistemático, gostava de lavar a mão toda hora, entendeu? E tinha feito um governo excepcional, como prefeito... os porcos andavam pela rua... ele mandou construir um matadouro, com azulejo; ele fez uma... ele fez uma belíssima campanha, [RUÍDO] a tal ponto que quando ele mandou o relatório pro governador de Alagoas, o relatório era tão bem escrito que o governador mandou pro Augusto Frederico Schmidt, e ele achou aquele texto tão bem escrito que ele mandou uma carta pro Graciliano dizendo: “Mande com certeza o romance que você deve ter guardado na gaveta”. Aí ele mandou o romance e estourou como romancista. Aí depois eu fui conhecer a dona Heloísa, querida também né? que acompanhou a filmagem inteira, né. Inclusive, teve uma cena que eu falei *pra*; ela dizia: “Não Vereza, é *para*. Mesmo em casa o Graciliano falava *para*”. Aí eu fiz o filme todo falando *para*. Aí um imbecil de um crítico, que já morreu, que Deus o tenha e o perdoe, botou que eu estava excepcional como Graciliano Ramos, mas que eu falava *para*, muito preciosismo. Quer dizer, ele não foi procurar saber que o Graciliano até em casa não falava *pra*. Ele era *para*. Ele, ele cultuava tanto a língua, o idioma, que ele riscava com um lápis a palavra que ele não gostava, depois riscava com caneta, por fim amassava com cigarro; o rigor dele, de copidesque dele mesmo. A tal ponto que quando ele estava preso e lançaram *Angústia* na prisão, ah... ele foi cortando tanto, cortando tanto, cortando tanto... que a dona Heloísa disse: “Graça, se você continuar cortando, não vai ter livro pra publicar, vai ser uma página em branco”. Então esse rigor dele pra... ele não falava *pra*, nunca falava *pra*. E dona Heloísa dizendo: “Vereza, fale *para*, porque era assim que ele falava até para pedir um café em casa”.

Rodrigues: E o gestual do Graciliano, o senhor... hã...

Vereza: Sim, aí foi através de fotos...

Rodrigues: ...o caminhar dele, a perna...

Vereza: Exatamente. É, é... aí, eu, eu vi fotos, eu reparei que ele cruzava a perna e sempre com o cigarro na mão direita né, sempre com o cigarro na mão direita. E... é engraçado... eu nunca tinha visto ele né, ele morreu bem antes. Mas eu percebi a circunspecto... ele era muito circunspecto. Muito circunspecto. E o que que eu fiz: eu não largava o fil... o livro durante a filmagem... o Nelson dizia: “Larga o livro Vereza...”. “Não, deixa”. Eu não largava o livro. Então através do livro eu fui percebendo o gestual dele; mais a ajuda da dona Heloísa né? Que dizia: “Mas Vereza como é que você sabe que ele cruzava a perna assim... Aí, eu não sei explicar. Nem tudo é explicável. Esse papo de que o ator sabe tudo, teoriza tudo, não é por aí... a gente tem um *insight*... né Zé¹... Tem uma coisa da intuição que é muito importante. Eu não sei explicar tudo, nem quero.

Rodrigues: Em carta à irmã Marili, datada de 23 de novembro de 1949, Graciliano faz a crítica de um romance escrito por ela e expõe as motivações que devem fundamentar a obra de arte:

Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso, não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, (**VEREZA:** Isso...) só podemos expor o que somos. E você não é Mariana [personagem do conto escrito por Marili], não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso (GRACILIANO RAMOS *in* MORAES, 2012, p. 230).

Assim, eu lhe pergunto: o que é *arte* para Carlos Vereza? E quais as motivações que fundamentam a sua arte?

Vereza: Olha, eu repetiria literalmente o que está escrito aí. Não existe personagem. Existe... como nós... como nós somos, desde pessoas fantásticas até as pessoas mais mesquinhas... nós temos dentro da gente, a gente quando é confrontado com determinado texto, a gente tem que ter coragem de encontrar em nós aquilo que é parecido e representa o que chamam de *personagem*, entre aspas, né? Então, por exemplo, eu não sou Iago, mas... eu devo ter alguma coisa em mim do Iago, eu tenho que ter coragem de colocar esse meu lado Iago pra fora. Então eu repetiria exatamente isso que ele falou... em relação ao romance.

Rodrigues: No final do regime militar, Nelson Pereira dos Santos leva mais uma vez uma obra de Graciliano Ramos para as telas – *Memórias do cárcere*. Ele havia filmado antes *Vidas Secas* e, agora com *Memórias do Cárcere*. Vereza quais as suas motivações para dar vida ao escritor Graciliano Ramos? Como é que o senhor decidiu: quero fazer esse papel?

¹ O professor e cenógrafo José Dias estava presente no momento da entrevista.

Vereza: Pelo lado existencialista; não foi pelo lado político. Porque ele entrou pro partido Comunista depois que saiu da prisão. Ele é sartreano. Isso foi dito por um crítico na França; eu que vou lembrar... Le Clézio, um escritor francês, ele disse isso quando viu o filme... ele ficou maravilhado... “Isso é uma obra sartriana”, quando viu *Memórias do Cárcere*. O francês se identifica muito com esse filme. O Graciliano dizia muito isso, assim: “Pra mim tanto faz estar preso dentro ou fora”. Ele dizia muito isso: “Pra mim tanto faz estar preso dentro ou fora”.

Rodrigues: O que Carlos Vereza conheceu de si mesmo ao interpretar Graciliano Ramos para o cinema?

Vereza: Olha, eu tive tamanha dedicação com ele que eu vou contar uma coisa inédita agora, a tal ponto que passado o filme, uma das filhas, que eu não vou dizer o nome, ligou pra mim e... “Olha a minha filha vai casar; você poderia vir vestido de Graciliano Ramos pro casamento? Porque quando eu olho pro filme agora o rosto do meu pai é você”. Eu falei: “não, não vou. Vou como Vereza, tá bom?”. [Referindo-se à filha]: “Não, mas você agora pra mim é o meu pai”. O filho também disse: “A partir de agora nós vamos ver o rosto do meu pai como seu rosto”.

Rodrigues: Ricardo Ramos.

Vereza: Ricardo...

Rodrigues: Como foi a filmagem no que diz respeito à convivência entre os atores, lembrando aqui de Jofre Soares, por exemplo, que já havia trabalhado com Nelson em *Vidas Secas*?

Vereza: Olha, o Nelson é tão bom diretor que ele não dirige; o bom diretor não dirige. O bom diretor cria uma ambiência criativa e cabe ao ator sacar aquela ambiência criativa e ser um cocriador. Então, eram mais de quinhentos figurantes na Ilha Grande, né? Eu tenho que ser justo historicamente, eu não tive... não por culpa do Nelson, por culpa da estrutura do país, eu não tive médico no platô... eu não tive... como o Robert De Niro teve pra engordar vinte quilos, toma aqui uma pílula, agora um pouquinho de macarrão, um pouquinho de queijo, tira o feijão, não... é revista Cláudia, tá entendendo?... Então, por isso eu desmaiei três vezes durante as filmagens... Quer dizer, eu fiz esse filme com sangue, com garra né, porque eu sabia que também era um depoimento da minha geração em relação às ditaduras que o país passou, entendeu? Então eu fiz com essa garra, né. Mas ah... Do ponto de vista de estrutura, nenhuma.

Rodrigues: Talvez as cenas mais comoventes do filme sejam aquelas em que Graciliano é procurado pelos presos mais humildes e marginalizados – [*Vereza: me bota no livro*] ladrões, homossexuais, malandros, etc. e todos pedem para “aparecer” no livro que ele está escrevendo, e tentam ajudá-lo de alguma forma: roubam lápis, papel, escondem as folhas para ele... Gostaria que o senhor falasse um pouco sobre essas cenas.

Vereza: Ela é comovente realmente, porque... tinha o Wilson Grey, maravilhoso, ele fazia um ladrão né, ele era um ladrão; e o sonho dele era entrar no livro, toda hora ele pedia para o Graciliano: “Me bota no livro”. Aí contava uma história, contava um caso, enfim.

Rodrigues: Era o *Gaúcho*.

Vereza: *Gaúcho*.

Rodrigues: Era o *Gaúcho*.

Vereza: O Wilson? O Wilson é gaúcho, é?

Rodrigues: Era o *Gaúcho*... no filme e no livro.

Vereza: Ele era o *Gaúcho*, é... o *Gaúcho*, o *Gaúcho*. Ele conta como saiu da prisão, os golpes que ele dava né. E o Graciliano põe ele no livro, você lê o livro... você lendo o livro, o *Gaúcho* tá lá. O *Gaúcho* tá lá. Uma outra cena comovente também, é quando vão tomar os papéis do Graciliano, no final, não sei se eu tô me antecipando...

Rodrigues: Não...

Vereza: ... e cada preso vai passando uma folha pro outro, uma folha pro outro, uma folha pro outro, e o guarda não consegue pegar... os papeis né.

Rodrigues: Qual a cena mais marcante do filme para o senhor?

Vereza: É quando cortam o cabelo dele. E ele não dá a menor importância para aquilo, né. Um intelectual. Ele continua fumando enquanto o cara vai raspando o cabelo dele, né.... e fica careca.

Rodrigues: As cenas com a Glória Pires, que interpretou a Heloísa, me comoveram muito; achei cenas muito doces, muito intensas... e Graciliano não falava muito nessas cenas, ao mesmo tempo o silêncio dele dizia tudo. Como é que foi pro senhor o trabalho em conjunto de vocês?

Vereza: A Glorinha é querida, eu fiz muitos trabalhos com a Glorinha... Ela era muito jovem na época quando fez o filme, né. Ih... É, ela... A Glorinha é um bicho que eu chamo de “bicho cênico”, ela interpreta como vai daqui até aquela porta, volta... nasceu assim, nasceu assim. E ela fez uma Heloísa que a própria Heloísa ficava comovida. A própria Heloísa... E eu via nela uma grande parceira né; ela devia ter o quê? ... 19 anos quando fez o filme, por aí, no máximo... E ela fez brilhantemente na minha opinião.

Rodrigues: Já no final da vida ah... enquanto o Graciliano escrevia *Memórias*, a cúpula do PCB colocou um... alguém, alguém, um espião que comparecia às reuniões em que ele lia a obra para, na verdade, há... dar notícias sobre o livro. E a cúpula do PCB não queria a publicação de *Memórias* e nem de *Viagem*, porque o Graciliano. [Vereza: ele não gostou da Rússia] fazia referências pouco lisonjeiras à União Soviética. A família Ramos

rejeitou essa... [Vereza: intromiss...] opressão do PCB e publicou os dois livros. O filho Ricardo, quarenta anos depois, comentaria o seguinte: “*Memórias do Cárcere* incomodou e irritou porque o velho preservava sua independência intelectual” (MORAES, 2012, p.263).

Vereza: Existencialista, exatamente, é.

Rodrigues: Qual o papel do intelectual para Carlos Vereza?

Vereza: O intelectual tem que ser um livre pensador. Ele tem que refletir sobretudo a época em que ele vive. Ele não pode passar em branco. O tempo que você tem pra viver você tem que testemunhar isso. Você tem que testemunhar isso. Não levantando bandeira, nem de um ponto de vista pedagógico nem didático; mas de uma forma existencial você tem que testemunhar sua época. Né... foi o que ele fez né... e eu concordo com ele.

Rodrigues: Há uma cena no final do filme que mostra Graciliano/Vereza saindo da prisão. Ele deixa o galpão dos presos na Colônia Correccional de Dois Rios pela última vez; por trás do cercado, os prisioneiros Gaúcho, Desidério e Cubano se aproximam para se despedir do companheiro que está prestes a deixar a Ilha Grande. Na cena seguinte, encontramos Graciliano fora dos portões da Colônia. Ele sorri ao sentir que a liberdade se aproxima e, num gesto de rara empolgação, lança para o alto seu surrado chapéu de palha, celebrando seus últimos instantes de cárcere. Um corte rápido apresenta a embarcação em alto-mar – é a última imagem de *Memórias do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos. Essa cena nos remete a várias possibilidades de análise. Será que talvez represente que a liberdade é apenas uma breve sensação e jamais um estado? Sempre estamos encarcerados de alguma forma?

Vereza: Eu volto ao Papa. São momentos de liberdade, né. A felicidade não existe, existem momentos de felicidade. Então, é... Volto ao Le Clézio quando ele diz que o filme é sartreano. Porque o... Quando ele diz que para ele tanto faz ser preso dentro ou fora, ele, ele te dá uma visão de mundo nessa, nessa frase curta né. Ele te dá uma visão de mundo. Então eu acho assim, quer dizer, ele, a liberdade para ele, paro Graciliano... ele se via preso, inclusive, no começo do filme, quando a Heloísa ficava falando, falando, falando, falando... [RUÍDO] E ela disse para ele no filme: “Você com as suas amantes”, lembra? Logo no início do filme.

Rodrigues: Como foi a consagração do filme, em especial de sua interpretação, em Cannes?

Vereza: Eu sou suspeito. A nossa equipe era pequena, era... não tinha dinheiro. A nossa comitiva era dois: eu e o Nelson. Passaram lá o ... o filme lá do Cacá, não me lembro o nome agora. Lá no... E eu e o Nelson esperando né... pra passar na Mostra Paralela... quando eles viram o filme foi um sucesso! Aí era aquela tropa de jornalistas atrás da gente... onde a gente ia era aquela tropa de jornalistas né... e... nós ganhamos o Prêmio da Crítica Mundial, na Índia eu ganhei o Pavão de Prata. Pega ali... Roberto pega ali o Pavão... Ninguém no Brasil sabe disso. Eu até acho bonito você ter essa preocupação. Eu ganhei Harrison Ford, todos os atores do mundo competindo... eu ganhei o melhor ator. Eu ganhei esse prêmio aqui ó, o Pavão de Prata, na Índia. Tá em inglês e indiano.

Rodrigues: Lindíssimo, merecidamente.

Vereza: Obrigado. Ganhei Molière, ganhei... os prêmios que tinham né. Mas isso não vale nada; vale pra você, pro Dias. O Brasil não tá nem aí que eu ganhei esse prêmio. O único ator do Terceiro Mundo que ganhou esse prêmio. Não tem a menor importância. Não tem a menor importância, entendeu? Não tem a menor importância. Tem pra mim, pra minha história.

Dias: Fotografa ele para botar...

Vereza: É, eu pensei nisso, é.

Rodrigues: Em sua opinião, quais são os cárceres do Brasil – hoje – levando em consideração a situação político-social na qual nos encontramos onde há desigualdade social em todas as áreas: na cultura, na saúde, na política, na educação etc.

Vereza: O cárcere é a falta de história. É a não-historicidade. Então, a gente ainda não... a gente ainda não fez uma análise sobre a Guerra do Paraguai, Guerra de Canudos, sobre a Inconfidência Mineira, Tiradentes... Então nós temos esses carmas suspensos que a gente não... embora a gente nunca tenha tido uma guerra como na Inglaterra, nos Estados Unidos, na Europa... a gente tem o cárcere da falta de história, esse é o grande cárcere. Por isso que ele dizia: “pra mim tanto faz estar preso dentro ou estar preso fora”. Eu acho que você devia até colocá-la assim, perto do título do seu trabalho. ... pra ele tanto faz, porque fora da prisão ele tava preso pela história do país.

Rodrigues: A própria colonização...

Vereza: É, a próp... Eu não quero nem falar disso... porque é tão óbvio que a gente foi mais colonizado, a gente foi mal colonizado né... tomaram, tomaram o que havia de mais autêntico quando chegaram aqui, já distribuíram as sesmarias, as capitânicas hereditárias... essa coisa da capitania hereditária ficou depois com os cartórios, dos cartórios passou para os parlamentares no Congresso, é a mesma visão histórica do cartório, a mesma visão histórica da capitania hereditária, que permanece com quinhentos e tantos deputados, senadores, com altos salários e diárias e carros do último ano, entendeu.

Rodrigues: É a exploração incessante.

Vereza: Ela não para, ela não para.

Rodrigues: Então é isso. Muito obrigada.

**ENTREVISTA REALIZADA EM
23 DE JULHO DE 2016, RIO DE JANEIRO**

Rodrigues: Bem. Vereza, estamos novamente aqui trabalhando, contando com sua colaboração e amizade. Eu agradeço imensamente.

Vereza: Tudo bem.

Rodrigues: Eu gostaria que você falasse um pouco sobre a sua formação de ator... escolas, métodos como é que você acabou... como é que iniciou na profissão? Foi por meio de alguma escola ou...

Vereza: Não, não... evidentemente que eu sempre tive uma atração por música eu gostava de cantar, enfim, um dia eu virei para minha mãe e disse: eu vou trabalhar na televisão. Minha mãe é muito legal; disse: tá bom. Aí eu fui para a porta da Tupi.

Rodrigues: humm

Vereza: Fui lá na porta da Tupi... fiquei lá, encostado na pilastra lá... jovem, tinha 19, 20 anos. E nisso passou um produtor, Nelson Camargo, reclamando que alguém faltara e eu nem sabia o que era... eu falei: eu faço. Ele olhou para mim... então vai lá no camarim, põe o *smoking* e vai pro estúdio no ar. Aí eu fui lá pro estúd... Fui lá, pus o *smoking*, fui para o estúdio no ar e... e era uma figuração onde eu receberia uma grande visita, então eu estava lá de *smoking*, enfim. E a grande visita é um aparelho de televisão Philco. Assim começou a minha carreira. Aí eu fazia muita figuração lá na Tupi... ao vivo, ao vivo, até que um dia uma autora, a pedido do Rafael de Carvalho que foi um grande ator, disse que escreveria um texto né... eu pensei que era tipo: “o jantar tá na mesa”, “boa noite”, alguma coisa assim... rápida né?

Rodrigues: humm

Vereza: E não é que um dia eu chego na Urca... vai lá embaixo no Enel que tem um texto para você. Eu fui lá, peguei o texto... eu era o protagonista de um teleteatro. Na parte da tarde, né? Agora... eu fiquei perplexo. E aí rapaz... eu morava muito longe, né? no subúrbio... aí eu fui para casa e estudei muito aquele texto. No dia seguinte eu fui, era ao vivo né? Aí, eu fiz ao vivo e aí gostaram e me contrataram. Me contrataram. Eu fiquei um ano contratado na Tupi e lá eu fiz um teleteatro com o Durval Dovená Filho e aí ele disse: “Vereza quando acabar o contrato não quer fazer teatro de rua? Trabalhar no Centro Popular de Cultura?”. Eu falei: “O que que é isso?”. “É... a gente pretende colocar artes plásticas, teatro, cinema... tudo mais popular para o povo”. E eu falei: “Legal, legal”. Aí acabou o contrato né? Aí eu fui num prédio da UNE, a UNE de verdade, não é essa agora, e lá tinha a sede do Centro Popular de Cultura e lá eu fiquei três anos trabalhando fazendo teatro de shopping, teatro de jornal, e aí dirigindo o CPC de Niterói, onde eu criei o MPB4, eu fui o criador do MPB4...até o golpe militar. No golpe eu fiquei desempregado. Aí o Abujamra me chama para trabalhar com ele num grupo que ele tinha na época chamado Grupo Decisão. Aí com o Abujamra... eu fiz 4 peças, enfim. Até que a Globo chama o

Dias Nunes para (Roberto! Por favor! [o cachorro Benjamim late muito]). Até que a Globo chama o Dias Nunes pra tornar a novela mais realista né? No lugar da Glória Magadão. Eles, assim: “Vereza tem um papel lá de um frade dominicano 12 capítulos”. Eu falei: “Claro, claro”. Aí eu fiz o Frade que era queimado pela inquisição. Aí, depois o Dias escreveu uma outra novela chamada *Barão Vermelho*, com um papel muito bom, mas ainda era cachê, né? aí eu fiz Barão Vermelho, gostaram, e me contrataram. Aí foi quando eu fiz a novela, que me jogou assim... para uma repercussão fantástica, que foi *Selva de Pedra*. Eu fazia o Miro. Aí eu fiquei contratado um tempo na Globo, depois saí em 78, desempregado, eu resolvi escrever a minha primeira peça *Nó cego*. E montei com o Antônio Pedro. Os dois eram os personagens e com essa peça eu fui... eu ganhei o Revelação de Autor, da Associação Paulista de Críticos de Arte, eu ganhei. [Fala para Roberto: Roberto, por favor, pega uma peça, pega um livro de peças minhas lá]. Aí eu, eu depois eu escrevi uma outra peça chamada *Transamizadas*. Eu ganhei um concurso de dramaturgia com essa peça também. Era eu, Bogos, Antônio Pedro, Diniz F. e direção Paulo José. Aí essa coisa do mercado né? Aí voltei para a Globo e fiz uma novela de grande sucesso que eu ganho o Melhor Ator com a Glória Pires, que foi *Direito de Amar*.

Rodrigues: Eu lembro dessa.

Vereza: Eu fazia o Montserrat...Aí acabou ali. Eu não quis continuar, aí me deu uma melancolia muito grande, me deu uma melancolia muito grande, eu resolvi ir para França, que eu ganhei naquele ano..., eu porque eu ganhei dois Prêmios Melhor Ator no *Memórias do cárcere* e Melhor Ator numa peça do Domingos de Oliveira – *Um brilho na gota de sangue* – e com aqueles dois prêmios... na época dava direito de ficar um ano em Paris. Nessa aqui (me mostra o livro) tem algumas peças minhas e aí eu fui com a minha ex-mulher; aí eu fui na França e eu digo: eu ganhei duas passagens, vocês não podem dar uma passagem para minha filha? aí eles deram uma passagem para minha filha, que tinha 5 anos, aí eu fiz uma tese para o CNPQ, ganhei sete mil dólares, com dois mil que tinha deu \$9000, eu fiquei lá até acabar... foi quando eu encontrei o Zé em Paris, o Zé Dias. Encontrei o Zé completamente resfriado, gripado, levei numa farmácia lá, maior frio e chovendo né? essa foi a primeira vez que o Zé foi a Paris, né Zé? não foi a primeira vez aquela?

José Dias: Aquela ali foi a primeira vez.

Vereza: A primeira vez. Aí eu fiquei lá até acabar o último franco, era franco. Isso a Globo me chama para... não! a Bandeirantes me chama para fazer um seriado com Adriana Costa, não, com a Dira Paes, direção do Walter Campos, um diretor que já partiu e eu gostava muito dele. Foi assim: o ator já tava escolhido para fazer o Graciliano, aí o filho do Nelson Pereira, o Ney Santana: “Vamos tentar um outro teste com um outro ator?”, “Quem?” (alusão à pergunta de Nelson Pereira dos Santos). “Ah, o Vereza, Carlos Vereza”. Aí eu fui fazer o teste aqui na Niemayer, só que no meio do teste eu, eu parei, para para com esse negócio de teste. Eu sou ele, eu sou. Eu vou fazer, eu sou Graciliano. Aí todo mundo ficou perplexo. Eu fui embora para casa e digo, paciência... aí, 15 dias depois me ligaram que eu tinha sido escolhido né... para fazer. E o lado existencial dele me fascina mais que pelo lado político, até hoje.

E aí eu [disse] vou fazer uma interpretação com a mesma economia que ele tinha como escritor – *substantiva*. E foi isso que eu fiz. Uma total... sobretudo porque era um filme de três horas e dezessete minutos né.

Rodrigues: E você, como é que você buscou conhecer sobre os gestos dele? Foi conversando com a família?

Vereza: Com a viúva.

Rodrigues: Com a dona Heloísa.

Vereza: Com a viúva. Ela ia lá, ela acompanhava as filmagens né? E o Nelson... é maravilhoso porque eu dizia: “O Nelson, eu tenho que perder onze quilos e meio. Ah não vou perder... dá para gente filmar pela ordem cronologicamente? E o Vereza num navio tá pronto. Nós vamos arriscar eu digo: “Vamos arriscar”, ele falou. Aí eu comecei a filmar em Maceió e aí eles correndo para aprontar um navio por que era uma obra de arte né? Ele mexia, tinha toda uma maquinaria que fazia ele mexer... fantástico.

Rodrigues: Eu entrevistei o seu Adílio e a Emily.

[RUÍDO. Conversa paralela com José Dias]

Vereza: Adílio. Exatamente. Bom aí eu, eu fui, passei numa banca de revistas comprei a Revista Cláudia, não sei se eu já te contei isso... eu acho que já né? Aí eu fiz aquela dieta maluca da minha cabeça. Eu desmaiaava durante o filme porque não tinha uma estrutura para me dar doce, depois uma alguma coisa, enfim. Eu fiz da minha cabeça e durante o filme eu fui internado três vezes.

Rodrigues: Nossa! Por causa da fraqueza?

Vereza: É. Porque eu não sabia... Por causa da dieta que eu inventei né. Que tava na Revista Cláudia. Só que eu não sabia que tinha que comer doce também, aí fiquei hipoglicêmico, aí perdi os onze quilos e meio. E você vê... eu no filme, eu tô um esqueleto né? Eu sou um grande esqueleto.

Rodrigues: Sim.

Vereza: Um esqueleto. A coisa foi tão impactante que o irmão, um dos filhos disse: “Olha a partir de hoje eu vou lembrar do meu pai olhando para você”. E teve um fato inacreditável... uma vez, já passava um ano tanto do filme, 2 anos... e a filha dele liga para mim, me faz um pedido absurdo, não sei se eu já te contei? “Vereza você podia se vestir como Graciliano e vir no casamento da minha filha?”

Vereza: Eu falei: “Cara, você tá brincando né? eu não vou. Se você quiser que eu vá o Vereza, aí eu vou, agora se você quer eu vá como seu avô não vou”. E não fui, né? Porque eles entraram numa, não foi por maldade que ela me convidou... era o mimetismo... você é ele. E aí veio a pergunta. Isso adiantou alguma coisa para minha carreira no Brasil? Não. Rigorosamente não.

Rodrigues: E Vereza... quanto às questões corporais mesmo a questão do Graciliano no livro e você incorporando compondo aquele personagem. O caminhar dele, o modo de olhar, o tom de voz... como é que você foi pensando nisso?

Vereza: É, porque... Eu joguei na intuição e o livro que eu não largava; eu não largava o livro. Espera aí! Isso tem um lado sartreano e eu gosto muito de Sartre. Eu vou por aí. Tanto que tem uma cena no filme que é antológico, eu acho que os caras estão presos lá junto com ele e eles estão redigindo um Manifesto aí eles vão a Graciliano Ramos e pedem para o Graciliano dá uma olhada ele corrige tudo né rabisca tudo né escreve outro Manifesto esse lado dele é que nem cantava né. Ele foi na União Soviética e voltou de lá desencantado.

Rodrigues: Ele foi um grande crítico do comunismo né...

Vereza: É, sim, sim.

Rodrigues: Bem, o que você considera como a marca primeira do Graciliano...

Vereza: O desencanto...Desencanto.

Rodrigues: Desencanto com o quê, ou a tudo?

Vereza: A tudo... a tudo... a tudo, por exemplo, uma das minhas vontades... eu não falo em sonho... porque a minha maior utopia era fazer *Angústia*, uma obra prima dele né?

Rodrigues: Sim.

Vereza: O romance *Angústia* né? Ele tem um desencanto que não chega a ser explícito, mas é uma melancolia que eu tenho, que eu, Vereza, tenho. Eu tenho desde criança, eu tenho isso. E essa melancolia tem me salvado... como quando eu pertenci ao Partido Comunista, eu não acreditava naquilo... até porque eu tinha uma contradição, eu ia para reunião do partido com São Jorge, que eu sou devoto, mas eu nunca me senti bem pertencendo a grupos. A grupos... mesmo na religião. [RUÍDO] mas eu me sinto bem na vida quando eu estou interpretando. Até mesmo porque eu não acredito em personagem... busco em mim circunstâncias parecidas com o texto que vou interpretar, porque eu acho que a gente tem desde, realmente, até São Francisco de Assis dentro da gente, é esse que é o barato... você tem coragem graças a isso... os personagens às vezes mais sombrios.

Rodrigues: Bom, existe algum gesto seu que você na época percebeu que era semelhante ao do Graciliano ou o contrário, algum gesto que você incorporou nesse encontro com ele?

Vereza: A perna cruzada. E a obsessão dele pela palavra deserta. Escrever, depois rabisar, escrever com lápis, depois com cigarro né? até porque a dona Iolanda...

Rodrigues: Heloísa.

Vereza: Heloísa. Perdão! Ela disse para mim uma vez assim: “Vereza, uma vez eu cheguei para o Graci – o apelido dele não era Graça era Graci – no presídio da Frei Caneca e ele riscava tanto *Angústia* e eu disse “Graci, a gente está sem dinheiro, se você continuar riscando tanto, não tem livro para publicar, vai ficar tudo em branco e a gente vai continuar sem dinheiro” [referindo-se a D. Heloísa] porque ele até na prisão rabiscava, rabiscava. O filho dele chegou para ele: “Papai que que você acha desse corte aqui?” [referindo-se a Ricardo Ramos] e ele: “Ah, merda isso” [referindo-se a Graciliano Ramos].

Rodrigues: Ricardo Ramos né? Um ótimo escritor também. Bom, como o escritor Graciliano Ramos influenciou o cidadão Carlos Vereza?

Vereza: Muito, muito, até mesmo porque eu incorporei definitivamente a economia como intérprete através da obra dele, através da obra dele.

Rodrigues: O que importa é a essência.

Vereza: É a essência. Você não precisa fazer muito para mostrar né? Evitar muito subtexto por que isso fica, vai dando uma bagagem, na hora de interpretar você tem que ser quântico, o aqui e o agora, aí você bota o personagem do meio e atrapalha, entendeu... então é aqui e agora, com a circunstância do chamado personagem, entendeu? Se eu fosse fazer Hamlet, eu não tenho mais idade para isso né, se eu fosse fazer Hamlet eu não ia me preocupar muito em ver o meu pai, você tá entendendo? Ia tentar entender, não é... pouca gente sabe, mas as peças do Shakespeare são espíritas. O Hamlet começa com um espectro, o Fantasma conversando com os dois guardas. Ia tentar ver esse lado dele.

Rodrigues: Bem, aqui uma questão bem delicada.

Vereza: Sim, pois não.

Rodrigues: O senhor fala aqui que foi sequestrado né?

Vereza: Sim, sim, sim.

Rodrigues: ...torturado. Como é que o senhor sobreviveu a isso? Como é que você sobreviveu a isso? Venceu... Venceu isso?

Vereza: Eu venci mesmo.

Rodrigues: Venceu.

Vereza: Agora... o trauma durou um tempo né? eu fazia análise, enfim. A Dina me ajudou muito, Dina Sfat. Minha mãe... mas, curiosamente quem me resgatou mesmo disso foi o Espiritismo. As pessoas ficaram espantadas quando eu fui para mídia e declarei abertamente que eu acreditava no espiritismo: “Ah, mas você não era do Partido Comunista”. Ué: “Era, não sou mais, não sou mais”. Quero dizer... e os espíritas me questionam... porque de vez em quando eu faço um pronunciamento político, entendeu? É meio difícil me pegar, entendeu? Acho que eu... meio escorrego assim... porque não tenho uma coisa definitiva, definir é dar fim. Etimologia né? Definir é dar fim. Então, o

quê que eu sou? Hoje eu sou uma pessoa, um vivente passando... num espaço que me deram para viver, no tempo que me deram para viver, passando pelas contradições e a multiplicidade de espelhos que a minha época me mostrou, tem me mostrado, às vezes o espelho me mostra de uma forma, Borges, às vezes o espelho me mostra de outra forma né?

Rodrigues: E Vereza, quanto tempo que você ficou preso?

Vereza: Oito dias, que eram 80 séculos.

Rodrigues: Como?

Vereza: Oito dias que pareceram 80 séculos. É.

Rodrigues: Eu li que você... quando faleceu o... Como é que é o nome dele? Não lembro agora... você falou desse ator, amigo também... Cláudio Marzo.

Vereza: Cláudio Marzo.

Rodrigues: Cláudio Marzo. Por ocasião do falecimento dele você falou que vocês colocaram *Abaixo a ditadura* numa faixa... (risos).

Vereza: Isso é muito engraçado. Eu e o Cláudio Marzo, o Antônio Pedro, o Givaldo, Ginaldo, o produtor. Nós fomos pro Teatro Jovem e pintamos uma faixa “Viva o Vasco” e outra faixa “Viva o Flamengo”, aí nós entramos com isso no Maracanã, a polícia olhou e viu que era uma faixa a favor do futebol, né? Aí uma turma foi para aquele lado do Maracanã e nós ficamos aqui né? Só que atrás da faixa estava escrito *Abaixo a ditadura!*, e antigamente entravam primeiro os aspirantes, jogava o time de futebol de aspirantes. Nesse intervalo, o gramado era invadido por repórteres para entrevistar, pá, pá, pá... que aí entrava o time profissional. Aí, o combinado era que quando desse o intervalo a gente ia jogar a faixa *Abaixo a ditadura!* Quem tava olhando via: “Viva o Vasco”, “Viva o Flamengo”, aí nós jogamos, mas a faixa arreventou e caiu na Geral e o povo gritou: “Vai jogar faixa pra puta que pariu”, entendeu? (risos).

Isso historicamente é genial. E aí as meninas que estavam conosco, cheia de panfletos, jogaram os panfletos na arquibancada; o vento jogou o contrário, essa é a própria história do Brasil, esse episódio é a própria história do Brasil (risos).

Rodrigues: Meu Deus! Sim, tá tudo ao contrário.

Vereza: Foi o vento que trouxe o Cabral pra cá, e esse vento do panfleto né?

Rodrigues: Bem, então é isso obrigada!

Vereza: Foi legal?

Rodrigues: Foi! (risos).



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e12021125-131>

Recebido em 20/06/2021. Aprovado em 25/07/2021

RESENHA DE HAN, BYUNG-CHUL. *NO ENXAME: PERSPECTIVAS DO DIGITAL*. TRADUÇÃO DE LUCAS MACHADO. PETRÓPOLIS: VOZES, 2018

Adilson Cristiano Habowski*

Elaine Conte**

O filósofo sul-coreano radicado na Alemanha Byung-Chul Han, na obra *No Enxame*, faz um convite para a discussão sobre a ascensão da mídia digital e a incapacidade de elaboração humana dos instrumentos culturais, que deixa o espaço público na perspectiva do exame, sem ação reflexiva e sem filtro no embate compreensivo do mundo digital. Han ancora sua abordagem num mundo digital de comunicação compulsiva do *enxame*, que torna os sujeitos incapazes de raciocínio, distanciamento, ação crítica e afeto, diante da perda do respeito pelo outro e pela autoridade da experiência, momento em que entra em jogo a dispersão e desintegração generalizada. O autor identifica na lógica da embriagues perceptiva, cegueira e estupidez coletiva, as características do desrespeito recíproco de viver no enxame. O projeto de libertação da coação da era industrial se desdobra nas algemas do melhor desempenho, auto-otimização e autoexploração de si mesmo, domesticável em potencial.

Desde o primeiro capítulo, “Sem respeito”, Han (2018, p. 11) permite compreender a profundidade dos conceitos, partindo da palavra respeito, que deriva “do alemão *Rücksicht* significa *olhar para trás*, sendo um *olhar de volta*”. Destaca que respeitar pressupõe um olhar distanciado sobre o horizonte da experiência do outro, como um espelho retrovisor necessário para quem deseja fazer uma ultrapassagem, um *pathos da distância*, que atualmente dá lugar a um ver sem distância. O autor entende que vivemos em uma sociedade do desrespeito, do espetáculo, do escândalo e da falta de distância da esfera pública. A medialidade da comunicação digital desconstrói a necessária distância do que é privado e público, sendo nociva ao respeito e à erosão da distância intelectual. Han (2018, p. 14) discute que “anonimidade e respeito se excluem mutuamente”, no sentido de que a comunicação digital anônima é corresponsável pela cultura de indiscrição e pela falta de respeito que está em disseminação globalmente.

* Doutorando em Educação da Universidade La Salle – UNILASALLE, Canoas/RS. Bolsista da CAPES e membro do grupo de pesquisa NETE/CNPq. E-mail: adilsonhabowski@hotmail.com.

** Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade La Salle e Líder do Núcleo de Estudos sobre Tecnologias na Educação -NETE/UNILASALLE/CNPq e membro do Grupo de Estudos sobre Filosofia da Educação e Formação de Professores - GEFFOP/CNPq. E-mail: elaineconte@yahoo.com.br.

Os estudos de Han indicam que não há nenhuma hierarquia clara entre remetente e destinatário, o que causa uma desintegração do poder, da autoridade e de valores, cujo *refluxo (Shitstorm)*¹ comunicativo destrói a ordem e o poder instituído. O poder como mídia de comunicação cuida para que a comunicação flua em um sentido imaturo. O filósofo evidencia que “vivemos em uma sociedade sem respeito recíproco” e o poder da comunicação não é dialógico, pois “diferentemente do poder, o respeito não é necessariamente uma relação assimétrica”, pois implica o respeito que exige distância e o reconhecimento *recíproco* (HAN, 2018, p. 18).

A partir do segundo capítulo, denominado *Sociedade da indignação*, Han indica que as ondas de indignação são competentes para mobilizar e compactar a atenção pela sua fluidez e volatilidade, mas não são apropriadas para organizar o discurso e a esfera pública. A sociedade da indignação digital surge em ondas de desobediência, histeria, rebeldia e inconstância de uma sociedade do escândalo, sem limites, sem espaço para a discricção e o diálogo, porque já não é constituída pelo reconhecimento do que é tecido junto, em uma comunidade aprendente de nós sociais. A indignação digital não é capaz de levar à ação ou à narrativa, pois remete à dispersão fugidia e óbvia por si, uma desintegração generalizada, um *estado* afetivo que não desenvolve nenhuma força de ação futura, visto que o capital de confiança de um perfil *online* na rede digital é tomado com efeito imediato.

No terceiro capítulo, intitulado “No enxame”, Han defende a tese de que “a nova massa é o *enxame digital*”, as massas em tempos de crise, transição e revolução digital fundaram sindicatos aos quais “se submetem, bolsas de trabalho que, desafiando todas as leis econômicas, tentam regular as condições de trabalho e de salário” (HAN, 2018, p. 25-26). Tudo indica que o enxame digital não tem mais nenhum *perfil próprio* e nenhuma *alma global capaz de um agir conjunto*, mas se estrutura em indivíduos isolados, pois “os indivíduos que se juntam em um enxame não desenvolvem nenhum *Nós*” (HAN, 2018, p. 27). Além disso, “o enxame digital, diferentemente da massa, não é em si mesmo coerente. Ele não se externa como uma voz. Também falta ao *Shitstorm* uma voz. Por isso ele é percebido como *barulho*” (HAN, 2018, p. 27).

Han recorre ao conceito de *homo eletronicus*, de McLuhan, que se assemelha ao homem digital (*homo digitalis*) das massas, que é tudo, menos um *ninguém*, ou seja, é alguém *anônimo* que compete e se expõe para ser visto em aglomerados. Ele “preserva a sua identidade privada, mesmo quando ele se comporta como parte do enxame. Ele se externa, de fato, de maneira anônima, mas via de regra ele tem um *perfil* e trabalha ininterruptamente em sua otimização” (HAN, 2018, p. 28). Em tempos digitais, a economia aglomerada revela a crença das interações sociais e econômicas que envolvem parceiros *online* absorvidos pela massa. “O habitante digital da rede não se reúne. Falta a ele a *interioridade da reunião* que produziria um *Nós*” (HAN, 2018, p. 29). Se a pluralidade de discursos desvelava as contradições com os imperativos sistêmicos e as diferenças, segundo o autor, agora isso dá lugar a um sistema de classe social *única*, cuja lógica é da competição e da exploração de si, para alcançar a visibilidade no mundo produtivo e global.

¹ “*Shitstorm* é traduzido como *tempestade de indignação* ou *tempestade de merda*, termo usado para descrever campanhas difamatórias de grandes proporções na internet contra pessoas ou empresas” (HAN, 2018, p. 14).

A obra articula no quarto capítulo a *Desmediatização* que se manifesta como exigência por mais participação e transparência da sociedade, cuja temporalidade é o presente imediato. Com a mídia da *presença* onde todos têm a compulsão por estar presentes pela mera opinião, “a representação recua frente à *presença* ou à *copresença*”, ameaçando a democracia representativa pelo congestionamento de informações (HAN, 2018, p. 37). “A desmediatização, em contrapartida, leva, em muitos âmbitos, a uma *massificação*. Linguagem e cultura se achatam. Elas se tornam vulgares. [...] O *futuro*, enquanto tempo do político, desaparece” (HAN, 2018, p. 38). Segundo o autor, abdicar da possibilidade de confiabilidade da comunicação, na rapidez da linguagem digital transparente e de proceder por informações aditivas, para torná-la imediatamente pública, faz da dimensão política pura enrolação, tornando impossível o seu amadurecimento, em termos de produção do saber singular e do inteiramente outro.

No capítulo cinco, “O Hans Esperto”, surge a preocupação em torno da comunicação verbal e não verbal, como gesticulação, expressões de rosto e linguagem corporal. Frente a isso, Han (2018, p. 44) afirma que “a mídia digital furta à comunicação a tatilidade e a corporeidade, [...], a pluridimensiolidade e multiplicidade de camadas da percepção humana, da qual fazem parte não apenas o visual, mas também outros sentidos”, resultando em uma intercomunicação *pobre de olhar*. Destaca que a eficiência e a comodidade da comunicação digital causam uma comunicação sem contato, sem vínculos com o rosto, o gesto e o corpo do outro, afastando as pessoas de comportamentos e formas relacionadas com a vida atual. Nesse universo em que o outro não gesticula pela fala, olhar ou interpelação do contraditório, o digital “[...] descontrói o real e *totaliza o imaginário*. O *smartphone* funciona como um espelho digital para a nova versão pós-infantil do estágio do espelho. Ele abre um espaço narcísico, uma esfera do imaginário na qual eu me tranco [e] desaprendo a *pensar* de um modo complexo” (HAN, 2018, p. 45). As mídias digitais demandam o curto prazo e ocultam “a experiência enquanto irromper do *outro* [que] interrompe o autoespelhamento imaginário. A positividade que habita o digital reduz a possibilidade de uma tal experiência. Ela promove o *igual*. [...] enfraquece a capacidade de lidar com o negativo” (HAN, 2018, p. 45). O olhar provocativo do autor em relação à comunicação digital aponta que, com a eliminação da distância necessária à constituição do outro em sua alteridade, nos afastamos cada vez mais do *outro*. A imagem da *tela transparente* nos protege do olhar emotivo, ou seja, “a transparência significa o fim do desejo, [pois] a intencionalidade da *exposição* destrói aquela *interioridade*, aquela reserva que constitui o olhar” (HAN, 2018, p. 51).

Nessa direção, o sexto capítulo, “Fuga na imagem”, trata as imagens não apenas como reproduções, mas como modelos de pessoas que impulsionam e idealizam a própria imagem. “A mídia digital realiza uma *inversão icônica*, que faz com que as imagens pareçam mais vivas, mais bonitas e melhores do que a realidade deficiente percebida” (HAN, 2018, p. 53).

A tecnologia digital não apenas “facilita o retoque das imagens que são armazenadas nos nossos repositórios, como também incrementa o papel que o desejo sempre desempenhou na articulação de imagens, tal como foi destacado pelos neurocientistas” (VAN DIJCK, 2007, p. 47). A tendência compulsiva de tirar fotos e publicá-las em quantidade na mídia digital representa uma reação de proteção, fuga ou distanciamento de uma realidade chocante e violenta, banindo esse mundo concreto e destituindo o imaginário do papel constituidor da evolução humana. Petry e Casagrande

(2009) realizam um paralelo entre imagem e imaginação, afirmando que o que transforma os elementos em imagem é a capacidade de imaginação, visto que estimula o pensar sob o ponto de vista do outro. Mas, “com a *primazia da imagem*, o que perdemos? Talvez a prática da memória, a lembrança e a imaginação, em primeiro lugar, porque a televisão, o cinema e a internet acabam substituindo a imaginação humana pela imaginação fabricada” (PETRY; CASAGRANDE, 2019, p. 625). Além disso, “se, preguiçosamente, não precisamos mais imaginar, por que e como colocar-se no lugar do outro? Será essa capacidade atrofiada?” (PETRY; CASAGRANDE, 2019, p. 625). De acordo com Han (2018, p. 56), “a mídia digital cria mais distância do real do que mídias analógicas. É que há menos *analogia* entre o digital e o real”. Enquanto a mídia analógica *padece do tempo* a digital é atemporal e *desfactizadora*. Os efeitos da otimização técnica da (re)produção de imagens acerca da realidade revela uma certa incompletude para “nos contrapormos a facticidades como corpo, tempo, morte etc.” (HAN, 2018, p. 57).

No sétimo capítulo intitulado “Do agir ao passar de dedos”, Han defende que a história humana reside na condição de *agir*, que significa recomeçar ou “deixar que um novo mundo comece” (HAN, 2018, p. 59). Questiona se no agir contemporâneo ainda seria possível fazer frente àqueles processos automáticos de decisão, que fazem com que as mãos murchem, sem trabalhá-las, pois ao invés de agir com coisas materiais (*homo faber*, trabalhador), agora impera o sujeito digital (dos dedos) que joga (*homo ludens*) com informações intangíveis. O autor acrescenta que “o *ser humano que passa os dedos sem mão*, o *homo digitalis*, *não age*. A *atrofia das mãos* o torna incapaz de ação”, sem um trabalho que pressupõe uma resistência crítica (HAN, 2018, p. 63). A sociedade da positividade digital evita todas as formas de resistência material e suprime *ações* diferentes, a não ser que sejam estudos do mesmo. “O jogador se dopa e se explora, até que ele se arruíne com isso. A era do digital não é uma era do ócio, mas sim do desempenho. O próprio jogo se submete à coação do desempenho. À atrofia das mãos se segue uma *artrose dos dedos*” (HAN, 2018, p. 63).

Han (2018, p. 65) revela que hoje somos “livres das máquinas da época industrial, que nos escravizavam e nos exploravam, mas os aparatos digitais produzem uma nova coação, uma nova exploração”, ainda mais eficientemente do trabalho móvel. A suposta liberdade pela via da mobilidade se inverte na coação do trabalho ininterrupto, do viver para trabalhar, cuja delimitação entre o tempo de trabalho e de ócio é completamente suprimida. Soma-se a esse cenário, a compulsão pela comunicação difundida e aprofundada pelas redes sociais. “Ela resulta, em última instância, da lógica do capital. Mais comunicação significa mais capital”, porque as curtidas absolutizam o número que é convertido em capital humano (HAN, 2018, p.66-67). Na linguagem do desempenho digital em rede positiva e transparente, há um distanciamento e atrofia entre o pensamento e a mão que age, levando ao *esquecimento do Ser* pela informação (exterior, cumulativa e aditiva) do existir aberto, sem proceder ao desvelamento humano (interior). Hoje não conseguimos *habitar e cultivar* o mundo, com paciência, acuidade, renúncia, serenidade do olhar que se demora e timidez, pois somos caçadores apressados da informação digital e acabamos condicionados, escravizados e colonizados pela máquina, sem tempo para o amadurecimento conceitual. “O destinatário da informação é, ao mesmo tempo, o remetente. Nesse espaço simétrico de comunicação é difícil instalar relações de poder” (HAN, 2018, p. 77).

O oitavo capítulo, “Do sujeito ao projeto”, investiga a chegada da mídia digital como uma *mídia do projeto*, isto é, “um projeto que projeta e otimiza a si mesmo” (HAN, 2018, p. 81). Para tanto, recorre à obra *Virada Digital*, de Flusser, que reivindica projetos de mundos alternativos (*do artista*) numa antropologia do digital, para resistir à operacionalidade e centralidade do mundo dissolvido em ilhas narcisistas. Han retoma as utopias dos primórdios da comunicação com Flusser, que desvela uma antropologia idealizada do enxame criativo, supondo que o sujeito telemático seria um ser-conectado com os outros, por meio de uma comunicação digital de (auto)reconhecimento recíproco baseado na aventura da criatividade. Depreende-se que a conexão digital não é, segundo Flusser, uma mídia da *busca compulsória* pelo novo, mas assentada na utopia da confiança e amor ao próximo, que empresta ao mundo a experiência de uma proximidade afortunada (*kairos*), ao esconjurar a distância temporal-espacial. No entanto, esse idealismo *da conexão* não se confirmou, porque a comunicação digital “destrói o espaço público e aguça a individualização do ser humano. [...] A técnica digital não é uma *técnica do amor ao próximo*. Ela se mostra, muito antes, como uma máquina de ego narcisista. E ela não é uma mídia dialógica”, ao invés disso, provoca coações de desempenho, resultando numa autoagressividade. (HAN, 2018, p. 86).

Nesse sentido, o capítulo “Nomos da terra” parte da seguinte inquietação: “A ausência de peso e a fluidez digital não nos fariam cair, muito antes, em uma insustentabilidade?” (HAN, 2018, p. 89). O autor pontua que a nova “ordem digital totaliza justamente o calculável ou o aditivo”, com bases fluidas, de um mar aberto ao *homo digitalis*, que se despede do *nomos* da Terra (HAN, 2018, p. 89). A obra evidencia que a sociedade digital, em vista da transparência, põe em xeque as “categorias como espírito, agir, pensar [dá lugar ao calcular] ou verdade”, porque qualquer distúrbio operativo prejudica a eficiência automatizada (HAN, 2018, p. 90-91). A obra nos permite compreender que vivemos a negatividade da exclusão no mundo digital, visto que “toma-se conhecimento de todas as coisas sem chegar a um reconhecimento. A dor, esse sentimento ondulante em vista do *outro*, é o *médium* do espírito. [...] A fenomenologia do digital, em contrapartida, é livre da dor dialética do espírito. Ela é uma *fenomenologia do curtir*” (HAN, 2018, p. 93).

A partir do décimo capítulo, “Fantasmas digitais”, o autor tece analogias com a carta que perde o significado lento da mídia escrita e se relaciona com fantasmas, cujos beijos escritos perdem o sentido vital. A nova geração de fantasmas digitais é mais numerosa, descontrolada, audaz, barulhenta e com a internet das coisas, a “comunicação automática entre as coisas, ocorre sem qualquer intervenção humana, [e] produz novos fantasmas. As coisas, que antigamente eram mudas, começam, agora, a falar” (HAN, 2018, p. 97). Com o mar digital entrando nas esferas dos mercados financeiros, outras formas de escuridão fantasmagórica emergem na transparência da comunicação entre algoritmos e máquinas, conduzindo as nações a guerras comerciais, indo além *da força humana*.

O autor chama a atenção à rápida circulação de informações e do capital que remete a nossa sociedade do “Cansaço da informação”, conforme discute no capítulo onze. Com base nesse cansaço desenvolvemos uma postura de recepção passiva, sem um filtro capaz de esboçar qualquer tipo de choque ou estranhamento, inclusive de imagens repulsivas

que são tornadas consumíveis. Destaca que a hiperaceleração do trabalho profissional gera depressão e a Síndrome de Fadiga da Informação, que é uma enfermidade psíquica “causada por um excesso de informação. Os afligidos reclamam do estupor crescente das capacidades analíticas, de déficits de atenção, de inquietude generalizada ou de incapacidade de tomar responsabilidades” (HAN, 2018, p. 104). A totalização e otimização do tempo presente desmonta as projeções futuras e “aniquila ações *que dão tempo* como o [se] responsabilizar e o prometer” (HAN, 2018, p. 107).

Nesse contexto, o capítulo onze, “Crise da representação”, provoca o leitor a pensar sobre a *verdade da fotografia* que consiste na inseparabilidade com o objeto real de referência, ou seja, a *emanação da verdade do referente*. Han diz que a fotografia digital abala e “encerra definitivamente a era da representação. Ela marca o fim do real. Nela não está mais contida nenhuma referência ao real”, tornou-se autorreferencial (HAN, 2018, p. 111). Em meio às incontáveis opiniões e opções individuais, as ideologias que formavam um horizonte político de decisão existencial se degeneram e se tornam um *sem discurso*. Tal dimensão é aprofundada no capítulo treze, intitulado “De cidadãos a consumidores”, pelo viés da “democracia desideologizada, [quando] os políticos são substituídos por especialistas que administram e otimizam o sistema” de forma superficial, assim como o “botão de curtir é a cédula eleitoral digital, [e] um rápido toque com o dedo substitui o *discurso*” (HAN, 2018, p. 116-117). Nessa perspectiva, a responsabilidade social é suprimida e se aproxima do *marketing* na *ágora* digital, onde todos se comportam como consumidores.

O penúltimo capítulo, “Protocolamento total da vida”, lança a ideia de que “no panóptico digital não é possível nenhuma confiança [...]. Os habitantes do panóptico digital não são prisioneiros, mas experimentam uma ilusão de liberdade sem limites, por meio da autoexposição” - consumação da sociedade de transparência (HAN, 2018, p. 121). De acordo com o filósofo, a crise de confiança é gerada pela fácil e rápida aquisição de conhecimentos, pela ânsia do melhoramento individual que expõe o outro à solidão e reflete na perda de significado da práxis social. Os argumentos revelam que “a possibilidade de um protocolamento total da vida substitui a confiança inteiramente pelo controle. No lugar do Big Brother, entra o Big Data” (HAN, 2018, p. 122).

O capítulo “Psicopolítica” conclui o livro com uma reflexão sobre o *psicopoder* digital que trabalha com o “estímulo, fortalecimento, vigilância, aumento e organização das forças sujeitadas” de uma sociedade que vive a transparência psicopolítica (HAN, 2018, p. 129). Finaliza afirmando que “a psicopolítica está em posição para, com ajuda da vigilância digital, ler e controlar pensamentos” e comportamentos do *inconsciente-coletivo* (HAN, 2018, p. 130).

É nessa direção que a obra dá visibilidade a oportunas reflexões sobre o digital, escancarando as relações de poder e traços totalitários de comportamentos sociais, atrelados ao *inconsciente-digital* de controle psicopolítico da comunicação. Assim, Byung-Chul Han (2018) dá visibilidade à temática do mundo digital em suas relações de poder na comunicação para o mercado de trabalho, cujos traços totalitários da programação afetam todas as instâncias e comportamentos da vida social, inclusive o campo educacional, que passa pela substituição de professores por programas de inteligência artificial, projetando uma submissão total e instrumentalização do

inconsciente-coletivo do controle *psicopolítico digital*. Han contribui para enfrentar os desafios da mera adequação dos sujeitos ao sistema de produção do trabalho na perspectiva da lógica digital que serve ao capital, de uma comunicação técnica, visando garantir a eficácia da transmissão do conhecimento. (HABOWSKI; CONTE; TREVISAN, 2019). Entre os vários desafios da atualidade, o debate ilustra as novas técnicas de poder e coerção da liberdade humana, incluindo o tempo necessário para o pensar na educação. As discussões giram em torno da questão da otimização do trabalho individual em uma sociedade do conhecimento sem fronteiras e da comunicação total, que reforça os mecanismos neoliberais. Indicamos a leitura do livro, pois instiga a pensar sobre os mecanismos intrínsecos ao agir socioeducacional na cultura digital que podem funcionar como subterfúgios para fazer frente a essa tendência de mercado global.

REFERÊNCIAS

HABOWSKI, Adilson Cristiano; CONTE, Elaine; TREVISAN, Amarildo Luiz. Por uma cultura reconstrutiva dos sentidos das tecnologias na educação. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 40, n. 2, p. 1-18, 2019. DOI: 10.1590/ES0101-73302019218349

PETRY, Cleriston; CASAGRANDE, Ana Lara. A educação e o “fenômeno digital” na sociedade contemporânea. *Práxis Educativa*, Ponta Grossa, v. 14, n. 2, p. 622-637, 2019. DOI: 10.5212/PraxEduc.v.14n2.012

VAN DICK, José. *Mediated memories in the digital age*. California: Stanford University Press, 2007.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.