

CRÍTICA CULTURAL

СΟΥΛΟΒΑΓ ΣΒΙΤΙΟΝΕ

ISSN 1980-6493

volume 16, número 2, jul./dez. 2021

ISSN 1980-6493 (eletrônica)

CRÍTICA CULTURAL

COΓΓΛΩΒΑΛ CBILITIONE

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



v. 16, n. 2, p. 133-256, jul./dez. 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
Nádia Régia Maffi Neckel, Universidade do Sul de Santa Catarina
Chirley Domingues, 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)
Fábio José Rauen (Diagramação)
Thomas Falconi (Secretaria)

SUMÁRIO/CONTENTS

Apresentação	
<i>Presentation</i>	
Editores	139
Um corpo negro e uma cabeça de porco: (des)encontros de duas vidas que importam	
<i>Un corps noir et une tete de porc :</i> <i>le decalage de deux vies qui comptent</i>	
Juliana da Silveira	
Jefferson Campos	141
Língua de acolhimento: escuta do outro e de si	
<i>Host language: listening to the other and ourselves</i>	
Andréia da Silva Daltoé	
Carla Aparecida Marinho Borba	151
Márcio Souza e o judaísmo: a questão das nomenclaturas étnicas na literatura brasileira	
<i>Márcio Souza and Judaism:</i> <i>a question of ethnical terminology in Brazilian literature</i>	
João Carlos de Carvalho	161
Corpos em gestos de interpretação: extra-ordem-lixo ou suj(os)eitos, é preciso falar de ideologia	
<i>Gesture of interpretation:</i> <i>extra-ordem-garbage or dirty-ethos, it needs to speak about ideology</i>	
Nádia Régia Maffi Neckel	175
<i>Mulan: possibilidades para uma pedagogia do imaginário infantojuvenil</i>	
<i>Mulan: possibilities for a pedagogy of imaginary for children and young</i>	
Geam Karlo-Gomes	
Ana Angélica da Silva Andrade Dias	
Layara Karuenny Oliveira Silva Lima	185
Memória e a arte do grotesco na cultura televisiva: uma análise da série <i>A família Addams</i>	
<i>Memory and the art of the grotesque in television culture:</i> <i>An analysis of tv series The Addams family</i>	
Darlete Cardoso	
Laura Giordani Marques	
Mario Abel Bressan Júnior	203

<p> Simbolismo, semblantes do tempo e trajeto antropológico em <i>A incrível história de Adaline</i> <i>Symbolism, semblances of time and anthropological trajectory in The Age of Adaline</i> Heloisa Juncklaus Preis Moraes Leidiane Coelho Jorge Luiza Liene Bressan Ana Caroline Voltolini Fernandes </p>	213
<p> <i>Las meninas: análise da obra de Velázquez e algumas releituras</i> <i>Las meninas: analysis of the Velázquez work and some readings</i> Deise de Moura Frizon Claudia Schemes </p>	225
<p>Entrevista</p>	
<p> <i>Entrevista al doctor Camilo Fernández Cozman miembro de la Academia Peruana de la Lengua</i> <i>Interview with Camilo Fernandez Cozman, member of The Peruvian Academy of Language</i> Jesús Miguel Delgado del Aguila </p>	235
<p>Resenha</p>	
<p> Didi-Huberman, Georges. <i>Devant le temps.</i> <i>Didi-Huberman, Georges. Devant le temps.</i> Miguel Mesquita Duarte </p>	247

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e22021139-140>

APRESENTAÇÃO PRESENTATION

É com muito prazer que apresentamos o segundo número da Revista Crítica Cultural de 2021. Em meio às enormes dificuldades geradas por um contexto de crise, o trabalho da crítica e da análise da cultura e de arte se complexifica e se mostra ainda mais relevante. O fôlego que se desprende dos artigos publicados nesse número dá testemunho dessa empreitada, confirmando a vocação deste periódico para a divulgação do pensamento pulsante que resiste.

Começamos este número com quatro artigos que enfrentam questões políticas contemporâneas em seus atravessamentos culturais e linguísticos. Juliana da Silveira e Jefferson Campos analisam a circulação da hashtag #todasasvidasimportam como campo de luta (atirracista e antiespecista) ética e afetiva em “Um corpo negro e uma cabeça de porco: (des)encontros de duas vidas que importam”, uma bela reflexão que nos leva a pensar a questão da alteridade. E é exatamente a preocupação com o “outro” que informa o artigo “Língua de acolhimento: escuta do outro e de si”, de Andréia da Silva Daltoé e Carla Aparecida Marinho Borba. Partindo de uma experiência extensionista, as autoras refletem sobre os desdobramentos culturais e pedagógicos no processo de aprendizado/ensino da língua de acolhimento. Em “Márcio Souza e o judaísmo: a questão das nomenclaturas étnicas na literatura brasileira”, João Carlos de Carvalho agudiza o debate sobre a alteridade, agora com foco nos deslocamentos de uma identidade judaica produzida nos textos de Carvalho e do autor amazonense Márcio Souza. Fecha esse bloco o artigo de Nádia Régia Maffi Neckel “Corpos em gestos de interpretação: extra-ordem-lixo ou suj(os)eitos é preciso falar de ideologia” pensa três filmes (*Ilha das Flores* (1989), do diretor Jorge Furtado, *Boca de Lixo* (1992), de Eduardo Coutinho e *Lixo Extraordinário* (2010), de Vik Muniz) a partir da indistinção entre o humano e o lixo.

Um segundo bloco de artigos lida com questões da memória e do imaginário. Ao analisar a animação *Mulan*, Geam Karlo-Gomes e Ana Angélica da Silva Andrade Dias percebem o potencial do filme para pensar uma pedagogia para jovens e crianças tendo como ponto nodal o protagonismo feminino. Já com “Memória e a arte do grotesco na cultura televisiva: uma análise da série *A Família Adams*”, Darlete Cardoso, Laura Giordani Marques e Mario Abel Bressan Júnior mostram como a série de TV clássica dos anos 1960 engaja aspectos do grotesco para causar efeitos profundos em que assiste. Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Leidiane Coelho Jorge e Luiza Liene Bressan, por sua vez, mergulham no filme *A incrível história de Adaline*, mobilizando a antropologia do imaginário de Gilbert Duran, indagam como a obra cinematográfica permite refletir sobre simbolismos e o semblante do tempo.

Por fim, trazemos o texto de Deise de Moura Frizon e Claudia Schemes, “*Las Meninas*: análise da obra de Velázquez e algumas releituras”, que aborda o famoso quadro do pintor espanhol Diego Velázquez e releituras dessa obra para discutir a questão da cópia e da reinterpretação artística. Completam esse número a entrevista com Camilo Fernández Cozman, pensador peruano, realizada por Jesús Miguel Delgado Del Aguila e a densa resenha de Miguel Mesquista Duarte da obra *Devant le temps*, de Georges Didi-Huberman.

Agradecemos as contribuições de todos os autores e desejamos uma excelente leitura.

Ana Carolina Cernicchiaro

Nádia Régia Maffi Neckel

Chirley Domingues

Ramayana Lira de Sousa

Editoras



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

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e22021141-150>

Recebido em 18/11/2021. Aprovado em 09/12/2021.

**UM CORPO NEGRO E UMA CABEÇA DE PORCO:
(DES)ENCONTROS DE DUAS VIDAS QUE IMPORTAM**
**UN CORPS NOIR ET UNE TÊTE DE PORC :
LE DECALAGE DE DEUX VIES QUI COMPTENT**

Juliana da Silveira*

Jefferson Campos**

Resumo: *Este artigo investiga os modos de circulação da hashtag #todasvidasimportam, a partir da análise de uma imagem que emergiu no contexto das manifestações posteriores ao assassinato do estadunidense George Floyd, na qual um homem negro protesta empunhando uma cabeça de porco. O recorte se dá pelo efeito de antagonismo que a circulação dessa imagem produz entre as lutas antirracista e antiespecista, devido à vinculação da posição antiespecista à essa hashtag, vista como argumento que responde à hashtag #vidasnegrasimportam. Problematizam-se os efeitos da visão tecnicista do social que focaliza a espetacularização das políticas da inimizade. A aposta teórica reside no diálogo ético e afetivo entre lutas sociais e epistemologias distintas, que não lê, nessa imagem, corpos e lutas em oposição, nem um corpo forte e violento que subjuga o outro, mas o encontro de dois corpos subjugados, que se erguem num gesto que reafirma sua condição de vulnerabilidade.*

Palavras-chave: *Vida. Antirracismo. Antiespecismo. Discurso militante. Twitter.*

Résumé : *Cet article examine les effets du mode de circulation de l'hashtag #todasvidasimportam, à partir de l'analyse d'une image apparue dans le contexte des manifestations après l'assassinat de l'Afro-Américain George Floyd, dans laquelle un homme noir proteste en brandissant une tête de porc. Le découpage est donné par l'effet d'antagonisme que la circulation de cette image produit entre les luttes antiracistes et antispécistes, en raison du lien de la position antispéciste à cet hashtag, vu comme un argument qui répond à l'hashtag #vidasnegrasimportam. On pose ainsi des problèmes aux effets d'une vision techniciste du social qui se concentre sur la spectacularisation de la politique de l'inimitié. Le pari théorique réside dans le dialogue éthique et affectif entre luttes sociales et épistémologiques distinctes, qui ne lit pas dans cette image des corps et des lutas en opposition, ni un corps fort et violent qui subjugué l'autre, mais la rencontre de deux corps subjugués, qui se dressent dans un geste qui réaffirme leur condition de vulnérabilité.*

Mots-clés : *Vie. Antiracisme. Antispécisme. Discours militant. Réseaux sociaux.*

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Neste texto, partimos do mote de que “se certas vidas não são qualificadas como vidas ou se, desde o começo, não são concebíveis como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas nem perdidas no

* Doutora em Letras, Área de Concentração: Estudos Linguísticos. Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). E-mail: julianasilve@gmail.com.

** Doutor em Letras, Área de Concentração: Estudos Linguísticos. Universidade Estadual de Maringá (Uem). E-mail: jeffersongustavocampos@gmail.com

sentido pleno dessas palavras” (BUTLER, 2018, p. 13), para propormos um diálogo ético e afetivo entre lutas sociais e epistemologias distintas, de modo a assumir o desafio de tematizar alguns enquadramentos socioculturais e discursivos difusos que demarcam a relação entre as questões do racismo e do especismo, que emergiram nos espaços enunciativos informatizados (GALLO, SILVEIRA, 2017), mais especificamente no Twitter, no contexto dos protestos antirracistas que eclodiram nos EUA após o assassinato de George Floyd, em maio de 2021.

Entendemos que esse assassinato funciona como um acontecimento discursivo (FOUCAULT, 2012), na medida em que faz emergir uma rede de enunciados que corroboravam para os efeitos, já em circulação, de uma forte controvérsia entre perfis militantes de sujeitos que se posicionam como antirracistas, de um lado, e antiespecistas, de outro.

Diante deste cenário e da produtividade de uma discussão que entrelace as questões sociais e de linguagem aí imbricadas, a pergunta que nos move é a seguinte: de que modo essas lutas, ao se ligarem a hashtags específicas, puderam emergir como lutas antagônicas, uma vez que são da ordem da vida no social?

Para tanto, na primeira seção, remontamos às condições de emergência do enunciado fotográfico no entorno do qual as hashtags #todasasvidasimportam e #vidasnegrasimportam emergem como sistematizadoras de posições assumidas no Twitter a respeito do caso George Floyd e trabalhamos o funcionamento antagônico das lutas produzidas na superfície dessas discursividades. Na sequência, partimos de alguns efeitos parafrásticos na ordem do visual, para analisar os efeitos de repetição e de deslizamento de sentidos da imagem fotográfica na relação com a circulação da hashtag #todasasvidasimportam. Por fim, nos dedicamos ao que escapa às interpretações antagônicas das hashtags em análise, demonstrando que há um regime de coexistência enunciativa que trabalha na opacidade da fotografia tomada em sua performance de atualizar o momento exato em que vidas, sejam elas animal ou humana, se (des)encontram nas demandas do social.

CONTROVÉRSIAS SOBRE UM CORPO NEGRO COM UMA CABEÇA DE PORCO

No ruído ensurdecido das disputas que (des)organizaram as diversas lutas sociais no primeiro semestre do ano de 2020, a ordem discursiva rumoral do Twitter parecia nos direcionar para disputas que tinham como centro os apelos, nem sempre convergentes, à vida e à liberdade. Entrecruzando discursos, corpos e enunciados das ruas para as telas e das telas para as ruas, vimos, nas últimas semanas do mês de maio, submergir uma controvérsia que, no Brasil, se materializou na hashtag #vidasnegrasimportam e #todasasvidasimportam, catalisadoras dos discursos em torno dos protestos americanos, sobretudo depois do brutal assassinato de George Floyd no dia 25 de maio de 2020.

Foi na leitura angustiante e dolorida daquilo que efetivamente se dizia e se fazia na circulação de dizeres e de imagens desses protestos que nos deparamos, então, com uma imagem que nos fez parar, uma imagem que exigia interpretação, uma imagem que amplificava certos antagonismos, saturando os sentidos já lá, instaurando a disputa pelos sentidos no lugar mesmo onde já os supúnhamos estabilizados.



Figura 1 - Imagem do protesto publicada pelo perfil @veganovitor.

Fonte: Twitter @veganovitor

Chocante em sua singularidade, em especial, pelo conjunto de signos que põe em conjunto, essa imagem não nos chega assim, sozinha, e muito menos em uma página em branco. Ela tem endereço, ela convoca interpretações, ela ressoa os rumores da rua e os rumores das redes. Ela faz parte do que temos chamado de uma ordem discursiva rumoral, própria do Twitter (SILVEIRA, 2020).

Nessa contenda, nos desafiamos a pensar como fazer trabalhar essa imagem, considerando a análise das hashtags que permitiram a sua ampla circulação, a partir do efeito de encapsulamento que elas provocam, em suas demandas de posicionamento na controvérsia pré-estabelecida pelas lutas antiracistas e antiespecistas que, no Twitter, mobilizam as hashtags #vidasnegrasimportam e #todasasvidasimportam como argumentos, o que é próprio deste espaço enunciativos informatizado. Nos interessa, portanto, mostrar a contradição desse regime de enunciação, uma vez que “[...] como sabemos, [...] nenhum discurso circula, senão sob uma relação de coexistência: os enunciados se dispersam de certo modo a ponto de sua rarefação alcançar diferentes campos de saber, diferentes espaços de circulação” (CAMPOS, 2021, p. 23).

Temos observado que um dos efeitos da normatização técnica de espaços enunciativos informatizados, como é o caso do Twitter, é fazer com que os discursos, constitutivamente contraditórios, apareçam sob a forma da controvérsia. Nesse ponto, é importante nos determos de modo mais detalhado no que estamos entendendo por esse efeito de controvérsia produzido por esse modo de funcionamento técnico e discursivo. Partimos, assim, da concordância com o que propõe Gallo:

A controvérsia [no espaço enunciativo informatizado] permite que o sujeito se constitua na diferença de um argumento, em relação a outro argumento. Assim, é permitido, e eu diria que mais que permitido, é desejável, que a polêmica se instaure, para que esse tipo de discurso se garanta: uns contra, uns a favor (uns inscritos na #foraButler, outros na #falaButler), e assim as polêmicas vão se sucedendo. Mas o discurso não é argumento. O discurso é prática. [...] Ao formular nos espaços enunciativos informatizados, há um deslocamento dos sentidos

e dos sujeitos. Esse deslocamento é também um enfraquecimento do poder. Não só enfraquecimento do poder de legitimação, mas também de ruptura. Esse enfraquecimento está relacionado a um silenciamento do político, que se dá pela via da censura ao formulável. É justamente esse silenciamento que torna possível, como forma enunciativa, apenas a controvérsia e não a contradição (2017, p. 435).

Se, no espaço enunciativo do Twitter, somos tomados a todo momento pela injunção a enunciar a partir de hashtags, sobredeterminados pela normatização técnica e pelo modo como ela produz essa homogeneidade estruturante, nos perguntamos, então, quais formulações estariam sendo apagadas por esse funcionamento técnico e discursivo. Cabe a nós, portanto, nesse gesto de leitura, descrever aquilo que nessa disputa remete ao político, restituindo o poder e a potência dos apelos à vida e à liberdade que em palavras, gestos, imagens e sons teimam em se levantar.

QUAIS VIDAS IMPORTAM?

Primeiramente, chamamos a atenção para o encapsulamento produzido pela hashtag #todasaasvidasimportam, que se daria em torno de argumentos que, pretendendo afirmar o valor liberal de igualdade entre todos os animais humanos e não humanos, acaba por produzir efeitos que coadunam com os sentidos de que os protestos antirracistas se tornavam violentos, ao mesmo tempo em que faz recair sobre a imagem do homem negro a responsabilidade pela morte do animal.

A fotografia que lança luz sobre a cena de uma cabeça de porco empunhada por um corpo negro, ao mesmo tempo em que reafirma esse corpo racializado como um corpo violento, um corpo anormal, um corpo fora do social – efeito parafrástico recorrente na constituição das representações sobre a pessoa negra, como bem demonstrara Fanon (2020) –, choca ao expor na rua, deslocado de seu lugar naturalizado, de seu espaço na vitrine do supermercado, a cabeça do porco. O gesto fotográfico produz a performance de enunciados produzidos na conjunção entre o ato militante estabelecido na ordem do mundo concreto e aquilo que é restituído de ordens discursivas contraditórias no calor do enunciado fotográfico. Aqui, questões de ordens diversas se sobrepõem, mas poderíamos chamar a atenção para uma delas: quem pode matar esse corpo?

Em função de não estarem inseridas na dinâmica de disputas dada pelo modo de funcionamento do Twitter, imagens como essas (Figura 2) dificilmente circulam no interior dessas disputas e quando circulam produzem efeitos outros, uma vez que essas imagens são naturalizadas em uma sociedade carnista. Nos perguntamos, então, por que a imagem da cabeça de porco que o homem negro segura em protesto produz efeitos outros? Primeiramente, poderíamos dizer que é porque imagens de cabeça de porco não circulam amplamente nem mesmo se considerarmos peças publicitárias, já que essas são destinadas a um público carnista bastante restrito.

Mesmo imagens que retiram da cena o suposto responsável pela exploração animal, são imagens que circulam de maneira muito circunscrita e, ainda assim, como podemos observar no caso da Figura 3, essa imagem é limpa de resquícios de violência, não tem sangue, é uma imagem suavizada (note-se que há uma *mise en scène* para que essa cabeça/carcaça cause o mínimo de estranhamento, quase como que figurativizada). Um produto e não um animal. Como bem nos lembra Žižek:



Figura 2 - Foto jornalística de Tom Mylan e uma cabeça de porco

Fonte: SEGATTO e VERAS (2009)



Figura 3 - Cabeça de porco exibida em programa culinário de televisão

Fonte: Observatório da TV UOL.

[...] a indústria humana provoca continuamente um sofrimento imenso aos animais, o que é sistematicamente renegado – não só experimentamos em laboratório, mas dietas especiais para produzir ovos e leite (ligando e desligando luzes artificiais para encurtar o dia, usando hormônios etc.), porcos que são quase cegos e mal conseguem andar, engordados rapidamente para serem mortos, e assim por diante. Grande parte das pessoas que visitam uma granja para de comer carne de frango e, por mais que todos nós saibamos o que acontece nesses lugares, o conhecimento precisa ser neutralizado para podermos agir como se não soubéssemos (ŽIŽEK, 2013, p. 262)

O que ocorre no caso da viralização da imagem do negro que segura uma cabeça de porco é que sua circulação no Twitter, pela via das hashtags analisadas, produz uma profusão de efeitos; para a cabeça do porco ensanguentada - da qual prefere-se não tomar conhecimento, a qual não sabemos quem matou - e diferentes efeitos para o corpo negro - que é colocado no lugar do algoz do animal, que é violento porque deseja a morte do seu algoz (o policial). Esses efeitos vão se produzindo nos tuítes analisados. Ao se ligarem à hashtag #todasasvidasimportam elas acabam por focalizar a libertação animal sem considerar, na maioria das vezes, que a exploração animal implica um sistema de poder

no qual não caberia a culpabilização do indivíduo - ou pelo menos ela é pouco eficiente como prática militante - de todo modo, sua circulação sobre o mote de que “todas as vidas importam”, na rede de discursividades que se produzia no contexto de protestos antirracistas, permitiu que a imagem fosse lida como passível de chamar a atenção para a violência cometida contra a vida do animal, colocando outra vida precária como símbolo dessa violência, cometida alhures. Aí ressoa a memória do negro violento.

Tais processos de repressão e projeção permitem que o sujeito branco escape de sua historicidade de opressão e se construa como “civilizado” e “decente”, enquanto “Outras/os” raciais se tornam “incivilizada/os” (agressivos) e “selvagens” (sexualidade). O sujeito negro é percebido como um ou como outro, através das seguintes formas: ... Primitivização: O sujeito negro torna-se a personificação do incivilizado - a/o selvagem, a/o atrasada/o, a/o básica/o ou a/o natural -, aquele que está mais próximo da natureza (KILOMBA, 2019, p.79)

A formulação “todas as vidas importam”, nesse caso, está identificada com uma posição liberal que não está, necessariamente, identificada à luta antirracista. O desencontro, portanto, pode ser localizado no modo como as práticas militantes estão sobredeterminadas pelo digital, que as organiza de determinado modo. Em outras palavras, é o encontro de lutas distintas mas não antagônicas, que, no espaço enunciativo informatizado, se organiza pela lógica da construção de um inimigo sempre localizável como seu interlocutor direto.

[...] a necessidade do inimigo, ou então a pulsão do inimigo, já não é, portanto, apenas a exigência social. É o equivalente a uma necessidade quase anal de ontologia. No contexto da rivalidade mimética exacerbada pela “guerra ao terror”, dispor, preferencialmente de forma espetacular, do próprio inimigo se tornou passagem obrigatória na constituição do sujeito e em sua entrada na ordem simbólica do nosso tempo” (MBEMBE, 2020, p. 85).



Figura 4 - Tuítes coletados entre os dias 3 e 4 de junho de 2020

Fonte: Mecanismo de busca do Twitter

Nessa conversa em que tudo cabe e nada sobra, o que pode permanecer? O ponto onde esses discursos se encontram fica apagado pela normatização que se dá pela organização do espaço a partir da identificação de grupos sociais. Trata-se, no caso, de uma visão tecnicista modulando o social a partir da espetacularização da inimizade, da espetacularização das políticas da inimizade disfarçadas de liberdade de expressão, de espaço de exercício do contraditório. Efeitos do processo de mediação das práticas militantes!

Como gesto de leitura dominante no espaço enunciativo informatizado, a hashtag #todasasvidasimportam funciona como o principal argumento da posição antiespecista liberal, como podemos observar nos tuítes apresentados na figura 4, como exemplares de tuítes de funcionamento robótico, que repetem de modo mecânico o que seria a premissa desse argumento para essa posição.

Dessa repetição nos interessa sobretudo ressaltar que a insistência de efeito robótico desses enunciados não são aleatórias.

Os discursos são repetidos, ou melhor, há repetições que fazem discursos: é nesse ponto que se conectam a problemática da eficácia ideológica (“um discurso pega quando o retomamos”) e a da heterogeneidade...A ideologia política [...] divide o todo social em duas esferas (o Estado político em que vivem os cidadãos, e a sociedade civil em que vivem os homens) e apresenta o Estado político como o todo e a verdade da sociedade civil. Só há cidadãos (coleção homogênea de seres genéricos), e não proletários e burgueses, e não exploradores e explorados (indivíduos que distinguem e opõem a situação histórica). [...] É o destino do pensamento: é preciso construir máquinas de costura para descosturar as falsas totalidades (COURTINE; MARANDIN, 2016, p. 8).

Vemos, assim, que a hashtag #todasasvidasimportam funciona como uma “máquina de costura” que visa reformar o roto e esgarçado tecido social que têm sido fabricado pelas mídias digitais. Hashtags como essa, podem ser compreendidas como máquinas binárias, cujos pontos se alinham pela lógica da disjunção.



Figura 5 - Tuítes da *timeline* resultante da busca por #todasasvidasimportam

Fonte: Mecanismo de busca do Twitter

Pelo modo como essas paráfrases se formulam podemos compreender que respondem a algo dito antes, em e de outro lugar. Elas são responsivas a um outro enunciado que emergiu nesse espaço de enunciação, na confluência entre telas e ruas, e que afirma que #VidasNegrasImportam. A circulação e a repetição aqui importam sobremaneira, uma vez que permitem a produção de paráfrases remetendo a determinadas identificações que deslocam os sentidos do enunciado “todas as vidas importam”, direcionados para a relativização da afirmação de que “vidas negras importam”, uma vez que aquela surge antes como uma resposta a esta.

Enunciar #todasasvidasimportam retoma um discurso religioso que diz “todos os homens são iguais perante Deus”, atualizado pelo discurso liberal, sob a forma enunciativa “todos os homens são iguais perante a lei”. A posição antiespecista está aqui identificada a esses dois discursos que silenciam determinadas formas de vida, opera-se aí um duplo apagamento, o da reprodução de um discurso racista que, por sua vez, desqualifica a luta antirracista encampada por manifestantes negros, cujo efeito é o da precarização de uma vida não enquadrada como vida - isso para retomar a proposta de Butler (2020) sobre vidas que não são passíveis de luto.

VIDAS QUE IMPORTAM

Visando um deslocamento das interpretações da primeira imagem que apresentamos até aqui, gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que essa imagem é povoada por outros efeitos. Ela nos permite ver que algumas vidas não importam e que outras sequer são consideradas. Que essas vidas são (des)importantes diferentemente. Ela nos lembra, ainda, que uma e outra são, inclusive, em diferentes momentos, qualificáveis como iguais em sua não condição de vida (“tratados como animais”, “genocídio negro”, “holocausto animal” etc.) Um corpo tratado “pelo” outro, “igual”, “melhor” ou “pior” que o outro.

Se a muitos corpos vivos não se outorga a dignidade de sua própria preciosidade – a preciosidade que cada ser sentiria, segundo Costello, na carne viva – a muitos outros tampouco se permite a integridade do corpo morto. Evidentemente, nós devemos aqui pensar não apenas nos animais não humanos, já que a muitos corpos negros, a muitos corpos indigentes, a muitos corpos imigrantes, se atribui também uma animalidade permissiva de seu abandono – já em vida, muitas vezes (SATTLER, 2019, p. 24).

No gesto de segurar a cabeça do “animal” (abatido ou assassinado?) reside a radicalidade de uma denúncia que escancara as entranhas violentas de nossa sociedade capitalista. Nas interpretações espontâneas que visavam refazer o trajeto que conduziu ao instante da foto, os sujeitos relatavam a disposição de um corpo em fúria, que no gesto de violentar mercadorias para afrontar os mercados, no calor da hora, acabou tomando uma cabeça de porco por objeto/metáfora. Essa cabeça, exposta diariamente nas vitrines dos supermercados, vendida e lida como alimento, não poderia servir agora como objeto/arma metaforizando o corpo policial?

Esse processo metafórico, em sua materialidade significativa (Lagazzi, 2011) também pode ser lido como uma metáfora de corpos afetados pelo desamparo: o corpo negro, ao qual se nega a condição humana, e o corpo do animal não humano, ao qual se infringe a condição de alimento. Dois corpos erguidos porque já não sentem medo, um porque já está morto, outro porque há muito não pode viver.

Ao olharmos para essa imagem desse modo, nos perguntamos se não poderíamos interpretar esse gesto como um gesto radical em direção à emancipação dessas vidas. Um gesto que ao mesmo tempo em que denuncia a violência policial contra os corpos negros, expõe a violência do capital sobre o corpo desse animal.

Se temos, nos enunciados construídos com as hashtags, de um lado, a hashtag #todasasvidasimportam que pretende construir o sentido de igualdade para todas as vidas, produzindo uma assimetria das lutas, em uma confluência com o discurso liberal; e, de outro lado, a hashtag #vidasnegrasimportam, que pretende denunciar o ataque violento contra as vidas negras, na imagem, por sua vez, vemos trabalhar a força constitutivamente contraditória dos sujeitos e sentidos que se constituem no interior dessa disputa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa leitura, tomamos partido de uma posição que, reconhecendo essa contradição, em direção à produção de novos sujeitos, aposta na interpretação que lê nessa imagem a emancipação dos corpos, expostos em seus diferentes modos de desamparo. Uma aposta na leitura que não vê aí um corpo forte e violento que subjuga o outro, mas o encontro de dois corpos subjugados por forças que o gesto das mãos levantadas faz denunciar. “Uma autoconvocação política de produção e de ação no espaço mais imediato e específico de onde fal[amos] e no qual o [nosso] dizer se insere na ordem do discurso verdadeiro” (CAMPOS, 2021, p. 84). Afirmção do desamparo que se ergue em apelo à vida e à liberdade. Um gesto que reafirma sua condição de vulnerabilidade, que denuncia a violência a que os dois corpos estão submetidos.

Do ponto de vista epistemológico, queremos chamar a atenção aqui, norteados também pelas motivações apresentadas no início do texto, para as condições de possibilidade e entrar nessa reflexão, a partir de um posicionamento ético e teórico, dada nossa inscrição nas práticas militantes em análise, que não destitua a consequência social das lutas em questão e, ao mesmo tempo, dada a nossa inscrição na prática teórica, aventamos a possibilidade de tatear sentidos que devolvessem a essa imagem a sua opacidade, fazendo trabalhar a contradição, nas possibilidades de outras leituras enfatizando o ponto no qual essas lutas se (des)encontram.

Quais são os limites de uma análise que coloca em jogo práticas militantes em espaços enunciativos informatizados quando o que está em questão são lutas e corpos profundamente afetados em sua busca e defesa da vida e da liberdade? Essa é uma das questões que emergem nessa reflexão. Um exercício de análise que não busca respostas, imposições, ou falsas conciliações. Uma aposta no diálogo. Uma aposta em outros encontros.

REFERÊNCIAS

- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto*. Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CAMPOS, Jefferson Gustavo dos Santos. *A emergência do intelectual específico em práticas discursivas de transgressão: relatar a si mesmo como aleturgia no documentário resgates*. 2021. 137 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2021. Disponível em: http://www.ple.uem.br/teses_ple.htm. Acesso em: 14 fev. 2022.
- COURTINE, Jean-Jacques; MARANDIN, Jean-Marie. Que objeto para a análise de discurso? In: CONEIN, Bernard et al. *Materialidades discursivas*. Tradução de: Eni Orlandi et al. Campinas-SP: Unicamp, 2016.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu, 2020.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. (Campo Teórico).
- GALLO, Solange Maria Leda; SILVEIRA, Juliana da. Forma discurso de escritorialidade: processos de normatização e legitimação. In: FLORES, Giovanna G. Benedetto (Org.). *Análise de discurso em rede: cultura e mídia*. 3. ed. Campinas: Pontes, 2017. p. 171-194.
- LAGAZZI, Suzy. O Recorte e o Entremeio: condições para a Materialidade Significante. In: E. A. Rodrigues, G. L. Santos, L. C. Branco (Orgs.). *Análise de Discurso no Brasil: pensando o impensado sempre*. Uma homenagem a Eni Orlandi. Campinas, SP: RG, 2011. p. 401-410.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019
- OBSERVATÓRIO DA TV. *Paola Carosella dispara sobre críticas à cabeça de porco: “são animais mortos”*. São Paulo, 12 mar. 2020. Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/paola-carosella-dispara-sobre-criticas-a-cabeça-de-porco-sao-animais-mortos>. Acesso em: 23 ago. 2020.
- SATTLER, Janyne. Vidas tomando corpo. *Voluntas: Revista Internacional de Filosofia*, [s.l.], v. 10, n. 1, p. 18, 30 abr. 2019. Universidade Federal de Santa Maria. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5902/2179378636574>. Acesso em: 04 jun. 2020.
- SEGATTO, Cristiane; VERA, Andres. *Carne vermelha faz mal à saúde?* Época. São Paulo, 28 mar. 2009. Saúde & Bem-Estar, p. 1-1. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI66052-15257,00-CARNE+VERMELHA+FAZ+MAL+A+SAUDE.html>. Acesso em: 23 ago. 2020.
- SILVEIRA, Juliana da. *Rumor(es) e Humor(es) na circulação de hashtags do discurso político ordinário no Twitter*. 2015. 210 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Letras, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2015. Disponível em: http://www.ple.uem.br/teses_ple.htm. Acesso em: 24 mar. 2016.
- SILVEIRA, Juliana da. Hashtags e trending topics: a luta pelo(s) sentido(s) nos espaços enunciativos informatizados. a luta pelo(s) sentido(s) nos espaços enunciativos informatizados. *Interletras*, Grande Dourados, v. 31, n. 8, p. 1-18, 31 abr. 2020. Acesso em: 05 maio 2020.
- TWITTER (org.). *Imagem do protesto publicada pelo perfil @veganovitor*. 28 maio 2020. Twitter: @veganovitor. Disponível em: <https://twitter.com/VeganoVitor/status/1266122017910198272>. Acesso em: 28 maio 2020.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Menos que nada: Hegel e a sombra do materialismo dialético*. Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2013.



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

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e2201151-159>

Recebido em 01/11/2021. Aprovado em 08/12/2021.

LÍNGUA DE ACOLHIMENTO: ESCUTA DO OUTRO E DE SI HOST LANGUAGE: LISTENING TO THE OTHER AND OURSELVES

Andréia da Silva Daltoé*

Carla Aparecida Marinho Borba**

Resumo: *O presente artigo procura trazer uma reflexão sobre os desafios do processo de ensino e de aprendizagem do português como língua de acolhimento de migrantes e refugiados. Para isso, partimos da experiência trazida pelo nosso envolvimento com o Projeto de Extensão Acolhida ao Migrante da Unisul e discussões sobre língua, cultura e escuta oriundas do diálogo entre o dispositivo teórico da Análise do Discurso de linha francesa (AD) e outros campos do saber. Baseados nesta nossa vivência, e auxiliando pessoas que precisaram deslocar-se forçadamente de sua terra natal, buscamos refletir sobre complexidades implicadas no processo de ensinar e aprender uma língua estrangeira para, com isso, contribuir para uma melhor compreensão da questão imigratória no Brasil.*

Palavras-chave: *Ensino de Língua Estrangeira. Língua de Acolhimento. Migração.*

Abstract: *This paper aims to shed light on the challenges inherent in the process of teaching and learning Portuguese as a host language for migrants and refugees. For this purpose, we have benefited from our experience as members of Unisul Embracing the Migrant Project as well as the debates around language, culture and listening found within the dialogue between the French Discourse Analysis (AD) framework and other fields of study. Based on our experience assisting people who were forced to flee their homes, we aim to think through the complexities surrounding the foreign language teaching and learning process, to contribute to a better understanding of immigration in Brazil.*

Keywords: *Foreign Language Teaching. Host Language. Migration.*

1. QUESTÕES INICIAIS

*Olha, não sou daqui
Me diga onde estou
Não há tempo não há nada
Que me faça ser quem sou
Mas sem parar pra pensar
Sigo estradas, sigo pistas pra me achar*
John; Fernanda Takai; Tarcísio Moura

* Doutora em Letras (2011) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS; Líder do Grupo de Pesquisa Relações de Poder, Esquecimento e Memória (GREPEM- CNPq/UNISUL) e do Coletivo Pró-Educação (Tubarão/SC); Integrante do Grupo de Estudos Pecheutianos (GEP-CNPq/Unipampa). Email: andreiadaltoa@gmail.com

** Mestre em Inglês (2007) pela Universidade Federal de Santa Catarina - UNISUL, Doutoranda em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina, Coordenadora do Projeto Acolhida ao Migrante (2014 a 2019), integrante do Grupo de Pesquisa Relações de Poder, Esquecimento e Memória (GREPEM-CNPq/UNISUL); do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Dinâmicas Globais e Regionais (GIPART - CNPq/UNISUL) e da organização não-governamental Círculos de Hospitalidade. E-mail: cborba60@gmail.com.

Participando do Projeto de Extensão Acolhida ao Migrante¹ da Universidade do Sul de Santa Catarina – Unisul, de 2014 a 2019, estreitamos o contato com pessoas em condição de migração forçada² ali atendidas, o que tornou possível conhecer um pouco do desafio que enfrentam em terras estrangeiras. Entre as ações desenvolvidas pelo Projeto, a mais procurada, sem dúvida, eram as aulas de Língua Portuguesa, uma necessidade justificada, principalmente, como condição urgente para se conseguir um trabalho.

Em pesquisa sobre o tema, Borba (2020) discute sobre esta relação entre língua e trabalho e o modo como o migrante a compreende como condição primeira de sobrevivência no país de chegada. No entanto, segundo a autora, “aos imigrantes são lançados muitos outros desafios para além de comunicar-se no/para o trabalho” (BORBA, 2020, p. 236), mostrando-nos que as barreiras passam pela língua, mas há muito mais funcionando aí para além do acesso a um código. No artigo, Borba nos apresenta um casal mulçumano, de origem Síria, no Brasil há 4 anos, com seus dois filhos. Entre as várias conversas, mais com o pai do que com a mãe, uma delas lhe chama a atenção: o episódio em que uma vizinha, que já implicava com o barulho das crianças, chamou o Conselho Tutelar, sugerindo que elas gritavam muito e poderiam estar sofrendo maus tratos. E conta o pai:

Ela falou, mandou policiais. Aí eu falei tu é vizinha, eu sou estrangeiro, eu não sabe ler, mas pode entrar aqui. Eles entra, eu dá pra ele chá árabe [...] pra conversar. Aí eu falei: se eu tenho uma coisa errado, pode falar, eu não vou fazer nada. Mas eu tenho um filho, 1 ano e 7 meses. Como vou deixar ele na cama? (BORBA, 2020, p. 244).

O pai, que não compreendia bem ainda a figura dos representantes do Conselho, os entende como policiais e complementa:

Eu não estava, mas minha esposa ela abriu, ela viu 4 mulheres. Elas falaram: você tem doença? Você tem alguma coisa na tua cabeça? Você vai querer matar os filhos? Ela tremendo, chorando muito. Ela ligar pra mim. Como eu fiquei aqui não sei. Acho que deu 2 minutos do lugar onde eu trabalho até aqui. Eu entrei e quero eles ir embora. (BORBA, 2020, p. 244).

Na pesquisa, Borba (2020) mostra, a partir destes fragmentos que serviram de materialidade de análise no campo teórico da Análise de Discurso (AD) de linha materialista, que o aprendizado de uma língua estrangeira, se pensada apenas enquanto um acesso ao novo código, encobre questões outras que precisam também ser discutidas quando se busca, como no caso do Projeto Acolhida, ajudar este migrante em sua inserção num novo lugar.

¹ Que chamaremos a partir daqui apenas de Projeto Acolhida, como se tornou conhecido.

² Aqui nos referimos aos fluxos migratórios decorrentes de deslocamento forçado oriundos das mais variadas razões, tais como guerras, crises sanitárias, perseguições políticas, religiosas, raciais, crises econômicas e ambientais, violações de direitos humanos que colocam pessoas em situação de perigo ou emergência. De acordo com dados do último relatório Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR), em 2021 mais de 84 milhões de pessoas no planeta encontravam-se deslocadas forçadamente. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/pessoas-sem-patria-e-terra-a-crise-mundial-de-migrantes-e-refugiados-em-2021/>> Acesso em: 12 fev. 2022.

Partimos deste caso, que nos tocou muito, para refletir sobre a complexidade envolvida no processo de ensino e de aprendizado de uma língua estrangeira, desfazendo o imaginário de que aprender a língua, por consequência, permitiria ao migrante resolver os problemas práticos de sua nova realidade. Para Tatyana Friedrich³, por mais que a Lei nº 9474/97, que implementa o Estatuto dos Refugiados, e a Lei da Migração, nº 13.445/2017 garantam a migrantes e refugiados o acesso a direitos básicos independentemente da situação migratória, o que se percebe, na prática, é que a efetivação da legislação esbarra na questão linguística e tudo que isso implica em termos de cultura, de acesso a saberes locais, etc.

Felizmente, experiências como o Acolhida têm se espalhado pelo país, não só nas Universidades, mas também a partir de grupos organizados da sociedade civil, como a ONG Círculos de Hospitalidade⁴, e contribuído para pensarmos sobre a realidade deste sujeito que chega ao país e, cada vez mais, às nossas escolas. Como educadores e pesquisadores, temos uma responsabilidade neste processo, que, sem dúvida, se refere à questão da língua, mas não só. Muitas vezes, este trabalho com os migrantes precisa se expandir para outras esferas, porque as barreiras por eles encontradas são de diversas ordens.

A abrangência das demandas e especificidade deste público, seja de migração voluntária, ou forçada em situação de refúgio⁵, nos leva a refletir, a partir do que traz Borba (2020), que, na relação ilusória de causalidade entre língua/trabalho, muitas outras questões estão implicadas aí e importam, a começar por três: a) nossa própria constituição como sujeitos, que só é possível na relação com o outro; b) nossa memória histórica marcada pelo preconceitos com o estrangeiro, com o diferente; c) nosso ser/estar em uma formação social capitalista-neoliberal, em que, segundo Silva Júnior (2021, p. 256), o respeito pela alteridade está ausente.

Nesta preocupação, o trabalho de Pereira (2017)⁶, em suas pesquisas sobre Português como Língua Estrangeira (PLE) e Português como Língua de Acolhimento (PLAc), nos diz que, para além da preocupação com a metodologia no ensino da língua, o cerne estaria na relação de respeito entre o eu e o outro, numa abordagem intercultural que compreenda o migrante em suas particularidades e necessidades. É esta abordagem que leva a autora (2017, p. 119) a preferir a designação PLAc, tomando a expressão do contexto dos movimentos migratórios para Portugal, sobretudo no ano 2000, para falar de situações de aprendizagem da língua portuguesa pelos imigrantes, entendendo que “O português, mais que uma nova língua, é um elemento de mediação do acolhimento e da construção da liberdade” (2017, p. 128).

Vemos com a autora que o ensino da língua do país de chegada precisa ser compreendido ao lado de um trabalho que incida sobre o reconhecimento e valorização

³ Em: <https://www.ufpr.br/portalfpr/noticias/estar-longe-de-casa-durante-a-pandemia-a-realidade-de-migrantes-e-refugiados-no-brasil-e-as-acoes-de-apoio-da-ufpr/> Acesso em 28/08/2021.

⁴ Em: < <https://circulosdehospitalidade.org> > Acesso em 12/02/22.

⁵ Pensamos aqui em todos aqueles que tiveram que se deslocar forçadamente de seu país de origem, independentemente do reconhecimento legal ou não de sua condição de refugiados pelo Brasil.

⁶ Em: < <https://www.youtube.com/watch?v=qjt54CnAznU> > Acesso em 26/08/ 2021.

da cultura deste migrante e ainda contribua com a conscientização que precisa haver no interior da sociedade que o recebe – um entendimento que reflete, segundo Orlandi (2017, p. 72), “sobre a imigração como movimento de sentidos, silêncios, historicidade, trabalho social, incluindo, assim, os sujeitos e a linguagem”.

Isso nos mostra o quanto o ensino de língua precisa desfazer o ensino e aprendizagem de uma língua estrangeira, conforme De Nardi (2009, p. 183), como algo “da ordem da rejeição, da expulsão, da interdição que essa língua representa”, entendendo este migrante como um sujeito que, quando toma a palavra, encontra “um lugar no discurso a partir do qual ele se dirá enquanto sujeito naquela língua”. Daí o alerta em não cair no simplismo de “dar um lugar de fala para estes migrantes”. Eles já o têm, mas, conforme Ribeiro (2020), sua voz é ignorada, ou mesmo suplantada por grupos hegemônicos que se autorizam a falar por eles. Precisamos encontrar maneiras de vivenciar um espaço de troca com eles, de fato escutá-los e escutar a nós no estranhamento que tudo isso nos toma. É algo bastante complexo, por isso nos indagamos sobre como contribuir para que o ensino e aprendizado de língua seja inclusivo e contribua para o reconhecimento de si e do outro no laço social.

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A NOÇÃO DE LÍNGUA

Do campo religioso, o mito da torre de Babel, em Gênesis, Antigo Testamento, explica o surgimento das diferentes línguas no mundo, quando Deus, irado com a ousadia do homem em querer construir uma torre tão alta a ponto de alcançar o céu, teria dado a cada um uma língua diferente. Como castigo, os homens não mais se entenderam e, portanto, não terminaram a torre, o que os teria levado a se espalhar pelos diferentes lugares do mundo, falando cada um sua língua.

Desta metáfora, interessa-nos o pressuposto que a fundamenta: a ideia de que, se todos falassem a mesma língua, se entenderiam e não haveria confusão. O pressuposto não ficará restrito ao campo religioso e vai também ocupar nosso imaginário de estudo da língua e da arte da comunicação: “precisamos falar a mesma língua”, “quem não se comunica se trumbica”... expressões que dizem deste entendimento de língua enquanto código e de seu aspecto funcionalista.

Pêcheux ([1975] 1988) traz esta abordagem de língua como elemento de comunicação, mas para falar do interesse que isso tem para a base econômica e jurídica de uma formação social capitalista como a nossa: uma língua que sirva para a comunicação e que, em sua unidade, responda à necessidade “de organização do trabalho, da mecanização e da standardização que impõem uma *comunicação* sem equívocos – clareza ‘lógica’ das instruções e diretivas” (1988, p. 26). Uma comunicação que é, ainda segundo o autor, uma *não-comunicação* que separa os trabalhadores da organização da produção e os submete a uma retórica de comando (1988, p. 26).

Descolamo-nos, portanto, da língua enquanto código a ser aprendido, que, em muito ainda cerca, enquanto processo de decodificação, o próprio ensino da Língua Portuguesa como língua materna, para entendê-la como base material que coloca em jogo os processos discursivos e ideológicos que a determinam. Tal perspectiva nos leva, segundo Rasia (2007, p. 67), a um trabalho com a língua que aborde a gramática, mas como lugar

também de interpretação, e que considere as realizações não formais de língua como constitutivas da língua, cabendo ao professor trabalhar “a língua viva, a língua que produz sentidos e se dá aos sentidos, sejam eles da ordem da escrita ou da oralidade”.

Este compromisso nos afasta de entender a língua estrangeira como língua adicional, como alguns autores a nomeiam, para dizer da diferença entre a língua que é ensinada assim que o migrante chega e a que viria depois. Estamos compreendendo o PLE como PLAc, pois consideramos que esta designação daria conta da relação posta em jogo no trabalho do eu com o outro, o que envolve, conforme De Nardi, algo sobre:

[...] o fascínio e o terror que provoca o estrangeiro, que depõe sobre a fragilidade de nossa identidade, tomada como forma de nos diferenciarmos do outro, desse exterior do qual nos “separamos”, mas que nos constitui. Pensar no estrangeiro é, portanto, colocar-se nesse lugar do estranhamento, desse estranho que perturba, incomoda, desestabiliza; aquilo que ameaça justamente por ser de fora, pelo seu não pertencimento (DE NARDI, 2009, p. 183).

Esta questão reforça a importância não só em acolher o migrante que precisa aprender outra língua, mas também em cuidar de quem cuida deste ensino: o professor de PLAc, que precisará de atividades de formação e de planejamento que o ajudem a compreender a especificidade de seu trabalho, como, segundo Petri (2007, p. 48), “alguém que lê o mundo, que é capaz de reconhecer a heterogeneidade de sua turma, as diferenças linguísticas e culturais, e, sobretudo, o seu papel na formação de cidadãos conscientes e responsáveis”.

É nesse sentido que o PLAc, conforme Pereira (2017, p. 128), diferencia-se do PLE por conta das especificidades deste novo grupo de aprendizes da língua portuguesa, cuja carga cultural e ideológica é marcada pelo contexto social do refúgio, ou seja, uma condição de emergência imposta aos precisam deslocar-se forçadamente de seu lugar de origem porque não podem ou não querem se valer da proteção de seu país.

Parece, então, que a pedagogia envolvida neste trabalho deve contemplar um aprendizado sobre si, tanto para aluno, quanto para professor, considerando que a língua aí ensinada, em palavras de De Nardi, é tomada enquanto:

[...] forma material por meio da qual o sujeito fala de si mesmo e de sua relação com os saberes que o constituem, é a língua que suporta nossa identidade; por isso, é perturbador o estar na língua do outro, movimento que mobiliza todas essas relações que se estabelecem pela língua e nela e que afetam a estruturação psíquica do sujeito, solicitando suas bases (DE NARDI, 2009, p. 184).

Entender o processo de subjetivação do sujeito pela língua pode nos ajudar no entendimento do outro, que sempre passará pelo entendimento de si, já que nos constituímos a partir do outro: deste desconhecido que fala do que não sei de mim.

Além da determinação do plano inconsciente e do plano ideológico, não podemos desconsiderar que, se o outro, sua língua, seus costumes, sua cor provocam estranheza, é porque temos em nós rastros da história que nos formou, uma história de negação à nossa origem indígena, miscigenada, somando-se à determinação de uma formação social como a nossa, que nos conduz cada vez mais ao individualismo, à meritocracia, ao egoísmo, à dessensibilização e desmobilização do laço social.

Pensar em um ensino de PLAc para o migrante e para a própria sociedade como um todo envolve, portanto, pensar toda a complexidade que atravessa a própria concepção de língua.

3 O DESAFIO DA ESCUTA DO OUTRO NO TRABALHO COM A LÍNGUA DE ACOLHIMENTO

Quando falamos da dificuldade em reconhecer o outro diferente de nós, precisamos resgatar, conforme já apontamos, que nossa memória é atravessada por uma ideia de nação marcada por inúmeras negações. A escravidão, a dizimação do indígena, a marginalidade relegada aos quilombolas, a proibição da língua italiana, alemã e japonesa da Era Vargas durante a segunda Guerra Mundial apontam para o modo como nossa história é constituída por interditos em relação a este outro tomado como estrangeiro. Um apagamento duplo: apaga-se o outro que nos constitui enquanto mistura fundante de nação; apaga-se o fato de que, mesmo dentro da própria língua, segundo Anjos (2020, p. 183), “A estrangeiridade cinge nossa relação com o que concebemos enquanto materno, atravessando-nos e deslocando-nos nessa língua que ilusoriamente carrega o conforto do dizer”.

Este passado, que vai sempre reverberar em alguma medida no presente reclamando sentidos e justiça, precisa ser problematizado e ressignificado o tempo todo, por isso nosso propósito em pensar sobre um ensino de língua implicado na ideia de acolhimento às diferenças. Para tanto, é preciso desnaturalizar os sentidos que colocam este outro como ameaça, afinal, segundo De Nardi,

[...] o refugiado, depois de ser perseguido em seu país de origem, vê-se obrigado a fugir, esperando encontrar uma nova situação de vida. No entanto, muitos acabam sofrendo preconceito étnico, relatando que o desconhecimento de sua realidade leva a população do país de asilo a pensar que o refugiado é um fugitivo criminoso (DE NARDI, 2017, p. 128).

Deve ser muito difícil tal sentimento e um pouco dele conseguimos dimensionar quando, numa aula de Sociolinguística no Curso de Letras em 2019, levamos alguns dos alunos atendidos pelo Acolhida para conversar com os licenciandos. Na conversa, foi possível perceber o quanto o relato de suas histórias de vida, as dificuldades de chegada no Brasil, a urgência em aprender português, a separação da família foram importantes para os alunos de Letras compreenderem que a questão da língua é uma parte de um todo bastante abrangente e o quanto precisamos olhar para eles e realmente lhes oferecer uma escuta. Imprescindível, portanto, criar laços de confiança para podermos intervir com metodologias que privilegiem este falar de si, de sua cultura, de suas raízes e sonhos, algo possível quando estamos abertos para conhecer o outro.

Em meio a uma proliferação de discurso de ódio e políticas de exclusão ao diferente, é que procuramos, em nossa prática como professores de língua, trabalhar a necessidade de escuta, encontrando o trabalho de Dunker (2020), que, ao articular Psicanálise e Educação, Freud/Lacan e Paulo Freire, nos alerta que vivemos em uma *sociedade desescutadora*.

Para o autor, o professor, na injunção do sempre falar – falar para ensinar, falar para ocupar o silêncio da sala de aula, priva-se do tempo do escutar, reforçando um processo colonizador que sempre começa assim: “*fale a minha língua, porque assim a gente se entende*” (DUNKER, 2020, p. 14, grifos do autor).

É pela escuta que o trabalho do Psicanalista encontrou Paulo Freire, Patrono da Educação Brasileira que, desde a proliferação do Escola Sem Partido⁷, principalmente depois de 2017, passou a ser atacado como o grande culpado dos problemas da educação. É o pernambucano Paulo Freire quem tão bem mostrou como incluir as pessoas na escola, guiando sua pedagogia a partir do que cada um trazia de si, da sua vida, da sua história, dos seus medos. Precisamos lembrar que, na década de 60, Paulo Freire alfabetizou 300 cortadores de cana em 45 dias no Rio Grande do Norte. Com a Ditadura de 1964, acabou se exilando, mas não deixou de produzir todo o legado, espalhado pelo mundo todo e traduzido em várias línguas, ao qual devemos voltar sempre que pensarmos em uma educação democrática, inclusiva, propulsora de cidadania e de autonomia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa reflexão procurou pensar que, mais do que não ouvir as diferenças, não as enxergamos de fato, porque turvados estamos pelo pragmatismo do vencer currículos, do preencher linhas de caderno, do atender a diretrizes sem discussão, do se ocupar de mais de um emprego para conseguir sobreviver com o salário de professor e uniformizar o máximo possível de nossa metodologia. Por isso, quando falamos de respeitar o outro, acabamos falando de uma necessidade para todos, e devemos isso a Paulo Freire: “A questão da identidade cultura, de que fazem parte a dimensão individual e de classe dos educandos cujo respeito é absolutamente fundamental na prática educativa progressista, é problema que não pode ser desprezado” (2019, p. 42).

Para Dunker, “a escuta é uma ética e não uma técnica ou ferramenta” (2020, p. 15), o que nos fala de um compromisso com a formação de professores que os coloque numa relação produtiva com a ignorância, numa “relação potente com o não-saber, ou com o não-ainda-sabido” (DUNKER, 2020, p. 16).

Esta discussão nos lembra de que é preciso um trabalho de formação docente, inicial e continuada, comprometida com uma educação escutadora, inspirando-nos no livro citado, para que se retire a escola deste lugar que recebe normativas e diretrizes e segue, sem discussões, sem pensar no processo de formação ali envolvido; para que se reflita também que não se pode planejar metodologias das chamadas “aulas diferentes” se o entendimento sobre o compromisso ético diante da educação não for pensado.

Podemos recorrer à pedagogia freireana, que nos leva a entender que o aluno aprende a partir de sua posição no mundo, de sua história, e se inspira em Adiche (2019), que, ao compreender os efeitos de uma literatura estadunidense sobre sua própria visão do que seria seu país, a Nigéria, e seu continente, a África, nos apresenta: “As histórias

⁷ A respeito, sugerimos: DALTOÉ, Andréia S.; FERREIRA, Ceila M. Ideologia e filiações de sentido no Escola Sem Partido. Revista Linguagem em (dis)curso (online), do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem – PPGCL da Universidade do Sul de Santa Catarina - Unisul, v. 19, p. 209-227, 2019.

importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar” (2019, p. 32).

É neste comprometimento social e político que podemos nos enlaçar e tentar desfazer ou diminuir um pouco as barreiras que nos separam um do outro e o modo como a língua pode ser importante meio para isso.

Na Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948⁸, lemos, em seu art. 1º, que todos nascemos livres e iguais em dignidade e direitos e, em seu art. 15, que ninguém pode ser privado de uma nacionalidade nem do direito de mudar de nacionalidade. Ou seja, migrar é um direito humano. Todavia, se migrar é um direito do homem, parece que não é para todos, e nosso imaginário está lotado de cenas de horror pelas quais muitos passaram e continuam passando para buscar um lugar melhor de vida: quem não lembra da imagem da criança síria, Aylan Kurdi, encontrada na praia turca após naufrágio? Ou do garoto que, em maio deste ano, chega à costa espanhola, aos prantos, amarrado a garrafas de plástico para boiar? Ou a cena mais recente, de agosto também este ano, em que afegãos tentam se agarrar ao avião em movimento no aeroporto de Cabul, para fugir do país depois que o grupo Talibã ocupou a capital?

Conforme Relatório Anual do Observatório das Migrações Internacionais (OBMigra)⁹ de 2020, no Brasil, de 2011 a 2019 foram registrados 1.085.673 imigrantes. Deste total, destacam-se mais de 660 mil imigrantes de longo termo (cujo tempo de residência é superior a um ano), população composta principalmente por pessoas oriundas da América Latina, com destaque para haitianos e venezuelanos.

Estes dados nos mostram que cada vez mais precisamos entender como acolher esta diversidade e que cada vez mais os professores do ensino regular também precisarão estar preparados para acolher as crianças destas famílias que aqui chegam.

Talvez não possamos fazer muito, mas como pesquisadores e professores que refletem estas questões, devemos entender que, segundo Pêcheux (1988), não há prática científica dissociada de uma prática política, daí nosso compromisso para que o conhecimento produzido no interior da academia contribua para a formação social em que estamos inseridos. O ensino de língua se reveste, desse modo, de uma responsabilidade singular, quando entendemos que tratar da língua que falamos ou da que precisamos falar é tratar da nossa própria subjetivação nesta língua, de entendimento de si e do outro, de uma autonomia sempre relativa porque atravessados pelo inconsciente e pela ideologia. O ensino de língua não pode, portanto, segundo Coracini, se resumir a regras, formas, modelos, mas se abrir a:

[...] acolher, hospedar o diferente, aprendendo com ele e dando-se a ele. E nesse movimento heterogêneo em direção ao e do outro, transformam-se um e outro, formam-se laços, cadeias, tecem-se redes, tecidos, órgãos, apagam-se as dicotomias, as fronteiras, os abismos intransponíveis... (CORACINI, 2007, p. 112).

⁸ Em: https://declaracao1948.com.br/declaracao-universal/declaracao-direitos-humanos/?gclid=CjwKCAjw4KyJBhAbEiwAaAQbE6vPtUHEQdDRnN3ft2jpsp2cQB62KVFcOJLNvroxo0EEkkU8XuldhoCpsEQAvD_BwE> Acesso em 29/08/2021.

⁹ Em: https://portaldeimigracao.mj.gov.br/images/dados/relatorio-anual/2020/OBMigra_RELAT%C3%93RIO_ANUAL_2020.pdf> Acesso em 29/08/2021.

Esta ilusão de homogeneidade e unidade recupera a memória de “uma só língua, uma só nação”, sobre a qual se assenta todo apagamento das diferenças, das contradições de nossa constituição desde sempre plural. Sem olhar para toda esta diversidade, o ensino de língua corre o risco de, sob a justificativa de garantir o direito e acesso ao código a todos, continuar como instrumento de colonização.

REFERÊNCIAS

- ADICHE, Chimamanda N. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ANJOS, Camila B. *Sujeitos à deriva: migração, refúgio e processos de subjetivação*. Tese Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, 2021 (aguardando postagem no Repositório da UFRGS).
- BORBA, Carla A. M. *(Des)entendimentos e integração: o acesso à língua pelo imigrante forçado*. Revista Memorare, Tubarão, v. 7, n. 2, maio/ago. 2020.
- CORACINI, Maria José. *A celebração do outro: arquivo, memória e identidade*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2007.
- DE NARDI, Fabiele S. *Entre a rejeição e o acolhimento na língua do outro*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo - v. 5 - n. 2 - p. 182-193 - jul./dez. 2009.
- DUNKER, Christian. *Paixão da Ignorância: a escuta entre Psicanálise e Educação*. São Paulo: Editora Contracorrente, 2020.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 62. Ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.
- ORLANDI, Eni P. *Eu, tu, ele: discurso e real da história*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2017.
- PEREIRA, Giselda F. *O Português como Língua de Acolhimento e Integração: a busca por autonomia por pessoas em situação de refúgio no Brasil*. Cadernos de Pós-Graduação em Letras. São Paulo, v. 17, n. 1, p. 118-134, jan./jun. 2017. v17n1p118-134.
- SILVA JUNIOR, Nelson da. *O Brasil da barbárie à desumanização neoliberal: do “Pacto edípico e pacto social, de Hélio Pellegrino, ai “E daí?”, de Jair Bolsonaro*. In: SAFATLE, W.; SILVA JUNIOR, N.; DUNKER, C. (Orgs.). *Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1988.
- PETRI, Verli. *O Ensino de Língua Estrangeira: uma perspectiva discursiva*. In: CAZARIN, Ercília; RASIA, Gesualda S. *Ensino e Aprendizagem de Línguas: Língua Portuguesa*. Ijuí: Editora Unijuí, 2007.
- RASIA, Gesualda S. *O ensino de línguas e a vazão dos sentidos*. In: CAZARIN, Ercília;
- RASIA, Gesualda S. *Ensino e Aprendizagem de Línguas: Língua Portuguesa*. Ijuí: Editora Unijuí, 2007.
- RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro: Editora Jandaíra, 2020.



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

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e2021161-174>

Recebido em 17/09/2021. Aprovado em 13/12/2021.

MÁRCIO SOUZA E O JUDAÍSMO: A QUESTÃO DAS NOMENCLATURAS ÉTNICAS NA LITERATURA BRASILEIRA

MÁRCIO SOUZA AND JUDAISM: A QUESTION OF ETHNICAL TERMINOLOGY IN BRAZILIAN LITERATURE

João Carlos de Carvalho*

Resumo: A proposta de discussão teórica implica um enfrentamento a partir do conceito de retalhos de memória. A ideia de releituras palimpsésticas produz ao ensaísta o desafio de remexer as pistas invisíveis de sua origem judaica. Nesse caso, ao partir em busca das relíquias do passado, a escrita se lança ao abismo, submetendo-se ao risco de produzir sensações e imagens capazes de conciliar o presente e o passado. O artigo retoma um ensaio de Márcio Souza, “A verdadeira nação de Rafael Bentes”, conhecido autor amazonense, onde ele, sob o foco de (re)encontrar-se com sua judeidade sefaradita, procura evocar as condições de um trajeto, não para descrever o percurso propriamente, mas para possibilitar o testemunho de reconstrução, sob a égide benjaminiana, relido à luz da dinâmica de produção do sensível ao próprio discurso histórico e memorial.

Palavras-chave: Expressão amazônica. Ensaio. Judiedade. Márcio Souza.

Abstract: The proposal of theoretical debate implies a confrontation through the concept of memorial patchwork. The idea of palimpsest re-readings establishes an essayistic challenge to rummage the invisible footprints of its Judaic origin. In this case, at the beginning of the quest for the relics of the past, writing launches into the abyss, submitting to the risk of creating sensations and images able to merge present and past. The article retakes a Márcio Souza's essay, “A verdadeira nação de Rafael Bentes”, known Amazonian author, where under the focus of his rendezvous in the Sephardic Judaism, attempts to evoke conditions for a pathway, not only to describe it properly, but to provide a testimony of reestablishment under the Benjaminian orientation, that shed light to the dynamics of creation from sensible to its historical and memorial discourse.

Keywords: Amazonian expression. Essay. Judaism. Márcio Souza.

Depois de passar quatro anos estudando a obra do escritor amazonense Márcio Souza e relacionando-a à tradição literária regional brasileira, em particular a de expressão amazônica, acabei por me debruçar sobre um ensaio, publicado em 2000, em que o autor de *Galvez, imperador do Acre* reconhece a sua ascendência judaica. O livro passou um pouco despercebido à época, em relação ao sucesso de seus romances publicados entre as décadas de 1970, 1980 e início dos anos 1990, mas, para qualquer pesquisador das letras locais, e em particular de um escritor tão profícuo como Márcio Souza, não se pode deixar de perceber a importância desse autorreconhecimento para compreendermos a gênese da sua obra como um todo, em uma certa altura. O livro foi escrito em parceria com Moacir Scliar, escritor gaúcho, que nunca escondeu a sua problemática de ser em relação à sua origem hebraica, já que ele, filho de judeus russos, viu-se desde cedo, mesmo nascendo no Brasil, obrigado a enfrentar as marcas que trazia

* Professor de graduação e pós-graduação da Universidade Federal do Acre. E-mail: jccfogo@bol.com.br.

em sua genealogia emigrante. Sem dúvida, quem leu uma relativa parte da obra do autor de *O exército de um homem só* não pode deixar de perceber as formas de temática obsessiva em torno das crenças e descrenças herdadas em seu meio étnico porto-alegrense.

Com a publicação de *Entre Moisés e Macunaíma: os judeus que descobriram o Brasil*, entramos em contato com maneiras distintas de dois importantes escritores brasileiros ao encarar sua ascendência hebraica, cada um oriundo de um extremo do país. No caso, Moacir Scliar fala do sentimento de ser judeu no Brasil, retomando o sentido de errância pelo mundo desse grupo e a luta por um espaço de liberdade e sobrevivência (SCLIAR, 2000, p. 9). Márcio Souza dá seu testemunho de ter sabido já adulto que os sobrenomes Bentes e Sevalho, de seus pais, descendiam dos sefaraditas marroquinos¹, emigrados em peso para a Amazônia desde 1810, por diversas razões. De uma maneira geral, seu ensaio versa sobre a assimilação dessa gente em nosso país e a maneira como ele se identificou com o sentido de ser judeu muito além do religioso (SOUZA, 2000, p.118). Em 2010, Márcio Souza, depois de oito anos da publicação desse livro, adaptou a obra *Eretz Amazônia: os judeus na Amazônia*², de Samuel Benchimol, a uma peça em sete atos, contando a saga dos judeus marroquinos ao chegar ao Pará e transitar pelo interior da região até chegar em Manaus e, dali, continuar se espalhando.

A problemática judaica, há centenas de anos, sempre foi a de adaptação aos lugares em que seus membros se viram obrigados a emigrar pelo mundo, quase sempre por razões persecutórias. Essa questão da errância, portanto, é muito forte para todos os judeus, assimilados ou não, religiosos ou seculares, e é visível nas obras de tantos escritores, pintores, músicos, cientistas, pensadores etc., pelo mundo. Trata-se do único povo da antiguidade que manteve as suas tradições através dos séculos até hoje³. Sendo assim, mesmo que um judeu assimilado se torne um crítico acerbo da sua religião e seus costumes e atavismos, ele jamais poderá apagar de sua memória as questões fulcrais deixadas por rastros infinitos de seus antepassados entre as marcas da perseguição sofrida, mesmo em seu inconsciente.

Por ser uma religião bastante rígida nos seus modos e costumes, por temer qualquer forma de contaminação a sua doutrina original, o judaísmo se projetou e se projeta no mundo como uma expressão capaz de manter um elo fortíssimo mesmo entre “as ovelhas desgarradas”. É praticamente impossível para o sujeito, filho de pais judeus, ou ciente de seus antepassados, não ser atravessado, durante a vida, pelo destino do ser judaico.

Ao sair da Europa, ainda nos primeiros séculos da colonização, os judeus que chegavam ao Brasil, na sua esmagadora maioria, começaram um processo de assimilação ou de conversão para outras crenças, inevitável⁴. Na Europa, na Idade Média e na Idade

¹ Sefaradita, ou sefardita, pode ser traduzido como judeu espanhol ou da Península Ibérica, ou mesmo do Sul da França e/ou parte da Itália.

² Eretz, em hebraico, quer dizer terra.

³ Sumérios, acádios, hititas, assírios, babilônios, fenícios, todos desapareceram, enquanto os judeus “há quatro mil anos dão provas de uma coesão que os une entre si e que lhes permitiu conservar sua identidade através dos séculos.” (SHAPIRO, 1970, p. 111-2)

⁴ A conversão era inevitável, pois foi forçada. Daí a denominação de “Ben Anussim”, termo hebraico transliterado que se traduz como “filho dos forçados”, onde se entende que TODO descendente de cristãos

Moderna, viviam em pequenas comunidades, muitas vezes à margem. Conseguiram se firmar, quase sempre, como negociantes ou em profissões liberais, e se comunicavam internamente em ídiche ou haquitia – línguas próprias de resistência ao meio sempre hostil em que habitavam, pois sujeitos ao antissemitismo, mesmo ocupando posições de destaque nas artes ou nas ciências⁵. Nos Estados Unidos, que se apresentava como terra da liberdade, apesar de nunca sofrerem perseguições sistemáticas como na Europa, os judeus, até mesmo os secularizados, sentiram na própria pele também alguma forma de antissemitismo ou discriminação mais sistemáticas, o que fez com que eles se abrigassem em guetos étnicos nos grandes centros urbanos daquele país. Isso tornou a assimilação menos intensa do que no Brasil. Na Europa, com a Inquisição recrudescida no início da Era Moderna⁶, os pogroms⁷, e depois o holocausto (ou *Shoah*) nazista⁸, ao longo dos séculos, despertaram cicatrizes imponderáveis que marcaram o judaísmo como um destino inexorável até hoje, ainda na era contemporânea, obrigando a muitos judeus a se deslocarem pelo mundo mesmo no século XX, e finalmente criar um Estado próprio no Oriente Médio sob o beneplácito das Nações Unidas em 1947.

No Brasil, os judeus, que emigraram entre o século XIX e o século XX, já encontraram um povo, de uma maneira geral, indiferente, na maioria das vezes, a sua ascendência. Os que foram chegando iam naturalmente assimilando as marcas da cultura local. Aqueles que praticavam livremente sua fé não eram importunados pelo Estado ou por qualquer ação discriminatória importada ou direta, isso já com D. João VI, ou principalmente depois da Proclamação da República que tornou o estado laico. Talvez por isso mesmo, acabaram tendo dificuldades para manterem a tradição através dos seus descendentes. Se, em relação aos descendentes de escravos africanos, pesou, ou ainda

novos – que tem a sua matrilinearidade intacta. Muitos vieram para o Brasil convertidos e já pertenciam a 2ª ou 3ª geração dos judeus expulsos de Espanha e Portugal. Daí esses sobrenomes portugueses patronímicos, toponímicos, etc. Ninguém teve escolha, na verdade. Existe uma outra categoria: os “cripto-judeus”, que são os judeus que não se converteram, mas vivem secretamente o seu judaísmo sob a aparência cristã. (Agradeço esta nota a Wânia de Castro Baena, minha amiga. Grande estudiosa do judaísmo).

⁵ Ídiche era a língua dos judeus askenazitas e haquitia dos judeus sefaraditas.

⁶ Sujeitos a todo tipo de regulamentação nesse período, os judeus se viram muitas vezes obrigados à conversão, e mesmo assim sofriam perseguições sistemáticas como cristãos novos. Para conservar sua fé, emigraram da Espanha e de Portugal para Holanda ou para o norte da África, como nos explica Samuel Benchimol. (2008, p. 31-40)

⁷ Os pogroms consistiam, na Rússia czarista, em pilhagens, perseguições e assassinatos, sob a autorização oficial do Estado.

⁸ Atualmente, os estudiosos preferem o termo *Shoah* (catástrofe, em hebraico), ao invés de holocausto. O primeiro se adequaria melhor ao destino judaico, diante do extremo antissemitismo europeu à época, em países germânicos ou eslavos. O segundo termo, que quer dizer sacrifício, não mais iria ao encontro das condições cruéis em que milhões de seres humanos foram despoticamente tratados por um regime assassino. Essas milhões de pessoas não se sacrificaram por livre e espontânea vontade. Foram pegas de surpresa por uma doutrina que visava a sua destruição enquanto povo, baseada em teorias pseudocientíficas e na loucura de líderes que imaginavam estar criando uma nova ordem de superexclusão em nome da pureza racial e ideológica. No fundo, o nazismo não passava de uma doutrina do mal profundo, de retomada de resquícios tribais mais detestáveis, onde todo tipo de gente da pior espécie, fosse vinda dos estratos mais baixos ou mais altos das sociedades germânicas, teve a oportunidade de colocar em prática toda forma de perversidade.

pesa, alguma forma de racismo entre nós, com os judeus, se houve qualquer preconceito⁹, não seria muito diferente da discriminação a outros grupos estrangeiros, ao longo do século XX. Portanto, para os estudiosos da literatura brasileira, seria uma tarefa muito difícil, mas não impossível, detectar marcas do povo errante em nossas letras e encontrarmos uma literatura judaica entre nós se tomarmos simplesmente o sentido de deslocamento desse povo para cá, principalmente entre os assimilados. Por outro lado, pergunto, poderíamos usar o termo escritor judeu-brasileiro para um grupo de produtores das letras que se destacou, ou se destaca, entre nós, assim como existe o escritor judeu-americano ou afro-americano nos EUA?

Desde os anos 1990, o termo literatura afro-brasileira tem sido insistentemente usado em muitos estudos multiculturais. Mas seria, por exemplo Machado de Assis, um escritor afro, por ser de maneira indubitável um mestiço? Ele, tão bem assimilado às condições da vida em sociedade do Brasil Império e do Brasil da Primeira República, muito longe de sofrer as agruras que os escravos, ou seus filhos e netos, vivenciaram por meio do preconceito à cor da pele ou pela posição social desprestigiada? No meu modo de ver sim, mas não pelas razões habituais, porém, principalmente, como observador arguto que o escritor se tornou. Da mesma maneira, como um Lima Barreto ou uma Carolina de Jesus, vivendo em um período pós-escravocrata, mas sentindo o estigma e o destino do povo de ascendência africana de uma maneira ou de outra. O primeiro como um intelectual deslocado social e academicamente na Primeira República, e a segunda fazendo da fome uma grande personagem de seus diários, mostrando uma condição muito particular de captar a vida em uma favela de grande cidade brasileira em meados do século XX. Esses dois e outros tantos e tantos afrodescendentes, que detectaram as formas de afirmação do negro ou do mestiço em nosso país pós-escravidão, poderiam se enquadrar dentro de uma determinada perspectiva conceitual, o que não deixa nunca de ser problemática até hoje o de usar este ou aquele enquadramento para tratarmos de um fenômeno literário. Nesse caso, acredito que o importante seria não nos limitarmos a nenhum conceito prévio, alargando-o sempre que necessário.

Quando tentamos inventariar alguns dos escritores de ascendência judaica em nosso país, pelo menos aqueles que mais se destacaram contemporaneamente, podemos perceber que a questão não é assim tão clara, mas que nos convida a algumas reflexões importantes, principalmente em relação à maneira de registro da sua condição itinerante, herdada de seus antepassados, recentes ou não. Ao trabalhar com o ensaio de Márcio Souza, “A verdadeira nação de Rafael Bentes”¹⁰, procurarei investigar como as marcas de uma ascendência tão forte podem se manifestar na escrita literária do presente e do futuro, em um escritor que até numa determinada altura desconhecia a origem de seus antepassados mais remotos, quando se deparou com o livro de Samuel Benchimol.¹¹ A

⁹ Com exceção do breve período getulista que procurou limitar a vinda de judeus para o país, durante a Segunda Grande Guerra.

¹⁰ O título do ensaio de Márcio Souza faz referência ao romance de Moacir Scliar “A estranha nação de Rafael Mendes”. Neste livro, Scliar tenta mostrar como o Brasil, de certa maneira, teve entre seus construtores, a participação decisiva dos cristãos novos, ou judeus assimilados ou os convertidos à força.

¹¹ Alguns escritores de ascendência judaica de destaque na literatura brasileira contemporânea: Clarice Lispector, Samuel Rawet, Moacir Scliar, Márcio Souza, José Santiago Naud, Michel Laub e Arnaldo Bloch.

pesquisadora Regina Igel nos lembra que o registro dos escritores judeus, desde a era colonial portuguesa, sempre foi diminuta e imperceptível, por questões mesmo de sobrevivência diante da sanha inquisitorial (2000, p. 326). E mais adiante tenta mostrar que houve, principalmente, no século XX, uma “literatura tipificante” em torno da temática judaica no Brasil, principalmente no Rio Grande do Sul, porém, quase sempre transitando entre o documental e o literário. O destaque vai, sem dúvida, para Moacir Scliar (IGEL, 2000, p. 326-27).

Antes de avançarmos para o ensaio de Márcio Souza, algumas reflexões se fazem necessárias. É possível, sem dúvida, rastreamos uma literatura de caráter judaico de alta qualidade entre nós, inconsciente ou não. Moacir Scliar esmerou-se em desdobrar esse tema em sua literatura ficcional, como já foi percebido pela crítica e pelos seus leitores. São inúmeros os seus romances que versam de diferentes maneiras sobre o ser judaico nacional. No entanto, entre outros escritores, essa questão não aparece tão claramente. Se retomarmos Clarice Lispector, onde a questão da estrangeiridade a incomodava deveras, por outro lado, não é difícil percebermos em seus livros uma inquietude que vai além do ser feminino, ou meramente existencial, pois suas personagens irradiam uma itinerância extraordinária, ou uma divagação clássica judaica que as fazem dar voltas sobre o mesmo ponto e cada vez mais aprofundar a relação entre a essência e a dispersão. Suas personagens podem ser vistas como seres em busca de uma identidade muito mais inconsciente do que aquela perceptível à primeira vista. Elas jogam com o desafio de aceitar o tropeço ou as muletas como os artifícios de redescoberta de adaptabilidade. Samuel Rawet, que numa certa altura de sua vida literária luta contra o ser judeu que trazia em si, não deixou de fazer de sua obra – hoje, um tanto esquecida – um depoimento do sujeito deslocado por excelência. O estrangeiro em si toma conta da sua condição itinerante e redescobre os passos não dados como o mais importante. Michel Laub, mais recentemente, em um único romance até agora, *O diário da queda*, tenta retomar a questão da problemática judaica em nosso país como uma disputa eterna que cada ser judeu traz dentro de si e que, de qualquer maneira, terá de resolver no seu próprio íntimo.

Quando um autor tão complexo como Philip Roth é chamado de escritor judeu-americano, já sabemos que, pela própria história estadunidense, isso tem muito mais a ver com as condições de guetificação a que os grupos étnicos ficaram submetidos na construção daquele país. Woody Allen, famoso cineasta e escritor, é visto como portador de um humor judaico. Por outro lado, afro-americanos são vistos como minoria naquele país, e os judeus não.¹² No Brasil, a questão das minorias, influenciada pelos estudos multiculturalistas norte-americanos, tenta incluir negros, mulheres, membros da comunidade LGBTQI+, comumente, como membros de minorias. Porém, tal como nos Estados Unidos, os judeus ou seus descendentes não são vistos como uma etnia capaz de

Esses se fizeram conhecer não apenas pela ascendência hebraica, mas por uma qualidade artística elevada de seus textos

¹² Sociologicamente, minoria é um conceito, comumente, onde um grupo é controlado por outro. Acredito que, no entanto, o conceito pode ser mais alargado. Qualquer grupo étnico, que não se enquadre dentro de determinados padrões determinantes, pode ser considerado uma minoria. Como pensamos o conceito a partir de um “desprivilegio”, os judeus nos EUA e no mundo conseguiram reverter essa condição em seu benefício e se afirmaram como uma espécie de unidade que ainda luta pelo seu espaço de reconhecimento ainda, até hoje.

suscitar estudos nessa direção. Talvez por serem brancos, ou por Israel ter ocupado os territórios palestinos para garantir sua segurança nacional, com assentamentos, o judeu não é interpretado, no âmbito acadêmico universitário atual, entre nós, como um ser oprimido, como o foi até um passado recente. As perseguições sofridas na inquisição ibérica, ou as conversões forçadas ao longo dos séculos, ou a catástrofe (holocausto) nazista, tudo isso, e muito mais, não pesa para que a expressão literária judaica entre nós seja examinada com mais acuidade pelos estudiosos multiculturalistas e, no caso, inserida dentro de uma problemática importante da evolução de nossas letras, sob um ângulo muito mais amplo da relação “opressor versus oprimido”.¹³

A proposta de trabalho que trago aqui tem a ver com a reconstrução dos retalhos de memória. Retomando o conceito de história de Walter Benjamin, Seligmann-Silva o torna uma ideia de recuperação mnemônica. A literatura nesse sentido seria um testemunho da reconstrução antes de tudo em nosso tempo, onde a lembrança e o esquecimento quase não se opõem (2003, p. 388). Mais adiante ele nos diz que, ao explorarmos esse aspecto na história e na literatura, deparamo-nos com “um palimpsesto aberto a infinitas releituras e re-escritas” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 389) Acho que é exatamente por aí que devemos enfrentar o tão instigante ensaio de Márcio Souza onde ele revolve as suas raízes judaicas. Por ter descoberto já adulto que os sobrenomes de seus pais remetiam à origem sefaradita-marroquina, o escritor se viu desafiado a enfrentar uma memória inconsciente. Essa memória, na verdade, será reinventada pela magia literária ou poética. Seligmann-Silva, ainda baseado em Walter Benjamin, fala-nos da captação da memória involuntária como imagem, nunca como uma maneira de descrever tão somente um trajeto. “Ler o que nunca foi escrito”, na verdade, expressão profética do destino do ser judeu nas eras moderna e contemporânea do poeta Hofmannsthal (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 399), torna-se a base para muitos historiadores, ensaístas, literatos, de uma maneira geral, para procurar as marcas de um rastro inconsciente. O destino de Márcio Souza, como escritor brasileiro e amazônida, de repente será atravessado por uma questão oblíqua mesmo em confronto aos pontos consagrados mais prementes da sua produção ficcional ou dramática, por exemplo. O ser judeu é remexido e reencontrado de maneiras desconcertantes pela sua pena ensaística. O cristão novo, ou o judeu assimilado ao grande vale verde amazônico, é despertado e o encontro com suas raízes, até então desconhecidas, ganha uma urgência imagística, muitas e decisivas vezes. Revolver o passado será sempre se deparar com algum intermédio de “mutação” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 404). Interpretar o passado é aceitar as condições de uso dessa “memória involuntária”, desse *bric-à-brac* de esparsos desvãos que a ausência sempre seduz para um preenchimento do esparsos, reencontrado em tantos outros escritos, perfis, espelhos, cemitérios, artesanatos, enfim, relíquias de uma urgência de reconhecimento que, no fundo, não passam de rastros a serem sempre perquiridos por mentes inquietas. A escrita tenta dar o tom, ou buscar a forma que a lança ao abismo e ao mesmo tempo segura o escritor até o último momento, para que o caos possa apenas ser vislumbrado e sirva então como mote de uma nova redescoberta. O judeu assimilado ou secularizado sente dentro de si essa necessidade do registro de uma saga que continua a

¹³ Evidentemente, o conceito de evolução aqui se insere dentro de um complexo, e não no sentido progressista que muitas vezes dão ao termo.

ser contada, entre contradições sempre ferozes de um risco que se aprimora na própria atividade da escrita.

Em seu livro, *Raízes judaicas no Brasil*, Flávio Mendes Carvalho, depois de ampla pesquisa, faz um extraordinário inventário das perseguições sofridas pelos cristãos novos em nosso país, ao longo dos anos de sanha inquisitorial. O Santo Ofício só seria abolido entre nós com a vinda da família Real Portuguesa, por Dom João VI, na segunda década do século XIX. É impressionante o número de pessoas condenadas à fogueira, ou ao hábito perpétuo, ou ao cárcere, ou mesmo ao degredo – todos por práticas judaizantes, geralmente dissimuladas, e com sobrenomes tão comuns entre nós brasileiros, até hoje, descendentes de ibéricos¹⁴.

A atuação inquisitorial entre nós, por praticamente dois séculos (XVII e XVIII), de maneira intensa, tentou obscurecer, antes de tudo, a memória do ser errante. Procurou de todas as formas abafar os resquícios de um trajeto que fez milhares de pessoas buscar refúgio e conforto por aqui e muitas vezes se viram ferozmente perseguidas, porque nem sempre o sobrenome escondia os maneirismos judaicos herdados, sobretudo o que fosse

¹⁴ A lista é imensa, mas vale a pena, ao menos, reproduzir os sobrenomes mais utilizados por cristãos novos no Brasil para esconder a sua ascendência judaica, entre os séculos XVII e XVIII. Todos os portadores desses sobrenomes que aparecem na lista foram condenados pelo Santo Ofício: Abreu, Afonso, Aguiar, Aires, Albuquerque, Almeida, Alonso, Alvarenga, Álvares, Alves, Amado, Amaral, Andrade, Antunes, Araújo, Assunção, Ataíde, Ávila, Azevedo, Bacelar, Balboa, Batista, Barbosa, Barreira, Barreto, Barros, Barroso, Bastos, Beirão, Belmonte, Bentes, Bernardes, Bezerra, Bicudo, Bispo, Bivar, Bonsucesso, Borges, Borralho, Botelho, Bragança, Brandão, Bravo, Brito, Bueno, Bulhão, Cabral, Cabreira, Cáceres, Caetano, Caldas, Caldeira, Caldeirão, Camacho, Câmara, Caminha, Campos, Candeias, Capote, Cárceres, Cardoso, Carneiro, Carreira, Carrilho, Carvalho, Casado, Casqueiro, Castanheda, Castanho, Castelo, Castelhano, Castilho, Castro, Chaves, Cid, Coelho, Colaço, Contreiras, Cordeiro, Coronel, Correia, Cortês, Costa, Coutinho, Couto, Covilhã, Crasto, Cruz, Cunha, Delgado, Diamante, Dias, Diniz, Dionísio, Dória, Dourado, Duarte, Escobar, Espadilha, Espinoza, Esteves, Évora, Faísca, Falcão, Faria, Farinha, Faro, Farto, Febos, Feijão, Feijó, Fernandes, Fernandez, Ferrão, Ferraz, Ferreira, Ferro, Fialho, Fidalgo, Figueira, Figueiredo, Figueiró, Figueiroa, Flores, Fogaça, Fonseca, Fontes, Forro, Fraga, Fragoso, França, Franco, Freire, Freitas, Fróis, Furtado, Gabriel, Gago, Galante, Galeno, Galo, Galvão, Gama, Gamboa, Ganso, Garcia, Gasto, Gil, Godinho, Goes, Gomes, Gonçalves, Gouveia, Gramacho, Guadalupe, Guedes, Guerra, Guerreiro, Gusmão, Henriques, Homem, Isidro, Jordão, Jorge, Julião, Lago, Laguna, Lara, Leal, Leão, Ledesma, Leitão, Leite, Lemos, Lima, Liz, Lobo, Lopes, Loução, Loureiro, Lourenço, Lousada, Lousano, Lucena, Luiz, Luna, Luzarte, Macedo, Machado, Madeira, Madureira, Magalhães, Maia, Maioral, Maldonado, Malheiro, Manganês, Manoel, Marçal, Marques, Martins, Mascarenhas, Matos, Matoso, Medalha, Medeiros, Medina, Melão, Melo, Mendanha, Mendes, Mendonça, Meneses, Mesquita, Miranda, Moeda, Molina, Monforte, Moniz, Monsanto, Montearroio, Monteiro, Montes, Montezinhos, Moraes, Morales, Morão, Moreira, Moreno, Mota, Moura, Munhoz, Nabo, Navarro, Negrão, Neves, Nobre, Nogueira, Noronha, Novaes, Nunes, Oliva, Olivares, Oliveira, Paixão, Pacheco, Paes, Paiva, Pantoja, Pardo, Paredes, Parra, Páscoa, Passos, Paz, Penalvo, Penha, Penteado, Peralta, Perdigão, Pereira, Peres, Pessoa, Pestana, Picanço, Pilar, Pimentel, Pina, Pineda, Pinhão, Pinheiro, Pinto, Pires, Pisco, Pizarro, Pombeiro, Ponte, Porto, Pousado, Prado, Preto, Proença, Quadros, Quesma, Queirós, Quental, Rabelo, Ramalho, Ramires, Ramos, Rangel, Raposo, Rebelo, Rego, Reis, Resende, Ribeiro, Rios, Rocha, Rodrigues, Roldão, Romão, Romeiro, Rosário, Rosa, Rosado, Ruivo, Ruiz, Sá, Salvador, Samora, Sampaio, Sanches, Sandoval, Santarém, Santiago, Santos, Saraiva, Sarilho, Saro, Seixas, Sena, Serra, Serrano, Serrão, Silva, Silveira, Simão, Simões, Siqueira, Soares, Sodré, Soeiro, Sola, Souto-Maior, Souza, Tavares, Taveira, Teixeira, Teles, Tomás, Torres, Torrones, Tota, Tourinho, Tovar, Trigueiros, Trindade, Uchoa, Valladolid, Vale, Valente, Vargas, Vasconcelos, Vasques, Vaz, Veiga, Velasco, Vellez, Velho, Veloso, Vergueiro, Viana, Vicente, Viegas, Vieira, Vigo, Vila, Vila-Lobos, Vilanova, Vilar, Vila-Real, Vilela, Vizeu, Xavier, Ximenes, etc. (CARVALHO, F.M. 1992, p. 57-411) Isso nos daria um bom indício para reforçar uma ideia de que boa parte dos brasileiros de hoje são descendentes de cristãos novos.

capaz de despertar um reino de suspeita e terror nos primeiros séculos da nossa colonização, principalmente, porque a ascendência invisível contasse muito mais.

No século XIX, a partir de 1810, com a Abertura dos Portos às Nações Amigas (1808-1814) e o Tratado de Aliança e Amizade (1810), o Brasil se tornava interessante para um grupamento de judeus que sofria com problemas de pobreza, segregação, doenças, apedrejamento, conversão forçada e martírio no norte da África. Outros fatores foram importantes: intensifica-se a navegação no exterior com maior número de cargas e passageiros, aumentando o comércio de exportação e importação; facilitam-se as correntes migratórias judaicas pela calha central do rio Amazonas; também o surgimento do Ciclo da Borracha (1850-1910). (BENCHIMOL, 2008, p. 68-9). Calcula-se que aproximadamente mil famílias de judeus vieram para a Amazônia, entre 1810 e 1910. A maior parte que chegou para o norte do Brasil era de sefaraditas, de origem espanhola. Outros, em menor número, participaram também desse processo migratório: serfatitas (de origem francesa): askenazitas (de origem germânica, ou da Europa Central); foiquininitas (do Oriente Médio) (BENCHIMOL, 2008, p. 71-81). Graças à Aliança Israelita Universal – órgão responsável por expressar solidariedade aos judeus no mundo para sua “emancipação e progresso moral” – o emigrante que chegava à Amazônia do Marrocos já era um sujeito preparado e educado para se afirmar por meio de diferentes profissões no exterior e assim se agregar, com suas famílias, à nova “Terra da Promissão”. (BENCHIMOL, 2008, p. 55-58)

No ensaio “A verdadeira nação de Rafael Bentes”, Márcio Souza procura narrar o encontro com suas raízes judaicas; ele que, até certa altura da vida, desconhecia a relação com a sua origem, tanto nos lados paterno (Bentes) e materno (Sevalho). Ao descrever a sua chegada a Israel pela primeira vez, o ensaísta enfrenta a sua memória desconhecida:

Na qualidade de *sefaradi*, os genes que me formaram deram milhares de volta pelos continentes desde que deixaram o Sião, na diáspora provocada pela invasão de Nabucodonosor, para finalmente me engendram e me permitem chegar ao Muro das Lamentações (SCLIAR, SOUZA, 2000, p. 88).

Interessante notar que o símbolo de uma fratura de povos venha a surgir de maneira tão peremptória ao primeiro contato com o seu judaísmo latente. O Muro das Lamentações pode ser visto como “separação entre irmãos exilados e os que ficaram; separação-fronteira-propriedade entre nações, tribos, indivíduos; separação entre famílias; separação entre Deus e a criatura”. E mais: “o Muro (pode ser visto) como a comunicação cortada, com a sua dupla incidência psicológica; segurança, sufocação; (mas também) defesa e (paradoxalmente) prisão” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 626). A necessidade de retorno a uma origem leva o narrador a remexer um imaginário de enfrentamento. As condições dadas lhe permitem chegar não a um fim, mas a um ponto de partida. O muro é a cisão que separa os seus dois eus: o do assimilado e o da essência judaica. O que lhe causa espanto e torna possível a capacidade de despertar para um problema de ser. A identidade que ele carregava se pulveriza diante da monumentalidade que o Muro propõe como objeto hermenêutico. O que veremos no restante do ensaio é uma tentativa de localização muito mais no tempo e espaço imaginários.

A arquitetura urbana secular então traduz essa ânsia de projeção imaginária no ensaísta: “As ruelas e becos de Jerusalém evocam a força da tenacidade humana e tecem em sua estrutura urbana os meandros de uma cidade que é bem mais símbolo que propriamente geografia” (SOUZA, 2000, p. 90). O ensaísta está atrás de uma emancipação do eu sensível, como já percebemos anteriormente. As questões de memória dependem do poder de evocação do eu que a cidade suscita: “...assinalar a passagem de gentes tão díspares como Josué e Ricardo Coração de Leão, Herodes e Luís da França, Saladino e Jesus? Mas isto é Israel!” (SOUZA, 2000, p. 90) E outros monumentos e personagens históricos vão se misturando para construir uma trama referencial de partilha com as possibilidades de projeção e esgotamento, o que leva o eu a um limite entre passado e presente: as fortalezas arruinadas de São João d’Acre; Jericó e suas muralhas imaginárias; Reb Ieshu e a água que vira vinho; o lago de Tiberíade, onde se come o mesmo peixe que o pescador Shimon pescava; o oásis onde Salomão descansou; enfim, o berço da civilização ocidental, de onde surgiram, por meio de uma estratégia veloz de aproximação, como recurso narrativo, figuras contemporâneas como Marx, Freud e Einstein (SOUZA, 2000, p. 90). O autor está à vontade para remexer sua trama de reconhecimento e recompor o cenário que melhor lhe aprouver diante do desafio de recosturar uma intriga involuntária.

Em Israel, o autor joga seu eu em um imbróglgio terminológico que impõe ao próprio sujeito investigador um fenômeno muito além da convergência iniciática: judeus *hassidim*¹⁵, *askhkenazi*, *sefaradi* são trazidos à cena para colidir com os costumes modernos (2000, p. 92). É a tradição pedindo para respirar pelo eu cultural, o sujeito que talvez não creia nos fundamentos básicos religiosos, mas que precisa ensaiar uma crença em si para poder entender a trama em que está envolvido o seu processo de mergulho nas raízes.

O processo de investigação suscitado pela ida a Israel leva o ensaísta de volta ao Brasil: a história de nosso país se confunde com a diáspora sefaradita. Os cristãos novos (“gente da nação”) vindos para cá, desde os primeiros séculos da colonização, ajudaram a dar o perfil econômico, social e cultural que nos caracterizou como pátria ao longo dos séculos (SOUZA, 2000, p. 93). Com a expulsão dos judeus de Portugal, este se torna o país mais atrasado da Europa (SOUZA, 2000, p. 98). É evidente que, para o ensaísta, reunir elementos que produzam os aspectos mais impactantes da inserção da cultura sefaradita na formação ibérica desde o período do medievo dará a ele instrumentos para ir mais fundo na sua história pessoal. Como fazem parte de uma tradição de assimilados, tanto do lado paterno como materno, será pertinente que as referências sejam elencadas com uma força heráldica relevante: “...os Bentes se instalaram em Lisboa e se mostram extremamente maleáveis, a tal ponto que, na ocupação da região Amazônica, os Bentes aparecem já no século XVII, ora como magistrados, ora como militares” (SOUZA, 2000, p. 99). Ou, mais recentemente: “Meu bisavô Belarmino Bentes foi juiz de paz da comarca de Alenquer, Pará. Republicano e liberal, combateu sem trégua as arbitrariedades dos fazendeiros de cacau e pecuaristas do baixo Amazonas...” (SOUZA, 2000, p. 99). Ou: “No Amazonas começou a trabalhar como agrimensor (engenheiro Daniel Sevalho, seu

¹⁵ Os judeus hassidins são ortodoxos que vão muito além dos estudos tradicionais. Parecidos com os haredis, considerados ultraortodoxos. Márcio Souza opta sempre pela citação na forma latina, por isso o uso do itálico.

bisavô do lado materno), um dos mais requisitados e bem remunerados... brinquei muitas vezes no imenso quintal de sua mansão...” (SOUZA, 2000, p. 100). A recuperação dessa trajetória responde aos séculos de silêncio que ele encontrou em relação a sua ascendência judaica. Nesse caso, já não importa aqui o lado religioso, pois ele não quer seguir nenhuma linha doutrinária. O que quer é ir ao encontro dos retalhos de uma memória que não foi escrita. Faz também do esquecimento seu aliado nessa busca. Depara-se com lacunas palimpsésticas que se tornam ainda mais sedutoras. Os sobrenomes são relidos exatamente pelo que não foi registrado de um trajeto, escavando relíquias que podem estar em lembranças ou mesmo numa lápide abandonada de um cemitério. A história mutilada do judaísmo assimilado não pode esconder a força herdada em cada um dos seus descendentes e é isso que ele vê despertar no contato com a origem imaginária.

A modernidade chega à Amazônia e ali estão seus antepassados, através do traço vertiginoso que completa o desenho que dá autoridade ao seu escrito: “O látex fez toda uma civilização no norte do Brasil e os *sefaradim* foram um importante instrumento civilizatório” (SOUZA, 2000, p. 105). Ao mexer com essas relíquias do passado remoto, a escrita se abisma, mas evita apelar para as imagens de imediato (sem mediação imagística), pois é preciso recuperar um percurso claudicante de ganhos e perdas por meio das identificações referenciais de início, ou em pontos estratégicos. O ensaísta é, na verdade, um emoldurador de um quadro, ou de um desenho que necessita da precisão cirúrgica dos complementos que não se fizeram num passado remoto, ou que ficaram faltando para que ele pudesse fazer o enlaçamento: “... os nomes *sefaradim* estão presentes em Cametá, Óbidos, Oriximiná, Alenquer, Santarém e Itaituba, no Pará, ou em Itacoatiara, Tefé e Manaus, no Amazonas. Foi uma imigração espontânea e descompromissada...” (SOUZA, 2000, p. 106). Essa é principalmente uma geografia de sensações, de percepções do que foi relevante para se permitir o trajeto do “testemunho de reconstrução”, segundo a proposta benjaminiana. A imagem gradativa, ou de elenco, ou a mediadora, produz a cobertura de vasta área geográfica mais imemorial do que telúrica, ou fluvial, propriamente dita. A conquista perceptiva dá a sensação de que a história está em sua escrita de maneira completa, apesar dos hiatos subentendidos.

Mas o destino judaico na hinterlândia não foge ao destino da debacle do Ciclo da Borracha: “Por uma desenfreada entrega da Amazônia ao vitalismo econômico numa fictícia circulação de rendas, a região parece naufragar definitivamente no delírio” (SOUZA, 2000, p. 108). Ao entrelaçar as duas sagas, o ensaísta produz uma condução identitária que ajuda a configurar uma força invisível que vale a pena investigar. Relembramo-nos imediatamente os livros de grandes sucessos de público e crítica de Márcio Souza quando investiu, de maneira decisiva, nessa reconstrução de passados por meio de romances históricos que transacionaram através da loucura ou do fantástico, por meio de artifícios metaficcionalmente extremamente perspicazes e que ajudaram a compreender a Amazônia em partes estratégicas de sua recondução imaginária. Estamos falando principalmente de *Galvez: imperador do Acre* (1976), *Mad Maria* (1980), *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (1982) e *O fim do Terceiro Mundo* (1990)¹⁶.

¹⁶ Considero *O fim do terceiro Mundo* o seu grande romance. Aquele que funciona como uma súmula de todo o esforço souziano em tentar localizar de maneira radical a Amazônia no mundo contemporâneo, por meio da intertextualidade histórica e ficcional.

A decadência inspirada na crise econômica sugere a equação que levará, mais adiante, a novos périplos da região e dos povos migrantes no vazio que ficará, trazendo novas possibilidades formais:

Cada salto na cotação da bolsa de Londres que a borracha sofria era uma erupção na placidez provinciana. Passo a passo, o enriquecimento conjurava o marasmo e representava uma conquista do refinamento civilizado. Concretamente, as circunstâncias não passavam de um furor do momento. Mesmo quando eram cômicas ou trágicas (SOUZA, 2000, p. 108).

Judeus, juntos a outros povos, como cearenses ou sírio e libaneses, ajudaram a construir essa saga da Amazônia moderna. Mas a sua condição contemporânea não fugiu a peculiaridades que só o interior regional do grande vale verde sugeria para seus escritores e intelectuais. A dispersão se torna um ponto fundamental para entendermos a autoinserção do ensaísta ao reconstituir suas raízes. Por isso, não é difícil conceber que o “assimilado” precise de uma fluidez da memória para reativar as novas possibilidades de escrita: “... minha infância foi absolutamente distinta. Primeiro, eu não me identificava como judeu e nem era identificado como tal. Meus pais sempre deram pouca importância para as questões de religião...” (SOUZA, 2000, p. 112). O passado, na completa indiferença em relação à origem inicial, é o ponto de partida para a reconstituição de lembranças essenciais para a compreensão do fenômeno na região. Havia o menino judeu rico que dava a impressão ao ensaísta que era muito bom ser judeu; as duas meninas comunistas e judias que não assistiam à aula de religião; a ausência de culpa que os sefaraditas faziam questão de enfatizar pela crucificação de Cristo, pois hipoteticamente já tinham chegado a Espanha muito antes do evento de Herodes¹⁷; o rabino Moyal que no início do século XX chega à Amazônia em busca de donativos para a construção de uma escola teológica em Jerusalém; Moyal morre de gripe espanhola, e acaba enterrado em um cemitério cristão, tornando-se uma espécie de santo judeu (são Moisezinho milagroso), fundando um lugar de peregrinação até os tempos atuais (SOUZA, 2000, p. 113-4). Todos esses fatos mencionados representam eventos estratégicos na construção da escrita e da leitura privilegiada que o ensaísta vai trazendo para o seu campo de controle. É o ser judeu que fala por meio dos rastros que são recolhidos.

O ensaísta se dá conta que “o grande perigo enfrentado pelos judeus na Amazônia não é exatamente o antissemitismo, mas a assimilação” (SOUZA, 2000, p. 115). A ideia de que houve o apagamento, ou o esquecimento da origem judaica, não faz desaparecer os rastros. Todos eles subentendidos, ou reconvertidos ao seu lugar problemático de revisão privilegiada: “...foi graças aos estudos do professor Samuel Benchimol sobre a presença dos judeus na Amazônia. Só então ficamos sabendo – com orgulho – de nossas origens judaicas” (SOUZA, 2000, p. 115). A mediação, por meio do grande pesquisador, enfim, produz o impacto que levou o ensaísta a se situar como um membro de uma comunidade na Amazônia. Não no aspecto religioso, como já enfatizei em outros momentos, mas sobretudo como pertencente a um sentido identitário que o leva a uma origem de construção ou nomeação de toda uma esfera regional de que ele, e sua família, são elos

¹⁷ Como curiosidade, explica-se que os judeus usavam esse argumento contra os altos impostos que o governo espanhol, na Idade Média, impunha a eles.

indissociáveis. Claro, muito mais relevante do que o ensaísta acreditava até então no momento da descoberta. Esse entrelaçamento, através dos elementos dispersos, dão sentido a toda a trajetória de um povo, na verdade. A sua questão pessoal e o fato de se assumir como judeu dão ao escritor uma situação diferenciada no panorama regional da literatura brasileira na Amazônia¹⁸.

O enfrentamento para dar um sentido ao judaísmo recém-adquirido se propõe por várias frentes, como por exemplo quando um primo do seu pai não aceita “o seu quinhão de sangue impuro”:

Para ele, em sua versão revisionista da família, o nome Bentes é de origem norte-americana, originária de um dos confederados que se estabeleceram em Santarém após a derrota do Sul. De minha parte, entre ser descendente de um escravagista sulista ou de um intrépido judeu que não quis seguir para o exílio na Babilônia, fico com este último. Para completar, ser parente do professor Samuel Benchimol é uma grande honra. (SOUZA, 2000, p. 115)

Ao não ter receio de confrontar a falsa versão das origens familiares, o ensaísta se rende a uma circulação cósmica e inconsciente que o leva a um poder subterrâneo que lhe dará condições de ser um sonhador de raiz, conforme a compreensão de Bachelard, e o leva também a se referir a dois mundos por meio da representação poética, ou literária (FERREIRA, 2013, p. 170). Sua percepção da trajetória de seus antepassados mostra uma força e coragem para encenar o possível da raridade das sensações:

O drama do isolamento sempre foi uma realidade na Amazônia, e não apenas para os judeus. Mas a faina do regatão, o comerciante que viajava pelos rios vendendo mercadorias e comprando produtos da safra, e os serviços de administração e guarda-livros das propriedades extrativistas sempre foram trabalhos exercidos por imigrantes ainda jovens, alguns solteiros, outros casados, na solidão dos grandes ermos amazônicos. As reuniões de família só ocorriam muito raramente, por ocasião das grandes festas religiosas como Rosh Hashaná, Iom Kipur, Pessach etc (SOUZA, 2000, p. 115-6).

Pensar a raiz é um convite a ir sempre longe, na perspectiva bachelardiana. É sempre estar atrás do perdido (FERREIRA, 2013, p. 171). É isso que faz o ensaísta, talvez com uma precisão e desenvoltura que, fosse um poeta de profissão, talvez não pudesse alcançar com tamanha lucidez. A imagem cobra o tributo em diferentes instâncias. No ensaio, a imagem se entrega, na maioria das vezes, sub-repticiamente, quando um autor de talento sabe que não pode ficar no simples namoro dos fatos, ou nas elucubrações imediatas que lhe são legadas pelas vozes confusas. É preciso dar ordem e organização

¹⁸ Tive a oportunidade de conhecer pessoalmente Márcio Souza em 2009, por conta de um evento comemorativo na universidade em que trabalho, no interior da Amazônia. Fiquei surpreso que ele havia lido o meu livro sobre a região, onde eu dou destaque à sua obra. Apesar de já ter ouvido falar sobre o fato, logo no início da palestra, ele se assumia como judeu sefardita. Achei extraordinário, mas fiquei indiferente a isso por anos, até finalmente ler, recentemente, o ensaio “A verdadeira nação de Rafael Bentes”, publicado em 2000. Acho que fiquei devendo essa faceta da obra desse autor a quem tanto admirei quando escrevia a minha tese de doutorado. Lembro-me de termos passado várias horas conversando, madrugada adentro, em um restaurante, sobre diferentes assuntos, inclusive sobre suas viagens a Israel. Apesar de toda a admiração a sua ascendência judaica, ele deixou claro que achava um absurdo qualquer fanatismo religioso, coisa que ele presenciou em sua estadia por lá, principalmente, em Jerusalém.

ao processo que o invade e lhe mostra novos caminhos de compreensão: “O isolamento pela Amazônia aos judeus produziu insólitos resultados” (SOUZA, 2000, p. 116). Ao olhar para si e os outros, o ensaísta se mistura à terra que acolheu seus antepassados. Não importa a miscelânea que resultou desse processo. A terra engole tudo e deixa para a escrita o dever de desvendar o oculto. Os fatos narrados por ele demonstrarão o quanto da força de origem é capaz de se revelar por meio da coragem da escrita. A Amazônia é desvelada em partes que a tornam um todo complexo e desafiador para recompor o seu sentido simbólico para o mundo.

Ao contestar um diplomata israelense quanto ao número de judeus no Brasil, em contraponto ao elevado número de “árabes”, o ensaísta reforça o seu entrelaçamento com os rastros simbólicos: “...quanto aos judeus o diplomata limitava-se a contar apenas os religiosos, os frequentadores de sinagoga esquecendo os marranos, os cristãos novos, os assimilados, os laicos, enfim, uma parte significativa da população brasileira” (SOUZA, 2000, p. 118). Trata-se aqui de um momento significativo de afirmação da sua judeidade, pois sua implicância de ser depende sobretudo dessa interligação com o hipotético, com o subentendido, pois é uma história que não pode mais ser negada, a partir do momento em que você se vê conduzido por forças de risco e reconhecimento muito mais fortes do que a racionalidade e a cronologia comum seriam capazes de arriscar a apreender.

A última lembrança, o fechamento hipotético do ensaio, é um retorno ao momento da cisão. Ali, em Israel, o ensaísta lida com uma particular sensação de reafirmar o que as pistas já tinham deixado bem claras em seu coração:

...então o Muro das Lamentações é ainda mais sagrado, porque foi gerado na humildade dos desvalidos e resistiu para dizer às gerações que as nações também pagam caro pelos seus erros. E algumas nunca mais encontram seu caminho de volta. Nesse dia, bati minha cabeça nas pedras do Kotel e pensei na minha família. Um judeu em seu reencontro (SOUZA, 2000, p. 119).

O deparar-se com o seu destino de ser, é uma maneira de revitalizar seu imaginário e sua identidade. Dar-se conta do judaísmo, traz o desafio de recuperar as tantas marcas de um imbróglho que nunca cessará de pulsar a partir da segregação que seus antepassados se viram obrigados a sofrer, sempre predispostos a sobreviver através de um vagar nômade, a se dispersar em rincões como os da Amazônia. A fundação de Israel não resolvem os impasses seculares sofridos por esse povo. O ensaísta se reconcilia com seu passado partido.

Retomando a questão das nomenclaturas, para concluir, é certo que qualquer epíteto depende das condições onde ele é usado. Márcio Souza e uns tantos outros podem ser encaixados como escritores de expressão judaica, não há dúvida. No caso dele, principalmente depois que escreveu o ensaio que aqui foi analisado. Mas também como antes poderia ser visto como um escritor de alma amazônica. Uma coisa não invalida a outra. O judaísmo e a itinerância amazônica estão imbricadas. O importante é nunca limitar o autor nesse ou naquele enquadramento para o alcance de compreensão de sua obra ou poética. Um grande autor são vários. Sua condição étnica não pode limitá-lo a uma circunscrição apenas de interesse por parte da crítica. Ele tem o direito de ser sempre visto sob vários ângulos performáticos. O judaísmo será uma das facetas importantes da obra de Márcio Souza.

REFERÊNCIAS:

- BENCHIMOL, Samuel. *Eretz Amazônia: os judeus na Amazônia*. Manaus: Valer, 2008.
- CARVALHO, João Carlos de. *Amazônia revisitada: de Carvajal a Márcio Souza*. Rio Branco: Edufac, 2005.
- CARVALHO, Flávio Mendes. *Raízes judaicas no Brasil: o arquivo secreto da inquisição*. São Paulo: Nova Arcádia, 1992.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 24.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- FERREIRA, Agripina E. A. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*. Londrina: Eduel, 2013.
- FERREIRA, Teresa C. M. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- IGEL, Regina. “Escritores judeus brasileiros: um percurso em andamento”. Porto Alegre. *Revista Ibero americana*. Vol. LXVI, n. 191. Abr-jun 2000. pp. 325-338. Disponível em: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5772/5918>. Acesso em: set. 2020.
- LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SCLIAR, Moacir. *A estranha nação de Rafael Mendes*. 2.ed. São Paulo, Círculo do Livro, 1990.
- SCLIAR, Moacir. “Memórias judaicas”. In: SCLIAR, M., SOUZA, M. *Entre Moisés e Macunaíma: os judeus que descobriram o Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.
- SHAPIRO, Harry L. “O povo da terra prometida”. In: COMAS et al. *Raça e ciência I*. São Paulo: Perspectiva, 1970. pp. 111-188
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura”. In: *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003. pp. 387-413
- SOUZA, Márcio. *Galvez: imperador do Acre*. 4.ed. Rio de Janeiro: Brasília/Rio, 1977.
- SOUZA, Márcio. *Mad Maria*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- SOUZA, Márcio. *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.
- SOUZA, Márcio. *O fim do Terceiro Mundo*. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- SOUZA, Márcio. “A verdadeira nação de Rafael Bentes”. In: SCLIAR, M., SOUZA, M. *Entre Moisés e Macunaíma: os judeus que descobriram o Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.
- SOUZA, Márcio. *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2005.



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

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e22021175-184>

Recebido em 08/11/2021. Aprovado em 15/12/2021.

CORPOS EM GESTOS DE INTERPRETAÇÃO: EXTRA-ORDEM-LIXO OU SUJ(OS)EITOS, É PRECISO FALAR DE IDEOLOGIA GESTURE OF INTERPRETATION: EXTRA-ORDEM-GARBAGE OR DIRTY-ETHOS, IT NEEDS TO SPEAK IDEOLOGY

Nádia Régia Maffi Neckel*

Resumo: Este artigo pretende desenvolver um gesto de interpretação de três documentários cujas temáticas voltam-se para pessoas que tiram seu sustento dos lixões de grandes centros urbanos. As três produções audiovisuais aqui abordadas são: *Ilha das Flores* (1989), do diretor Jorge Furtado; *Boca de Lixo* (1992), de Eduardo Coutinho e *Lixo Extraordinário* (2010), de Vik Muniz. É percorrendo essas três décadas de olhares sobre o “Lixo” que pretendemos nos perguntar como esses corpos-consumo-trabalho se significam nos “restos”? Esses corpos se significam diferentemente ao longo de três décadas? O que funciona nesse lugar social? Mercado? Estado? Na tentativa de responder a tais questões veremos que a interpelação ideológica é algo incontornável. Se colocarmos três décadas de documentários sobre o lixo (1989, 1992 e 2010) em conversa, veremos regularidades como a indistinção do humano e os dejetos em um espaço de refugio e trabalho. Morte e sobrevivência sem fronteiras nesse espaço do fora. Fora do social, fora da proteção do estado, fora da sociedade higienizante e higienizada. A filiação teórica a qual se inscreve essa proposta analítica é a da escola francesa da análise de discurso fundada por Michel Pêcheux na década de 60.

Palavras-chave: Sujeito. Lixo. Ideologia. Discurso.

Abstract: This article intends to develop a gesture of interpretation of three documentaries whose themes turn to people who take their livelihood from the dumps of large urban centers. The three audiovisual productions discussed here are: *Ilha das Flores* (1989) by director Jorge Furtado; *Boca de Lixo* (1992), by Eduardo Coutinho and *Extraordinary Waste* (2010), by Vik Muniz. It is going through these three decades of looks about the "Garbage" that we want to ask ourselves how these bodies-consumption-work are meant in the "remains"? Do these bodies mean differently over the course of three decades? What works in this social place? Marketplace? State? In an attempt to answer such questions, we shall see that the ideological interpellation is something inescapable. If we put three decades of trash documentaries (1989, 1992 and 2010) into conversation, we will see regularities such as the indistinction of the human and the waste in a space of refuse and work. Death and survival without frontiers in this space of the outside.

Keywords: Subject. Garbage. Ideology. Discourse.

* Doutora em Linguística -Unicamp; Docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e do Curso de Cinema e Audiovisual da Unisul; E-mail nadia.neckel@animaeducacao.com.br

INTRODUÇÃO: PRIMEIRAS CATADAS

Dizer que a Análise do Discurso (AD) é uma disciplina de interpretação já é um lugar comum entre os textos de analistas de discurso, diz-se de sua constituição de entremeio que questiona, no interior de seu tripé teórico – materialismo histórico, linguística e psicanálise – abordagens de mão única. Ou seja, a abordagem discursiva trabalha com o processo, e não com o “logicamente estabilizado”. É, portanto, trabalhar com e na subversão “colocando em causa as evidências da ordem humana como estritamente bio-social” (PÊCHEUX, 1990, p. 45).

Uma abordagem discursiva questiona a ordem e a organização dos dizeres em suas condições de produção. Toma os sujeitos, sentidos e dizeres em sua dispersão, considerando as Formações Discursivas (FDs) nas quais se inscrevem e pensando também a relação das FDs com a Ideologia.

Em tempos que essa palavra – IDEOLOGIA – parece estar em evidência nas mídias e nas falas governamentais, é necessário que pensemos sobre ela teórica, crítica e politicamente. Teoricamente trazendo-a em sua sustentação vertical no arcabouço do pensamento histórico e filosófico de pensadores que dela foram tirando consequente conhecimento das sociedades ao longo dos tempos. Criticamente tentando fazer frente às “interpretações sem margens, nas quais o intérprete se coloca como um ponto absoluto” (PÊCHEUX, 1990, p.57) ou seja, partindo justamente de um efeito ideológico elementar no qual o sujeito se coloca como origem. Politicamente, porque cabe a postura discursiva, como diria Michel Pêcheux, é uma questão de responsabilidade ética e política. Cabe ressaltar, que tomamos aqui o político com o que lhe é próprio: produto e produção do dissenso, a integração da *Pólis*.

Ideologia é, portanto, da ordem constituída de todo e qualquer discurso, de todo e qualquer sujeito.

Os campos discursivos do capitalismo desenvolvido, por outro lado, principalmente aqueles que se desdobram no âmbito de seu núcleo, “des-locaram” o discurso político: trabalha-se aqui sem fronteiras pré-estabelecidas, uma vez que esse trabalho diz respeito às fronteiras da própria língua, do significado dos enunciados, e da posição sujeito que se deixam inscrever aqui: esses campos “onde o mesmo está inscrito no outro” removem ininterruptamente os pontos discursivos de submissão/assujeitamento ideológicos e os locais a partir dos quais é possível enunciar oposição, sem que a lógica dessa remoção jamais pudesse ser descrita em um sistema fechado... (PÊCHEUX, 2011, p.119).

A partir do caminho trilhado por Michel Pêcheux pela noção de Ideologia, desde os primeiros textos, ainda como Thomas Herbert, a divisão dos sentidos sempre fora para ele, uma questão importante. Ao analisar as manifestações francesas por ocasião das eleições do socialista François Mitterrand na França dos anos 80 e do famoso enunciado *On gagné*, o autor nos diz que “todo o dizer, discursivamente é um deslocamento nas redes de filiação (históricas) de sentidos” (1990). Nesta análise a formulação a respeito do acontecimento discursivo ganha força. A noção de acontecimento discursivo para a AD é, como nos ensina Pêcheux, o ponto de encontro entre uma memória e uma atualidade. Nessa esteira, Orlandi nos diz que “o discurso é pois, um elemento particular da materialidade ideológica” (2012, p. 45).

Enquanto gesto analítico retomo, nesse texto, a análise do documentário *Lixo Extraordinário*¹ (2010), de Vik Muniz. Por ocasião do primeiro gesto de análise², busquei como base teórica: Lagazzi (2009) sobre as questões da imbricação material em suas análises de documentários com a mesma temática como, por exemplo, *Boca de Lixo*; em Pêcheux (1990) sobre acontecimento discursivo; em Orlandi (2001) sobre gestos de interpretação; e, em Zoppi-Fontana sobre o acontecimento e o político na linguagem (2001-2009)³.

Tais retomadas são mais que necessárias nos tempos atuais que o pensamento parece estar banalizado, conceitos são tomados como evidências, e sentidos sempre como literais. E, se nos exigem “voltar no tempo”, que seja justamente para combater pensamentos retrógrados de preconceito e de exclusão social ou de negação da história e da ciência.

No gesto de análise que me proponho aqui, colocarei o documentário supracitado em relação a outras duas produções documentais com a mesma temática: *Ilha das Flores*⁴ (1989) do diretor Jorge Furtado e o também já citado *Boca de Lixo*⁵ (1992) de Eduardo Coutinho.

É percorrendo essas três décadas de olhares sobre o “Lixo” que pretendemos nos perguntar como esses corpos-consumo-trabalho se significam nos “restos”? Esses corpos se significam diferentemente ao longo de três décadas? O que funciona nesse lugar social? Mercado? Estado?

2 ABORDAGENS TEÓRICAS: CATANDO RELAÇÕES

A autora Zoppi-Fontana faz uma leitura da noção de acontecimento da AD e da noção de encontro em Althusser, sendo que, na noção primeira está imbricada a formulação de memória; já na segunda, a formulação de duração. Segundo a autora, “a noção de acontecimento trouxe para o debate a questão da contingência histórica e de

¹ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=JLTY7t8c_x0 acesso em 29/03/2019

² Apresentação de trabalho durante o V Seminário de Estudos do Discurso – SEAD – 2011 UFRGS – Porto Alegre RS. Justifica-se uma retomada dessa discussão baseado no seguinte dado: “O Ano era 2010, e a Política Nacional de Resíduos Sólidos (Lei 12.305/2010) trouxe a esperança de que a gestão pública brasileira, de uma forma geral, iria se redimir dos sucessivos erros no quesito infraestrutura, ao longo de décadas. Mas do papel à realidade, chegamos em 2018, e constatamos que existe uma cultura de inoperância resistente que fragiliza a efetivação dessas mudanças em boa parte dos municípios. A prova está na permanência de cerca de 3 mil lixões ou aterros controlados espalhados pelo território nacional em 3.331 municípios, que recebem cerca de 30 milhões de toneladas de resíduos urbanos anualmente (41,6%). Os dados de projeção fazem parte do documento Panorama de Resíduos Sólidos 2016, da Associação Brasileira de Empresas de Limpeza Pública (Abrelpe)”. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/575765-2018-lixoes-e-aterros-controlados-uma-realidade-ainda-gritante-no-brasil> acesso em 29/03/2019

³ Principalmente em: “O Acontecimento do Discurso na Contingência da História”. Disponível em https://www.academia.edu/12313486/O_acontecimento_do_discurso_na_conting%C3%Aancia_da_hist%C3%B3ria. Acesso em: 21/04/2019

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eUEfBLRT37k>. Acesso em: 29/03/2019

⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oZcTIC757mM>. Acesso em: 29/03/2019

seus efeitos sobre as estruturas que, acreditamos, incentiva uma reflexão produtiva sobre a conceituação do real da história, também considerado na sua relação com o discurso” (2009, p. 133).

Assim, compreendemos o acontecimento discursivo/gestos de interpretação em constante deslocamento e desestabilização, como materialidade discursiva. Segundo o mestre Pêcheux,

só por sua existência, todo discurso marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação dessas redes e trajetos: todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho (...) de deslocamento no seu espaço: não há identificação plenamente bem sucedida, isto é, ligação sócio-histórica que não seja afetada, de uma maneira ou de outra (1990, p. 56/57).

Ao tomarmos essa afirmação de Pêcheux a respeito do discurso é preciso que lidemos com a complexidade teórica a qual ela se filia, que é justamente a noção de Ideologia. Entre as inúmeras contribuições teórico-metodológicas de Michel Pêcheux, umas das principais é com certeza o modo de trabalhar a relação do dizer e da exterioridade, não tomando essa segunda, como acréscimo da primeira, mas tomá-la como constitutiva. Assim, a relação política/ideologia é determinante na constituição dos sentidos. E, no que diz respeito a contribuição metodológica o que se propõe é o batimento entre descrição e interpretação trabalhando com o funcionamento do discurso.

Compreendemos então juntamente com Orlandi “que a teoria é política e a interpretação é parte da estrutura e funcionamento da ideologia” (2012, p. 34). Ou seja, não há um exterior à Ideologia. Se estamos na linguagem e no laço social somos sempre já sujeitos (dê/à), indivíduos bio-psico-sociais interpelados em sujeito pela Ideologia. Discursivamente é impossível contornar a relação constitutiva linguagem/ideologia, e, assim estamos no jogo do político.

É, portanto, no interior de uma formação ideológica que se inscrevem as formações discursivas que, por sua vez, determinam o que pode e deve ser dito em uma posição sujeito dada em uma conjuntura dada.

3 GESTOS DE ANÁLISE

Minhas questões, frente aos documentários que tematizam o trabalho/sobrevivência nos lixões: *Ilha das Flores*, *Boca de Lixo* e *Lixo Extraordinário* debruçaram-se justamente sobre a inscrição de sujeitos e os diferentes gestos de interpretação nessas produções audiovisuais tão distintas e ao mesmo tempo tão semelhantes.

Ilha das flores nos traz a relação animalidade/humanidade – consumo/desperdício e nos escancara a hierarquização social fortemente determinada pelas relações econômicas. Chamo a atenção para uma sequência em especial: Temos em plano fechado o dono de um terreno no qual são colocados dejetos orgânicos para alimentar os porcos. O dono/estancieiro, paga pelos dejetos/alimento para seus porcos. Do lado de fora da cerca, mulheres e crianças aguardam a refeição dos porcos para que possam entrar (em

grupos de 10, organizados pelos funcionários do estancieiro) e recolher os alimentos que possam ser aproveitados para seu consumo. *Ilha das Flores* põe em xeque o funcionamento do Estado ausente/Mercado presente. Há, portanto, a produção de um corpo-consumo.

Em *Boca de Lixo*, já analisado por Lagazzi (2011), a relação que se estabelece é a de corpo-trabalho. Segundo a autora, “na expectativa, ao nos depararmos com o corpo fletido sobre o dejetivo, o recusamos enquanto posição constitutiva da organização social, mas não podemos ignorá-lo na reiteração da busca pelo não-lixo, busca reivindicada como trabalho” (2011, p. 407). Reiteradamente as personagens do vídeo atestam suas posições de trabalhadores. Uma personagem, inclusive, se irrita com o cinegrafista e alerta “*Vocês filmam aqui, depois as pessoas pensam que nós comemos só lixo. E nós não comemos só lixo*”. Principalmente no início do documentário há uma grande resistência das personagens quanto a serem filmadas.

Mesmo com a mudança de ênfase pelo aspecto documental de cada filme, considerando suas especificidades estilísticas, assim como as décadas que os separam, bem como, as localizações geográficas, o que permanece concernente a ambos é que o que se coloca na tela é um corpo à margem. Porém, essa margem é relativa. É possível dizer que há uma margem quanto aos direitos básicos de cidadão, por outro lado, mesmo em condições precárias, os sujeitos do documentário continuam na posição de sujeitos do/ao capital. Há uma alienação da força de trabalho e há comércio de mercadorias, pagas inclusive segundo as “leis” do mercado de materiais recicláveis.

Enfatizarei agora o documentário de 2010 *Lixo Extraordinário*. Nesse “encontro” arte-lixo, longe de pensar em uma estetização da pobreza - como comumente são acusados muitos artistas - trata-se antes, na minha opinião, de trazer à visibilidade os “excluídos da história”⁶. Se colocarmos três décadas de documentários sobre o lixo (1989, 1992 e 2010) em conversa, veremos regularidades como a indistinção do humano e os dejetos em um espaço de refúgio e trabalho. Morte e sobrevivência sem fronteiras nesse espaço do fora. Fora do social, fora da proteção do estado, fora da sociedade higienizante e higienizada.

Trabalhamos o gesto do artístico como um gesto de interpretação, que pelo funcionamento da intervenção deixa seu traço no mundo.

Ao considerar o funcionamento do artístico, em suas tessituras (pictórica, fotográfica e cinematográfica) e suas teceduras (artística, ambiental, discursiva), é possível marcar determinadas formas de inscrição? Como o artístico vai produzindo sentidos que ora reforçam dizeres legitimados sobre o laço social e ora desestabilizam tais dizeres? O que escapa? O que falha nessa “Ordem extraordinária do lixo”? Como são possíveis certas projeções sensíveis de seus “Sujos-eitos”?

A formulação projeções sensíveis foi cunhada por mim, justamente quando na análise de filmes curta metragens, inscritos no Discurso Artístico (DA). Assim, Projeções Sensíveis, inscrevem-se num

⁶ Lembro aqui do livro de Michelle Perrot “Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros” [1988] 2017.

lugar de entremeio da arte e da AD. Uma forma de ler, posicionar-se, relacionar-se com a produção artística determinada sócio-historicamente. Trata-se de uma relação de interlocução com a arte balizada na/pela memória discursiva e constituída pelos esquecimentos, mediada pelo sensível (instâncias do real, do imaginário e do simbólico). (...) cabe ressaltar que a separação entre estético-poético e estésico-poiético está no efeito dos processos discursivos da arte, e não na constitutividade do DA, onde a relação é de batimento, de imbricamento (NECKEL, 2010, p. 130).

Retomo as noções de Tessitura e Tecedura como funcionamento discursivo da/na ordem da estrutura e do acontecimento do/no *corpus* de análise inscrito no DA. Tessitura como o funcionamento de cada materialidade significante imbricadas em sua Tecedura, rede filiação de memória produzindo os efeitos de sentido do/no filme/produção artística.

Desta forma, a perspectiva discursiva na leitura/interpretação de imagens e/ou produção artística é capaz de dar conta produtivamente da compreensão das condições de produção e deslocamentos de sentidos produzidos pelo artístico em seu jogo de polissemia.

Lixo Extraordinário não é um documentário sobre o lixo, nem tampouco um documentário sobre arte. Trata-se de uma re-significação de sujeitos e sentidos do/no lixo e da/na arte.

Minha proposta é pensar que é pela compreensão do acontecimento discursivo e gestos de interpretação nos deslocamentos dessa “ordem-extra” de seus “sujos-eitos”, que se instalam projeções sensíveis as quais desestabilizam, tanto os sentidos de arte, quanto os sentidos de lixo do/no laço social.

Lixo passa a significar trabalho, e o lixão oito de terra a ser trabalhado. Por outro lado, Arte deixa de ser um conceito abstrato e longínquo dessa realidade para ser um processo concreto, próximo e apropriativo.

Penso, aqui, na complexidade das materialidades discursivas. Pois, ao desestruturar/re-estruturar o lugar da arte e o lugar do lixo durante o processo criativo proposto, há uma “mexida”, um deslocamento da/na rede de filiações sócio-históricas e ideológicas dos diferentes discursos que os atravessam e os constituem.

É preciso considerar que havia uma “ordem” estabelecida na proposta do artista e uma “ordem” no trabalho dos catadores. É na relação de confronto, de “encontro” que tais ordens são desestabilizadas na/pela contradição.

As formulações da narrativa fílmica vão marcando tais desestabilizações e, ao mesmo tempo, instalando outros confrontos, próprios da contradição do Discurso. Dos dizeres e sujeitos em curso. O artista “cata” material, os catadores se significam arte: “*o que é aquilo? Filme?*” (Vik), “*essa aqui é a Monalisa*” (Suellem)⁷. Tais inscrições/interpretação são possíveis nessas condições de produção: Arte/Lixo.

Ao pensarmos no acontecimento discursivo como gesto de interpretação é incontornável compreender os modos de inscrição dos sujeitos e seus gestos de leitura. Segundo Pêcheux, “momentos de interpretação enquanto atos que surgem como tomadas de posição, reconhecidas como tais, isto é, como efeitos de identificação assumidos e não negados” (2006, p. 57).

⁷ Diálogo entre Muniz e Suellem (uma das personagens do documentário) em uma situação de seleção de materiais recicláveis no Lixão de Gramacho. (50’ e 21” do filme) Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=61eudaWpWb8&t=3020s> acesso em 21/04/2019.

Nas falas das personagens ao longo do documentário posições como: “*eu achei que poderia ir até lá, pintar e não me envolver*”; “*fui eu que fiz o ferro, lembra?*”; “*a gente se acha tão pequeno e os outros nos põem tão grandes e bonitos*”; “*eu nunca pensei em virar obra de arte*” e tantas outras falas que vão textualizando diferentes formas de inscrição no decorrer do documentário, situando sujeitos e sentidos em meio à indistinção dos elementos visuais do lixo, das primeiras imagens do filme, do amontado de materiais que compunham as produções de Muniz e dos catadores no barracão.

Coloco-me, assim, frente ao corpus, também como catadora. Se buscarmos no dicionário de língua portuguesa o verbete “cata”, temos: “1. Ação ou efeito de catar; busca, procura. 2. Separação de grãos enegrecidos e mirrados do café. 3. Escavação mais ou menos profunda, conforme a natureza do terreno, para mineração. À cata de: à procura de, em busca de.” (Melhoramentos, 1994, p. 205). Penso que é na posição de catar que estamos, nós, Vik, os Catadores de Gramacho, e o espectador...

No documentário *Lixo Extraordinário* de/sobre Vik Muniz e o Aterro do Jardim Gramacho, temos importantes deslocamentos a considerar, tomando como recorte o acontecimento discursivo e os gestos de interpretação da/na arte contemporânea. Pois, é no terreno da contemporaneidade que é possível pensar em múltiplas materialidades significantes, na mestiçagem e na não linearidade. Nesse sentido, o conceito de imbricação material de Lagazzi (2004, 2009⁸) em seu percurso de análise em filmes e documentários propõe o trabalho analítico discursivo na “intersecção de diferentes materialidades”, na “imbricação material significativa”.

Em um *corpus* como o audiovisual é preciso considerar as diferentes materialidades em seu entremeio. Ou seja, as tessituras da imagem, da fala, da sonoridade, do gesto em meio à tecitura de suas redes de memória, do artístico e do documental.

Por isso, as condições de produção DA são constituídas a partir desse jogo polissêmico de tessituras e tecituras, sobretudo dos dizeres artísticos contemporâneos como é o caso da poética de Vik Muniz e também da tessitura documental do filme *Lixo Extraordinário*.

O documentário se constitui ao mesmo tempo em discurso sobre arte e discurso da arte, uma vez que estamos jogando com o processo criativo. É no espaço do processo criativo, que lixo e arte implodem suas fronteiras. Sem, contudo, abandonar completamente suas ordens.

Num primeiro momento, o filme textualiza o lixo em uma narrativa sobre a vida de pessoas que vivem do/no lixo. Há, portanto, uma “ordem” na narrativa fílmica. A tentativa de um gesto de leitura sobre um modo de vida. A arte nessa ordem é um meio de “comunicar isso”.

Todavia, há a inscrição dos “sujos-eitos”, sujeitos que tem no lixo seu modo de trabalho, sua comunidade, suas relações sociais, suas vidas. São “sujos”, quando tomamos o lixo num gesto de leitura sobre. Sobre arte, sobre meio ambiente, sobre sociedade etc. São eitos, quando pelos seus feitos subvertem a ordem, catam, escavam, colhem... É naquilo que “ninguém quer”, que eles estão à procura de... Tiram dali o sustento. Se organizam, protestam, são sociedade, mas uma sociedade à margem.

⁸ Texto inicialmente apresentado no III SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso, UFRGS, Porto Alegre, 2007.

Gramacho subverte a ordem de uma sociedade higienizada e higienizante, de uma sociedade de “saneamento” que torna *salutar, higiênico, próprio para a cultura, reconstitui para o estado normal*. Por sua existência, os catadores subvertem a ordem de “trabalho” e a ordem da “dignidade humana”. Subvertem a ordem, na medida em que apresentam uma nova ordem à desordem aparente. No discurso sobre o lixo é lido como caos. Na fala do catador, no funcionamento do lixão é lido de outro modo. Há uma ordem, uma seletividade, uma hierarquia. Há uma organização social, cultural e econômica, etc.

É no encontro com essa “ordem extra-ordinária” que é subvertida, também a “ordem” do projeto e de produção do filme. É nessa subversão que temos um acontecimento discursivo, “um confronto de uma memória e de uma atualidade”. Temos, aqui, pré-construídos e deslocamentos. E, nessa aproximação entre acontecimento e encontro, Zoppi-Fontana nos lembra que: “O encontro é fortuito, é fruto do acaso, é puro acontecimento, é contingência, porém, para que haja um mundo, alerta-nos Althusser, é necessário que o encontro dure o suficiente para que os átomos que coligem entre si, grudem, isto é, para que se dê liga, que haja ‘pega’, para que um mundo venha existir” (2009, p. 136). E, segue a autora: “se o encontro é da ordem do acaso, a duração (“a pega”) não o é”. Por isso, estamos olhando/catando o documentário pela noção de acontecimento discursivo (duração/pega). O encontro Artista/Catadores/Espectadores é o filme enquanto produto. Mas a “pega”, o acontecimento discursivo é o que vaza, é a duração, é a extra-ordem. O modo de inscrição dos catadores no projeto do artista perverte a ordem do discurso *sobre*, e nem mesmo o filme recupera mais. Não recupera porque há “imprevistos”, encontros e desencontros, contradição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A RECICLAGEM

A narrativa documental pode textualizar, um certo efeito de fechamento dos filmes enquanto produtos. No caso de *Ilha das Flores*⁹ se estrutura como um documentário científico, procurando ensinar o sentido de Homem que teria superioridade frente aos demais seres (tomates e porcos), por ter (cito parte do enunciado fílmico) “*o telencéfalo altamente desenvolvido permite aos seres humanos armazenar informações, relacioná-las, processá-las e entendê-las. O polegar opositor permite aos seres humanos o movimento de pinça dos dedos o que, por sua vez, permite a manipulação de precisão*”.

A partir dessa informação repetitiva à exaustão no vídeo, por meio da montagem e da exposição das imagens a questão que o filme vai deixando é: há humanos mais humanos que outros? Em que medida o conceito de humanidade vem aliado à capacidade de consumir e deter modos de produção? A narrativa “educacional” e informativa da voz em *off* opera a contrapelo das imagens estarrecedoramente reais de pessoas que valeriam menos que porcos e tomates.

O *Boca de Lixo* foca sempre o sujeito tema, buscando identificá-lo a partir da posição-sujeito-catador, enfatizando a relação de trabalho e produção. Como nos disse Lagazzi, “a formulação visual concentra tensão e contradição” (2011, 407). Tensão por que nos sentimos instados enquanto sujeitos e atores sociais a pensar nessas condições de

⁹ Em 2019, recebe o prêmio de melhor documentário brasileiro de curta-metragem da história. <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2019/05/06/ilha-das-flores-e-eleito-melhor-curta-metragem-brasileiro-da-historia.ghtml>

vida – trabalho – sobrevivência. Poucas coisas mudaram entre 88 e 92. *Boca de lixo* ainda nos fala da relação lixo-consumo. E, no conjunto de paráfrases que nos aponta Lagazzi em suas análises, temos também a relação lixo-desperdício-fome. Outro personagem em comum também aparece em *Boca de lixo*, o porco. Não mais criado pelo “dono do terreno”, mas pelos próprios catadores. Já não há cercas, apenas conjunto.

Em *Lixo Extraordinário*, uma década depois, temos um filme que inicia e termina numa entrevista de um programa televisivo. Um filme que fora indicado ao Oscar na categoria documentário. Premiações que, como sabemos, também obedecem a uma “ordem”.

As ordens pré-estabelecidas são desestabilizadas do/no acontecimento discursivo. Não há como sair impune do processo criativo. O artista “escolhe” os catadores como um tema do seu projeto. Os catadores não “escolhem”, são envolvidos no processo, porém, “tomam” a palavra, fazem, tornam-se “artistas”. Tal processo mostra ricamente a diferença de inscrição e escolha. A diferença de uma posição enunciativa (do sujeito empírico) e uma posição discursiva (sujeitos do discurso).

O funcionamento discursivo conta com a inscrição e não com escolhas, justamente porque é duração. Acontecimento enquanto gesto de interpretação, justamente porque a inscrição escapa da escolha, o acontecimento discursivo conta com o que falha. “Só há causa naquilo que falha”, por que há “pega”.

Apesar da prévia proposta artística ou documental, é no movimento do discurso que as inscrições desestabilizam, os papéis se invertem, que somos catados, “pegos”. Pegos em nossa hierarquização social, pegos pela falta do estado, pegos pela exploração do mercado. Pegos em nossa impotência política.

Quanto ao funcionamento do discurso artístico, a inscrição é, no caso dos catadores, a apropriação do processo criativo, é o tecer do processo discursivo leitura/interpretação. É a cata. É o acontecimento discursivo.

O gesto de interpretação dos “sujos-eitos” na extra-ordem, do lixo, da arte e do discurso. Somos, então, catadores e catados, “sujos-eitos” na/pela errância dos sentidos na (des)ordem dos dizeres em curso.

Concluo então que, nessas três produções, permanecemos com corpos à margem. Mesmo no último, que procura se marcar pela potência social da arte e mostrar os trabalhadores de materiais recicláveis organizados em cooperativas¹⁰ há ainda uma ordem e uma lei, há ainda a normatização dos meios de produção econômicos. Nossa forma-sujeito histórica continua a ser a do Capital. O que muda historicamente são as formas de alienação. A ideologia interpela os indivíduos em sujeitos por sua forma-material-histórica do sujeito capitalista. E não há contorno possível à Ideologia, pois ela é

¹⁰ É preciso ressaltar que em que entre 2001 e 2010, o Brasil teve inúmeros avanços na economia, nas políticas públicas e no reconhecimento de cooperativas como alternativas para que milhões de trabalhadores saíssem da informalidade. Havia um projeto de redução da pobreza e da fome. Porém um país de proporções geográficas continentais também concentra inúmeros problemas sociais. “Dados do Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome (MDS) mostram que a proporção de pobres no País caiu de 23,4% em 2002, último ano do governo Fernando Henrique Cardoso, para 7% em 2014. Em números absolutos, são 26,3 milhões de pessoas a menos vivendo abaixo da linha de pobreza – uma redução de 40,5 milhões de pobres para 14,2 milhões em 12 anos”. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,combate-a-pobreza-foi-o-maior-feito-do-pt,10000050641>. Acesso em: 29/03/2019

constitutiva e não uma “escolha”. Somos sempre sujeitos de linguagem e sujeitos à linguagem. Portanto não há um exterior da Ideologia.

Atualmente vivemos em uma profunda crise política que resulta no aumento de desemprego e que acentua ainda mais a ausência do estado. As maiores vítimas de uma disputa pseudo-ideológica – uma vez que a Ideologia é incontornável e constitutiva – continua a ser os corpos à margem. Na lógica neoliberalista que avança no planeta, somos todos potencialmente, corpos à margem.

REFERÊNCIAS

- BOCA DE LIXO. Direção de Eduardo Coutinho. Curta. Brasil 1992. Disponível na plataforma Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=oZcTIC757mM>. Documentário 48 minutos. Colorido.1992.
- ILHA DAS FLORES. Direção de Jorge Furtado. Curta com o gaúchos. Brasil 1989. Disponível plataforma Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=eUEfBLRT37k> . Documentário 13 minutos. Colorido. 1989.
- LAGAZZI, Suzy. “O recorte significativo na memória”. In: INDURSKY, F., FERREIRA, M. C.; MITTMANN, S. (Org.). O Discurso na Contemporaneidade. Materialidades e Fronteiras. São Carlos: Claraluz, 2009.
- LAGAZZI, Suzy. “O recorte e o entremeio condições para a Materialidade Significante”. In: BRANCO et al. Análise de Discurso no Brasil: Pensando o impensado sempre, uma homenagem a Eni Orlandi. Campinas: Editora RG, 2011.
- LIXO EXTRAORDINÁRIO Registro do trabalho do artista plástico Vik Muniz no Jardim Gramacho, Duque de Caxias, Rio de Janeiro. 2011 (Brasil) Direção: Lucy Walker. Produção: Fernando Meirelles, Angus Aynsley, Hank Levine. Disponível na plataforma Youtube https://www.youtube.com/watch?v=JLTY7t8c_x0 Documentário Longa 1 hora e 35 minutos. Colorido.2010.
- NECKEL, Nádia R. M. Do Discurso Artístico à percepção de diferentes processos discursivos. 214 páginas. Dissertação de Mestrado. Programa de Ciências da Linguagem – Unisul – Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.
- NECKEL, Nádia R. M. Tessitura e Tecedura: Movimentos de compreensão do Artístico no Audiovisual. 210 páginas. Tese de Doutorado. Análise do Discurso. Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP Campinas, SP, 2010.
- ORLANDI, Eni. Discurso em Análise: Sujeito, Sentido e Ideologia. Campinas: Pontes Editores, 2012.
- PÊCHEUX, Michel. Discurso: Estrutura ou acontecimento. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. São Paulo: Pontes, 1990.
- PÊCHEUX, Michel. Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni Puccinelli Orlandi Campinas: Unicamp 1988/2006.
- PÊCHEUX, Michel. Análise de Discurso. Textos escolhidos por Eni Puccinelli Orlandi, 2ª Edição. Campinas: Pontes Editores, 2011.
- PÊCHEUX, Michel; DAVALLON, Jean; ACHARD, Pierre; DURRAND Jean-Louis; ORLANDI, Eni. Papel de Memória. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.
- RAMOS, Fernão Pessoa (org.) Teoria contemporânea do cinema. Vol. II – São Paulo: Ed. Senac, 2005.
- ZOPPI-FONTANA, Mónica G. “O acontecimento do discurso na contingência da História”. In: Indursky, F., LEANDRO FERREIRA, M. C., MITTMANN, S. (orgs.) O Discurso na Contemporaneidade: materialidades e fronteiras. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 133-144.



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e22021185-202>

Recebido em 01/06/2021. Aprovado em 08/08/2021.

MULAN: POSSIBILIDADES PARA UMA PEDAGOGIA DO IMAGINÁRIO INFANTOJUVENIL

MULAN: POSSIBILITIES FOR A PEDAGOGY OF IMAGINARY FOR CHILDREN AND YOUNG

Geam Karlo-Gomes*

Ana Angélica da Silva Andrade Dias**

Layara Karuenny Oliveira Silva Lima***

Resumo: *As animações cinematográficas, para além do entretenimento, fazem parte de um universo cultural de formação dos sujeitos, permeando o imaginário de representações humanas nas relações sociais. Compostas por músicas marcantes e personagens emblemáticos, as animações da Disney podem se tornar caminhos para uma pedagogia do imaginário, visto que essa tecnologia do imaginário põe em evidência temas sociais caros à formação de jovens e crianças. Nesse sentido, analisando as tecnologias do imaginário e os arquétipos femininos que moldam a personagem Mulan, no filme homônimo (MULAN, 1998), buscou-se averiguar temas inspiradores para a pedagogia do imaginário infantojuvenil. Nesse intuito, por meio de um estudo bibliográfico de análise arquetípica, à luz da modalidade imaginário educacional, percebe-se que o papel feminino é atuante em todo o filme. Isso porque as atitudes de Mulan surpreendem e contrariam um conjunto de crenças marcadas pela tradição de uma sociedade patriarcal.*

Palavras-chave: *Imaginário Educacional. Arquétipo. Mulan.*

Abstract: *Far beyond entertainment, animated movies are part of a cultural universe of subject formation, permeating the imaginary of human representations in social relations. Made up of outstanding music and emblematic characters, Disney's animations can become ways for a pedagogy of the imagination, as this technology of the imagination highlights social themes dear to the education of young people and children. In this sense, based on the analysis of imaginary technologies and the female archetypes that shape the character Mulan, in the homonymous film (MULAN, 1998), we sought to investigate inspiring themes for the children's and youth's pedagogical imagination. With this objective, through a bibliographic study of archetypal analysis, based on the educational imaginary modality, it is identified that the female role is active throughout the film. This is because Mulan's attitudes surprise and contradict a set of beliefs belonging to a patriarchal social tradition.*

Keywords: *Educational Imaginary. Archetype. Mulan.*

* Professor do Programa de Pós-Graduação em Culturas Africanas, da Diáspora e dos Povos Indígenas - PROCADI, da Universidade de Pernambuco (UPE), e do Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos – PPGESA, da UNEB. E-mail: geamk.upe@gmail.com

** Graduada em Pedagogia pela Universidade de Pernambuco (UPE), foi pesquisadora de Iniciação Científica - PIBIC, pelo CNPq. E-mail: angelica.silvaandrade@upe.br.

*** Mestre em Educação pela Universidade de Pernambuco (UPE). Professora da Rede Estadual de Ensino de Pernambuco e Coordenadora Setorial da Secretaria Municipal de Educação de Afrânio. E-mail: karuenny1@gmail.com.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A Disney, enquanto indústria cinematográfica, ao tratar de temas humanos, o faz recorrendo às representações de diversas culturas. O filme de animação *corpus* de análise deste estudo – *Mulan* – foi lançado em junho de 1998. Dirigido por Tony Bancroft e Cook Barry e produzido por Walt Disney Feature Animation, foi lançado pela Disney Pictures. Ele passou 5 anos para ser produzido e possui 90 minutos de duração. Também ganhou o Prêmio Annie de melhor longa de animação e possui cenografia inspirada em monumentos chineses.

Com efeito, o filme retrata a heroica jornada de uma jovem para salvar seu pai, seu país e conhecer a si mesma. Foi inspirado na lenda chinesa de *Hua Mulan* ou *A Balada de Mulan*. De acordo com Machado (2013), é uma lenda chinesa que trata da trajetória de uma mulher que se disfarçou de homem para assumir o lugar de seu pai e lutar em uma guerra pela defesa da China, por volta do século V.

Ainda segundo Machado (2013), Hua Mulan é uma figura muito popular na cultura chinesa e, apesar de sua existência não comprovada, o poema perpetua o mito da lendária Mulan até os dias atuais. Assim, o filme não é a releitura do poema, mas reproduz elementos essenciais, como o disfarce para ir à guerra no lugar de seu pai e o retorno para a casa de sua família.

Sobre esse contexto social do filme, recorrendo a Bolen (1990), compreende-se que na China Antiga, as mulheres eram consideradas limitadas, física e psicologicamente. Por isso, não possuíam capacidade para desempenhar papéis que exigiam protagonismo. Essa herança foi passada ao longo do tempo, impedindo a luta das mulheres para conquistar respeito e reconhecimento, o que exige uma trajetória heroica para vencer essa visão patriarcal. Nessa visão, a mulher precisa passar por muitos obstáculos para conquistar o seu valor.

Por certo, em cada contexto sociocultural, as tecnologias do imaginário captam as experiências para narrá-las por meio de filmes, anúncios, etc. Michel Maffesoli, em entrevista concedida a Juremir Machado da Silva, reforça esse pensamento quando afirma: “a genialidade implica a capacidade de estar em sintonia com o espírito coletivo. Portanto, as tecnologias do imaginário “bebem” em fontes imaginárias para alimentar imaginários” (SILVA, 2001, p. 81). O cinema, a publicidade e demais tecnologias do imaginário tomam consciência do vivido para aliá-lo e expressá-lo na construção de símbolos que serão veiculados no âmbito social.

Tais narrativas, de acordo com Silva (2012, p. 78), “contam muito sobre o vivido por certos grupos na esteira das tecnologias dominantes em cada época.” Assim, o filme *Mulan* (1998) traz o vivido da China Antiga, onde o papel da mulher é subalternizado.

Ainda de acordo com Silva (2012, p. 82), “descritivas, as narrativas do vivido não apresentam a prova da prova, mas fotografam os campos de luta, de interação e de partilha simbólica.” No campo da comunicação, da educação e da interação social, as narrativas nem sempre seguem a lógica social, pois não representam a realidade como ela é, de fato, mas trazem o fantástico, que provoca hesitação perante um feito extraordinário, como acontece em *Mulan* (1998).

Com relação ao cinema na educação, pode-se afirmar que o exercício da docência no cenário contemporâneo tem adotado a Sétima Arte numa perspectiva de como o cinema pode contribuir para mudanças de pensamento, por meio da discussão de temas bastante relevantes para crianças e jovens. Nesse cenário, é importante que seja elaborada uma prática que vá além da ilustração de conteúdos, a fim de que possibilite um trabalho de formação contemplando a relação entre as narrativas fílmicas e vivências dos aprendizes. Dessa forma, inserir a linguagem audiovisual a partir de interpretações de diversas temáticas em sala de aula é uma perspectiva bastante promissora.

De acordo com Barbosa e Coutinho (2009, p. 21), “a arte, como uma linguagem aguçadora dos sentidos, transmite significados que não podem ser transmitidos por nenhum outro tipo de linguagem, como a discursiva e a científica.” Portanto, a partir do cinema, o educador tem a possibilidade de contemplar várias temáticas que vão além de um conhecimento disciplinar, considerando a educação como um processo de socialização. Nesse processo, é possível construir relações e vivências a partir de narrativas. Assim, sabendo que filmes e animações são exibidos para as crianças desde a tenra idade, eles podem contribuir para influenciar comportamentos, atitudes e as inter-relações pessoais.

Na realidade, compostas por músicas marcantes e personagens emblemáticos, as animações enriquecem o imaginário educacional. Assim, este estudo busca analisar o imaginário no filme *Mulan* (1998) de modo a identificar temas inspiradores para nortear uma pedagogia do imaginário para o público infantojuvenil.

De abordagem qualitativa, esta pesquisa tem como procedimento metodológico a pesquisa bibliográfica. Para isso, adota-se como base teórica o imaginário educacional (ARAÚJO, 2010); (TEIXEIRA, 2006); (KARLO-GOMES; SANTOS, 2020), os estudos sobre os arquétipos das Deusas (BOLEN, 1990); (WOOLGER; WOOLGER, 2007); o cinema na sala de aula (MACHADO, 2008) e o cinema e sua relação com as tecnologias do imaginário (SILVA, 2012), entre outros estudos pertinentes.

Nos tópicos seguintes, para compreender o imaginário em *Mulan* (1998), busca-se discutir o cinema como tecnologia do imaginário e sua relação com a pedagogia do imaginário. Em seguida, por meio de um estudo analítico e interpretativo, o simbólico e os arquétipos das Deusas são estudados no filme *Mulan* (1998) como caminho teórico-metodológico para identificar os temas favoráveis ao desenvolvimento de uma pedagogia do imaginário infantojuvenil.

2 TECNOLOGIAS/PEDAGOGIA DO IMAGINÁRIO: O CINEMA NA SALA DE AULA

As tecnologias do imaginário são os veículos que irradiam o imaginário através das mídias, fazendo parte do processo de comunicação da sociedade contemporânea. Nesse sentido, a Walt Disney é um exemplo de indústria cultural cinematográfica, que produz narrativas (imagens) aliando a arte e comunicação. Para Tonin (2016, p. 10),

a tecnologia do imaginário “literatura: contos de fada” alia-se à tecnologia do imaginário “cinema”, e Walt Disney passa a fazer parte do imaginário da modernidade, caracterizando de tal maneira as histórias a ponto de tornar possível indicar uma espécie de “padrão Disney” para essas narrativas.

Levando em conta que os populares filmes da Disney fazem parte da realidade de muitas crianças e também de adultos, com narrativas repletas de temas cruciais da humanidade, com efeitos diversos de som e imagem capazes de transportar o telespectador para reinos encantados: princesas fortes ou indefesas, bruxas malvadas, fadas boazinhas, animais fantásticos, florestas mágicas etc. São esses e outros elementos que se interconectam com as subjetividades do público.

Esse efeito ocorre porque as narrativas provocam o que Todorov (1981) chama de vacilação – o fantástico –, isto é, o processo de dúvida que requer a ação e reação de um leitor/telespectador ou do personagem na tentativa de explicar, de maneira realista ou sobrenatural, um determinado acontecimento na narrativa. É o sentir-se indeciso que compõe o fantástico. Sair desse processo de incerteza significa sair do fantástico, pois segundo Laplantine e Trindade, essa incerteza, tanto para o herói (real ou fictício) como para o leitor, não poderá nunca ser elucidada, a não ser pela própria saída do fantástico, seja em direção ao maravilhoso, seja em direção à ciência (LAPLANTINE; TRINDADE, 1997, p. 33).

Desse modo, no filme *Mulan* (1998) há uma narrativa fantástica que permite notá-la como propulsora das tecnologias do imaginário e enquanto meio de comunicação social, que propaga imagens de comportamentos sociais do feminino e do masculino. Imagem, na concepção de Budag (2015, p. 65), “é representação de um original, e que o imaginário decorre de imagens no sentido de que as imagens em circulação constroem compreensões de mundo”. Por essa razão, o universo oriental em narrativas do vivido de séculos passados é remontado em *Mulan* (1998), como é apresentado mais adiante.

De acordo com Silva (2012, p. 78), as narrativas do vivido “contam muito sobre o vivido de certos grupos na esteira das tecnologias dominantes em cada época.” Diz respeito, então, à maneira como são narrados os costumes, as memórias, os padrões de comportamento e a predominância de determinados arquétipos e mitos que organizam o conjunto social. Logo, como parte da indústria de culturas e, ao mesmo tempo, da grande tecnologia de fabricação de imaginários, o filme *Mulan* (1998) traz à tona reconfigurações imaginárias do vivido.

Existem várias interpretações acerca do imaginário e suas especificidades. Conceituá-lo na esfera arquetípica exige interpretações do simbólico constituído culturalmente. O imaginário, pois, excede o universo racional e se expressa através de símbolos, em constante intercâmbio em nível biopsicossocial e cultural. Sobre o imaginário, Durand (2001, p. 35) afirma:

A ideia e as experiências do funcionamento concreto do pensamento comprovam que o psiquismo humano (mente) não funciona apenas da percepção imediata e de um encadeamento racional de ideias, mas também, nas imagens irracionais do sonho, da neurose ou da criação poética.

Ainda sobre o conceito de imaginário, Maffesoli defende que

[...] mesmo que seja difícil defini-lo, apresenta, claro, um elemento racional, ou razoável, mas também outros parâmetros, como o onírico, o lúdico, a fantasia, o imaginativo, o afetivo, o não-racional, o irracional, os sonhos, enfim, as construções mentais potencializadoras das chamadas práticas (MAFFESOLI, 2001, p. 76-77).

Além disso, consonante Karlo-Gomes e Santos (2020), o modo como vemos o mundo, a concepção sobre a morte, por exemplo, é fruto de um reservatório de imagens de uma humanidade inteira, que se manifesta por meio de representações simbólicas. Nesse sentido, os filmes e as animações cinematográficas permeiam o imaginário com representações humanas oriundas de diferentes culturas.

Para Laplantine e Trindade (1997, p. 14), “o símbolo é um sistema que não substitui qualquer sentido, mas pode efetivamente conter uma pluralidade de interpretações”. Já as imagens, são compostas por interpretações de acordo com as experiências vivenciadas. É, pois, com as interpretações, que se atribui os significados aos símbolos.

Ainda de acordo com Laplantine e Trindade (1997, p. 21), “o simbólico se faz presente em toda a vida social, na situação familiar, econômica, religiosa, política, etc.”. Por essa ótica, é possível inferir que sendo o cinema a projeção daquilo que o ser humano idealiza, torna-se uma ferramenta em potencial para suscitar diversos saberes e implica um olhar para o imaginário como ótica para pensar o desenvolvimento da formação de crianças e jovens. Dentro da perspectiva do imaginário, há uma modalidade específica chamada de imaginário educacional. Araújo (2010 p. 10) a descreve como

um conjunto de produções mentais ou materializadas nas obras, constituídas por imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, narrativa), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, provenientes de uma função simbólica, que visa o entrelaçamento de sentidos próprios e figurados (WUNENBURGER, 2003 *apud* ARAÚJO, 2010, p. 682).

Assim, o imaginário educacional está relacionado aos modelos, experiências e imagens veiculadas no processo de formação e na comunicação social. Por meio de uma pedagogia do imaginário, as narrativas fílmicas possibilitam a inserção dos mais variados temas do contexto educacional. Elas podem ser vistas como porta de entrada para uma pedagogia através da interpretação reflexiva sobre a atuação das personagens. Como o cinema narra a vida humana, o planejamento e a ação pedagógica a partir de filmes pode permitir que o educador amplie as formas de interpretar e compreender a sociedade em constante transformação.

Além disso, sendo o cinema composto de narrativas do vivido, a pedagogia do imaginário pode viabilizar o manejo de ferramentas mediatizadas para fazer parte do cotidiano dos estudantes no processo educativo. Para Teixeira, a pedagogia do imaginário possui três atribuições:

- 1) estimular a imaginação, porque imaginar é se reconhecer. Se os alunos não são estimulados a imaginar não se reconhecem como alunos, como filhos, como membros de uma sociedade, como seres humanos;
- 2) ensinar o aluno a bem devanear, levar o aluno a tomar consciência do poder real do imaginário e de sua linguagem para se exprimir numa poética do cotidiano;
- 3) cultivar a sensibilidade e a afetividade como canais de abertura da imaginação em direção ao mundo (TEIXEIRA. 2006, p. 225).

Nesse sentido, concebendo que a educação tem papel fundamental na socialização, os filmes apresentam grande potencial educativo. Segundo Karlo-Gomes e Santos (2020, p. 15), “as necessidades de adequar-se às regras sociais estão presentes desde a primeira fase de vida; e para isso, recorre-se às máscaras disponíveis na sociedade”, isto é, a persona, que regula nosso modo como somos aceitos como buscamos a aceitação. Dessa forma, o tema da igualdade de gêneros nas experiências que os personagens transmitem é um ponto de partida para um trabalho com a pedagogia do imaginário, como é exposto adiante.

Por esse viés, o discurso pedagógico necessita acompanhar as mudanças socioculturais e compreender que a educação ocorre com a participação do aprendiz e do educador. Por essa razão, rever os paradigmas educacionais também é essencial no sentido de promover a efetiva participação e engajamento dos estudantes na leitura de filmes num processo dialógico, para que seja possível favorecer inter-relações respeitando a subjetividade.

Entendendo o cinema como arte, Machado também orienta seu uso no processo educativo:

Não se acomodem diante da ideia de que “aulinhas” sejam capazes de agradar seus alunos, eles estão cada vez mais informados e, graças a essa peculiaridade, cobram dos professores melhores aulas (convenhamos, passar o ano todo fazendo a mesma coisa todos os dias tem um péssimo sabor para os sentidos, não apenas para o paladar; imagine-se no lugar de seu aluno, assistindo aulas que não trazem novidades, onde o professor monopoliza o saber e compreenda a motivação para muitas das dificuldades de relacionamento que incomodam uma sala de aula) (MACHADO, 2008, p. 13).

Com isso, planejar e organizar as aulas previamente é fundamental, pois a exibição do filme ou parte dele não deve ser vista apenas como lazer ou meio de resolver contratempos, mas como “porta de entrada” para imaginação, reflexão e criticidade, além de ser uma oportunidade para abordar temas relevantes para o desenvolvimento dos sujeitos aprendizes.

Ainda de acordo com Machado (2008, p. 23), “para que os [...] [estudantes] participem das aulas, é necessário que sejam instigados, que se sintam inspirados, mas não porque precisam emitir um posicionamento por conta de uma avaliação que exige participação na aula”. Promover engajamento dos discentes no próprio processo de formação não deve ser uma tarefa árdua. Pode-se dizer que a prática educativa precisa ser ressignificada. Orientar os estudantes partindo de contextos significativos, percebendo que o cinema possibilita abordagens em diversos contextos é uma tarefa bastante promissora.

Além disso, sabendo que os filmes têm grande aceitação no universo infantojuvenil, é válido trabalhá-los dentro da sala de aula como recurso pedagógico, partindo de elementos como cenários e diálogos dos personagens e estimulando a imaginação e a criatividade. Nos dizeres de Teixeira, “uma pedagogia que se inventa e que começa no momento em que somos capazes de compreender o imaginário dos outros.” (TEIXEIRA, 2006, p. 226).

Portanto, a pedagogia do imaginário corresponde, então, a uma educação que ensina a convivência humana e propicia um lugar para o imaginário no cotidiano escolar. Assim, as animações cinematográficas podem trazer diferentes temáticas para a sala de aula: questões de ordem emocional, afetiva, tecnológicas e científicas. Além disso, adotar a pedagogia do imaginário implica partir de ações que possam corroborar para uma educação que rompe com os paradigmas tradicionais, transcendendo a alfabetização descontextualizada e favorecendo o protagonismo do estudante. Vislumbra, também, momentos para estimular o desenvolvimento do senso crítico, criativo, reflexivo, ético, consciente e capaz de interagir sobre os problemas que afetam a sociedade; o que implica mergulhar no universo simbólico e arquetípico da cultura na literatura e outras artes, como no cinema.

3 O UNIVERSO SIMBÓLICO E ARQUETÍPICO EM MULAN

O imaginário educacional detém o olhar para o sociocultural e o arquetipal. Para o psicanalista Jung, “o arquétipo é, na realidade, uma tendência instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho ou o das formigas para se organizarem em colônias.” (JUNG, 2016, n.p). Armazenados no inconsciente coletivo, isto é, uma camada da psique que não se restringe à experiência pessoal, os arquétipos são herdados hereditariamente. Assim, como padrões comportamentais instintivos, manifestam-se de maneira inata através de imagens universais, isto é, comum a toda humanidade.

Mulan (1998) narra a história em que um exército com dois mil integrantes, chamados de Hunos, invade a China para tomar o poder de liderança, ameaçando a segurança de todos. Dessa forma, reunir soldados é a saída mais viável para contra-atacar os invasores. Por isso, o Imperador ordena que um homem de cada família seja convocado para lutar pelo país. Mulan é uma jovem que tenta se encaixar nos padrões para honrar sua família e, no cenário de guerra, se vê forçada a salvar seu pai idoso, disfarçando-se de homem e saindo escondida para o local de alistamento.

A família Fa contava com Mulan, sua avó e seus pais idosos, que no contexto do imaginário arquetípico representa a figura do Velho Sábio. Esse arquétipo possui função fundamental nessa trama como memória ancestral e como conselheiro de Mulan. Para Jung,

uma vez que o herói não pode resolver a situação por motivos externos ou internos, o conhecimento necessário que compense a carência, surge sob a forma de um pensamento personificado, isto é, do velho portador de bom conselho e ajuda (JUNG, 2000, p.14-215).

Dessa forma, sua família assume um caráter de superioridade espiritual, principalmente seu pai, que a orienta com bons conselhos para seguir o seu caminho. Além disso, Mulan pertence a uma tradicional família chinesa que acredita na proteção vinda dos ancestrais da família, crença comum na sociedade chinesa. Segundo Gonçalves (1991, p. 73), “o recurso à experiência dos mais velhos suscitou o respeito aos anciãos, prelúdio do culto dos ancestrais que se somou ao das demais forças da natureza divinizadas.”. No contexto do filme, as tecnologias do imaginário reavivam essa dimensão do sagrado para os povos da China, mostrando respeito e devoção da família com os espíritos dos ancestrais.

Tendo em vista que a convocação para guerrear era tarefa para um homem da família, essa incumbência foi atribuída a Fa Zhou, que foi obrigado a comparecer ao local de alistamento. Ora, o pai de Mulan não recusaria a convocação mesmo que pudesse, apesar de ter consciência que não possuía condição física para lutar numa guerra. Porém, Mulan não aceitaria o fato de que seu pai, que não conseguia andar sem o auxílio de muletas, comparecesse numa missão que arriscasse a vida.

- Para mim é uma hora proteger meu país e a minha família. (DISSE FA ZHOU).
 - O senhor vai morrer pela honra então? (DISSE MULAN).
 - Vou morrer cumprido o meu dever. Eu conheço o meu lugar. Está na hora de você conhecer o seu. (DISSE FA ZHOU)
- (MULAN, 1998, 17min02s – 17min16s).

Assim, movida pelo desejo de salvá-lo e confrontando as regras da sociedade, Mulan decide partir escondida para a guerra no lugar de seu pai. Para isso, veste a armadura de soldado, corta os longos cabelos escuros com uma espada, monta no cavalo da família e inicia sua jornada disfarçada de Ping, em meio ao risco de ser condenada à morte se as autoridades descobrissem o seu disfarce. Isso porque à mulher chinesa da época não cabia exercer papel de defesa armada do Estado, mas apenas o papel maternal, de cuidados com a família e com o alimento dos filhos. Sobre o papel da mulher na sociedade patriarcal, Beauvoir esclarece:

Com o advento do patriarcado, o macho reivindica acremente sua posteridade; ainda se é forçado a concordar em atribuir papel à mulher na procriação mas admite-se que ela não faz senão carregar e alimentar a semente viva: o pai é o único criador. (BEAUVOIR, 2009, n.p).

Na animação, Mulan é incentivada ao casamento, pois a função da mulher é se preparar para agradar e servir ao homem. Não sendo aceito, pois, que ela participe de atividades que são delegadas somente a homens. Na sociedade chinesa da época, infringir essa regra significaria traição e acarretaria punição à morte.

Apesar de desejar que Mulan se casasse e cumprisse seu papel de honrar a família, Fa Zhou foi amoroso e demonstrou compreensão quando Mulan não se saiu bem no teste com a casamenteira: “Ora essa, mais que lindas flores tivemos este ano, ah, olhe só falta aquela, mas eu sei que quando desabrochar, ela será a mais bela de todas.” (MULAN, 1998, 13min58s-4min6s).

O processo educativo de Mulan pode ser visto como uma ordenação das mulheres aos cuidados do lar, à castidade e à submissão ao marido. De acordo com Beauvoir, é uma educação voltada para agradar: “é preciso procurar agradar, fazer-se objeto; ela deve, portanto, renunciar à sua autonomia.” (BEAUVOIR, 2009, n.p). Mulan é, então, orientada a adequar-se a um padrão de mulher predeterminado pela sociedade patriarcal, independentemente de sua personalidade.

Mas Mulan não aceita essa condição. Antes de partir para a guerra, ela pede proteção aos ancestrais, que mandam Mushu – um dragão bem-humorado – despertar o Grande Dragão de Pedra e trazê-la em segurança para casa. Entretanto, Mushu acaba quebrando a estátua e resolve ele mesmo fazer de Mulan uma heroína de guerra, com o objetivo de recuperar seu posto de prestígio entre os protetores da família.

– Depois desse meu chá de quebra-pedra eu teria que trazê-la para casa condecorada para ser readmitido no templo...Espera. É isso aí! Eu vou fazer da Mulan um herói de guerra e eles vão me implorar para eu voltar. (FALOU MUSHU PARA O GRILO). (MULAN, 1998, 24min50s – 25min03s).

Na cultura chinesa, o dragão representa o símbolo do imperador, associado à imponência e poder criador. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 350), “a pérola do dragão, que ele carrega, ao que se acredita, na garganta, é o brilho indiscutível da palavra do chefe, a perfeição do seu pensamento e de suas ordens.”

No filme, acompanhados de Gri-Li, ou Grilo da Sorte, Mushu auxilia Mulan, trazendo em suas palavras o conhecimento de mundo. O grilo possui significado simbólico como uma espécie de amuleto de sorte e sabedoria, para ajudar Mulan no treinamento de recrutas e a ter bom resultado no fim da guerra. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 478), o grilo “era para os chineses o triplo símbolo da vida, da morte e da ressurreição. Sua presença no lar era considerada como uma promessa de felicidade”.

Ainda na trama, quando os Hunos sobrevivem à avalanche provocada pela personagem Mulan e atacam o Imperador fazendo-o refém, os soldados partem para o resgate liderados por Mulan. Trata-se de um plano ousado graças às técnicas de treinamento realizadas com a criatividade de Mulan. No final, todos que estavam presentes na cerimônia de comemoração assistiram-na derrotar Shan Yu – líder dos Hunos – no teto do Palácio do Imperador. Mais uma vez, Mulan usou as técnicas de luta com astúcia.

O fantástico surge através da ligação de Mulan com Mushu, um pequeno dragão vermelho que, diante dos outros ancestrais e da posição que aquele ocupava, não os permitiram proteger os membros da família Fa. Trata-se de uma figura chinesa que possui características de diversos animais, que significa poder, força e sorte.

Como uma figura folclórica, Mushu faz parte do sobrenatural. A ele, compete apenas tocar o gongo que desperta os demais ancestrais. Na trama, os outros personagens não notam a presença do dragão Mushu, visto que é fruto da fé e imaginação de Mulan. Entretanto, as ações dele afetam a realidade dos outros personagens.

Assim, como o desabrochar de uma flor, a jornada de Mulan é marcada por amor e determinação, que contribui para o encontro com Mushu, principal responsável pelos tons

humorísticos ao longo do filme. Com o apoio dele, Mulan atua de forma significativa nas batalhas. Porém, quando a identidade dela é revelada, todos os seus feitos se tornam insignificantes e os homens do batalhão consideram-na uma traidora. Só após derrotar o líder do grupo, que declarou guerra contra a China perante uma multidão, Mulan é reconhecida pelo Imperador, sendo ovacionada como heroína.

É assim que Mulan vence as próprias dificuldades e, contribuindo para a fundamental vitória da China sobre os Hunos, a heroína se torna reconhecida por todos e recompensada pelos seus atos, conquistando autoconfiança para seguir o seu caminho como um processo de renascimento. Sobre os ritos de iniciação e o processo de renascimento do homem e da mulher, Jung (2016, p. 173) explica que, tanto:

[...] a mulher, tanto quanto o homem, tem suas provas iniciatórias de força que a levam a um sacrifício final em benefício do renascimento. Esse sacrifício permite que ela se liberte dos laços das suas relações pessoais e a torna capaz de desempenhar mais conscientemente as funções de um indivíduo com direitos próprios.

O padrão imposto mediante os papéis de gênero não viabilizava que Mulan desempenhasse as suas funções conscientemente e livre. Pelo contrário, a heroína conquista esse direito arriscando a própria vida. Com efeito, contrariando a tradição chinesa, ela se torna uma heroína conhecida e admirada em todo país, cujo arquétipo do renascimento traz significados preciosos, não só para a nova mulher Mulan, mas como reflexo para várias mulheres chinesas que podem tomar seu exemplo de força, coragem e criatividade. Compreender essa dimensão de forma satisfatória, requer sensibilidade para inferir os arquétipos do feminino que habita a personagem.

4 IMAGINÁRIO ARQUETÍPICO DO DIVINO FEMININO

Mulan não é uma princesa, pois não pertence a uma linhagem real e nem se casou com um príncipe, mas assume um protagonismo no cinema com o mesmo destaque que outras Princesas da Disney. Elevando seus sentimentos acima de valores tradicionais relacionados aos papéis de gênero, ela abre caminho para interpretações acerca do papel da mulher na sociedade. Compreender os arquétipos das Deusas que regem sua atitude e pensamento é chave para entendimento do papel de Mulan em toda trama.

Em pesquisas sobre as qualidades das Deusas que residem nas mulheres, Woolger e Woolger (2007) mapearam alguns tipos arquéticos a partir do estudo da mitologia grega. Nesse sentido, os arquétipos femininos das Deusas, conforme explicam Woolger e Woolger (2007, p. 14), abarcam “descrição psicológica de [tipos complexos de personalidades femininas] que reconhecemos intuitivamente em nós, nas mulheres a nossa volta, e também nas imagens e ícones que estão em toda parte em nossa cultura”. Esses arquétipos regem as mulheres de diferentes culturas e sociedades.

Sobre os arquétipos das Deusas gregas, num estudo voltado para psicologia do feminino, Bolen (1990) também afirma que o arquétipo é uma imagem que determina comportamentos emocionais através do inconsciente. Assim, por ser universal, fazendo-se presente na psique de toda a humanidade, os arquétipos possuem grande influência na

psique feminina. Por essa razão, podem confluir ou romper com certos estereótipos culturais impostos socialmente. Para Bolen (1990), os arquétipos podem punir ou recompensar mulheres por aceitarem ou rejeitarem os papéis convencionais. Os padrões arquetípicos das Deusas influenciam a vida da mulher no espaço cultural – no ambiente familiar, profissional etc. – ao passo que podem variar de acordo com as fases da vida e também implicam nos relacionamentos amorosos. Nesse sentido, a personalidade feminina pode ser lida por meio dos arquétipos das Deusas.

Para Woolger e Woolger (2007, p. 15), “uma deusa é, portanto, a forma que um arquétipo feminino pode assumir no contexto de uma narrativa ou epopeia mitológica. Num conto de fadas, esse arquétipo pode aparecer como princesa, rainha ou bruxa.”

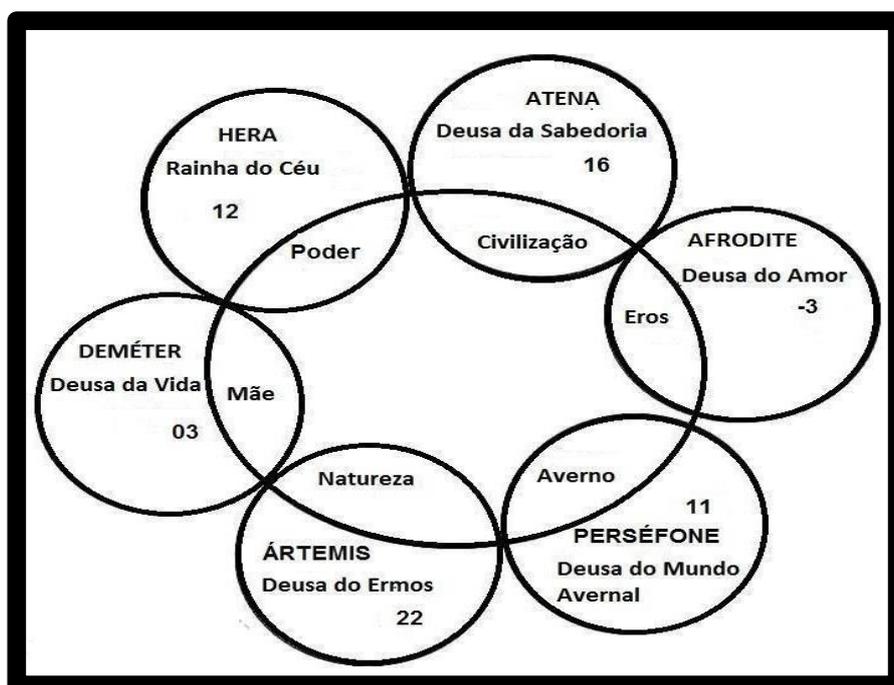


Figura 1 – Roda das Deusas – Resultado do Teste de Mulan

Fonte: (WOOLGER; WOOLGER, 2007, p. 247)

Retomando algumas cenas do filme, é possível realizar o Teste arquetípico das Deusas. Todo o Teste é realizado a partir do Questionário¹ da Roda das Deusas, cujo resultado é expresso em uma roda, como o que foi realizado em relação à personagem Mulan (Figura 1). Por meio deste Teste, alcança-se o resultado quantitativo que indica a predominância de uma ou mais Deusas regentes. A pontuação é obtida por meio perguntas que apresentam as características dessas Deusas em ações cotidianas da mulher. Trata-se de questões voltadas para avaliar a mulher e sua identificação com a aparência, o corpo, a casa, a alimentação, a infância, os homens, o amor, o casamento, a sexualidade, os filhos, passatempos, festas, amizades, livros, a sociedade, entre outros. As respostas são quantificadas por números, tendo como sequência 3, 2, 1, e -1; sendo que -1, significa

¹ Em virtude da extensão do questionário, não foi possível disponibilizá-lo aqui. Cf.: (WOOLGER; WOOLGER, 2007, p. 247).

ausência; e a escola de 1 a 3 tem a função de indicar uma ordem crescente de menor a maior pertinência em relação à característica da Deusa em evidência sobre a mulher avaliada.

De acordo com Woolger e Woolger (2007, p. 15), há seis arquétipos das Deusas, compondo características próprias:

- A mulher-Atena é regida pela deusa da sabedoria e da civilização; ela busca realização profissional numa carreira, envolvendo-se com educação, cultura intelectual, justiça social e com política.
- A mulher-Afrodite é regida pela deusa do amor, e está voltada principalmente para relacionamentos humanos, sexualidade, intriga, romance, beleza e inspiração das artes.
- A mulher-Perséfone é regida pela deusa do mundo avernal; ela é mediúnica e atraída pelo mundo espiritual, pelo oculto, pelas experiências místicas e visionárias, e pelas questões ligadas à morte.
- A mulher-Ártemis é regida pela deusa das selvas; ela é prática, atlética, aventureira, aprecia a cultura física, a solidão, a vida ao ar livre e os animais; dedica-se à proteção do meio ambiente, aos estilos de vida alternativos e às comunidades de mulheres.
- A mulher-Deméter é regida pela deusa das colheitas; ela é uma verdadeira mãe-terra que gosta de estar grávida, de amamentar e de cuidar de crianças; está envolvida com todos os aspectos do nascimento e com os ciclos reprodutivos da mulher.
- A mulher-Hera é regida pela deusa dos céus; ela se ocupa do casamento, da convivência com o homem e, sempre que as mulheres são líderes ou governantes, de questões ligadas ao poder.

Ao realizar o Teste das Deusas (Figura 1), nota-se que Mulan não traz apenas a predominância de uma Deusa, visto que é regida por todas, reunindo beleza, a força, determinação, entre outras características. Ela é ligada com o espiritual, com a luta entre os homens, as questões políticas e o seu amor maternal pelo povo chinês e pela família.

De acordo com o Teste, a personalidade de Mulan é regida, numa ordem de maior predominância, por Ártemis, Atenas, Hera, Perséfone e Deméter. Conhecer a Deusa regente é ter consciência do papel do feminino na própria sociedade. Segundo Bolen (1990, p. 44), “antes do aparecimento das religiões centradas na figura masculina, a Velha Europa foi uma cultura ‘matrifocal’, sedentária, pacata, amante da arte, uma cultura ligada à terra e ao mar que venerava a Grande Deusa”. Nessa época, a Grande Mãe tinha uma posição de poder e mantinha uma sociedade igualitária. O seu destronamento representa então o poder feminino temido e suprimido pela dominação masculina ao longo da história.

Por essa razão, a rivalidade de gênero, a apaziguação da mulher em contraste com capacidade feminina de seduzir, persuadir e a habilidade de manejar o conhecimento evidencia a luta por reconhecimento e disputa de poder entre homens e mulheres na contemporaneidade. Ao longo da história, a sociedade reprimiu e aceitou determinados arquétipos femininos, porém, nos anos 70 do século XX, a ascensão do feminismo favoreceu a predominância de arquétipos que proporcionam inclinação para o ambiente profissional, espiritual e a realização pessoal, favorecendo a busca das mulheres pela igualdade de gênero.

Para entender essa dimensão arquetípica de Mulan, é preciso retomar a trama. Antes mesmo de a narrativa apresentar os questionamentos sobre sua própria identidade, Mulan recebe orientações com relação aos deveres de uma boa esposa e é submetida a um teste de aptidão com a Casamenteira (personagem na qual não lhe foi atribuído um nome). Ela atua como avaliadora de moças em idade de se casar.

– Recite os deveres da boa esposa... Cumpra seus deveres calma e respeitosamente, reflita para depois cair... agir! Isso trará a você honra e glória, respondeu Mulan. (DISSE A CASAMENTEIRA). (MULAN, 1998, 9min38s – 9min57s).

Mulan não concordava com a ideia de casar-se com alguém que não amava, mas nutria o desejo de agradar seu pai e honrar sua família com um bom casamento. No entanto, segundo a casamenteira, ela não se encaixava no padrão de esposa ideal, não era silenciosa e, por ser muito magra, não servia para ter filhos. Por conseguinte, jamais honraria sua família. Assim, Mulan, que foi educada para se dedicar ao lar, questiona-se sobre esse fracasso e tenta encontrar seu lugar no mundo. Sobre o rebaixamento das mulheres, Beauvoir (2009, n.p) ainda afirma:

Eis por que todas as religiões e os códigos tratam a mulher com tanta hostilidade. Na época em que o gênero humano se eleva até a redação escrita de suas mitologias e de suas leis, o patriarcado se acha definitivamente estabelecido: são os homens que compõem os códigos. É natural que deem à mulher uma situação subordinada.

Contrariando essa condição do feminino, em Mulan, o arquétipo de Ártemis (Figura 2) pode ser percebido em algumas cenas do filme, principalmente quando ela demonstra energia física e inclinação para esportes e competições em ambientes dominados por homens. Para o casal Woolger, em Ártemis, “é a energia física, a energia vital, que a impele, não a energia mental de sua irmã Atena nem a energia erótica de Afrodite.” (WOOLGER e WOOLGER, 2007, p. 78).



Figura 2 – O arquétipo de Ártemis em Mulan – Energia física

Fonte: MULAN (1998, 19s, parte 16).

É assim que Mulan parte para a guerra montada no cavalo da família, sem ter dificuldade de lidar com o animal e, durante o treinamento de recrutas, cumpre as atividades sem se sentir inferior aos homens. “Ela é capaz de correr mais depressa, escalar melhor ou levantar mais peso do que muitos homens. Frequentemente parece estar apta a viver perfeitamente bem sem os homens.” (WOOLGER; WOOLGER, 2007, p. 78). Isso fica evidente também quando Mulan aceita o casamento imposto pela sua família apenas para honrá-lo de acordo com a cultura chinesa. No entanto, ela não sente necessidade de um homem para completude e proteção.



Figura 3 – O arquétipo de Atena em Mulan – Inteligência e luta

Fonte: MULAN (1998, 54s, parte 16).

Em uma cena emblemática, durante o treinamento de recrutas, no exercício de escalar com pesos (Figura 3), Mulan foi a primeira que alcançou a meta, aliando força física e inteligência. Observa-se, então, a valorização da inteligência no discurso de Mulan. Já em outra cena, quando cantavam, os soldados falavam sobre um perfil ideal de mulher, todos ressaltaram características que reforçam os papéis de gênero, tais como: beleza, dotes culinários e gentileza. Porém, Ping (o personagem que Mulan usou como disfarce) explica que a mulher usa a inteligência para lidar com os desafios impostos pelo perigo sendo, entretanto, refutada pelos companheiros de guerra: “– É, mas se ela o cérebro usar, vai ser a maioral.” (MULAN, 1998, 49min00s – 49min06s).

Essa energia mental – característica de Mulan – para valorizar o conhecimento pode ser percebida como a influência do arquétipo de Atena. De modo semelhante, é sua coragem para enfrentar uma guerra, o seu companheirismo e as iniciativas táticas de luta lado a lado de homens. Para Bolen, como arquétipo feminino, Atenas “demonstra que pensar bem, manter a calma no ponto mais culminante de uma situação emocional e desenvolver boas táticas no meio do conflito são traços naturais para algumas mulheres” (BOLEN, 1990, p.120). Essas características estão bem presentes em toda narrativa com a personagem guerreira Mulan.

Atena e Ártemis tiveram, portanto, as pontuações mais altas. Para Woolger e Woolger (2007), por possuírem espíritos independentes, são as Deusas mais próximas e têm bastante influência na mulher moderna. Contudo, em Mulan, ainda prevalece o

arquétipo de Ártemis, pois ela abdica de prêmios e cargos importantes no mundo político para voltar à casa de seus pais no meio rural, buscando realizações de valor pessoal. Isso ocorre porque seu espírito independente não possui total ligação com o mundo sofisticado de Atena.

No que se refere aos arquétipos das Deusas virgens, Bolen (1990, p. 63) também afirma que “Ártemis e Atenas são arquétipos orientados para o exterior e a realização”, de modo que o enfoque e a busca pessoal estarão sempre voltados para a autorrealização, seja viver em comunhão com natureza ou uma carreira profissional, respectivamente. Em ambos, não há a dependência da aprovação do sexo masculino, confirmando que a presença de mulheres regidas por esses arquétipos fortalece a luta do movimento feminista na busca por igualdade de gênero.

Ainda disfarçada de Ping, Mulan atuou de maneira significativa ao lado do Lee Chang, até liderar o contra-ataque aos Hunos, que haviam sequestrado o Imperador. Dessa forma, o companheirismo no poder também evidencia a influência do arquétipo de Hera, que ocupa a terceira maior pontuação na sua Roda das Deusas. O arquétipo da jovem Hera, de acordo com Woolger e Woolger, (2007, p. 150), é muito

parecida com a jovem Atena. Ambas são brilhantes e cheias de energia, e ambas exalam autoconfiança. Uma e outra valorizam a educação, e se mostram ansiosas por compreender e ter êxito na sociedade dominada pelos homens que elas veem ao seu redor.

Hera, que busca parceria no seu casamento, evidencia a luta por igualdade de gênero, o equilíbrio de poder entre homem e mulher. Mulan, que divide o comando do exército com Lee Chang, povoa o imaginário com a imagem da mulher que ocupa o cargo e a posição social que preferir — seja competindo com os homens ou sendo aliada deles.

Também foi possível notar que o arquétipo de Perséfone (Figura 4) ocupa a quarta maior pontuação no Teste de Mulan. Bolen, ao conceituar Perséfone, faz a seguinte analogia: “é seu padrão ser como camaleão, ‘provar’ o que quer que os outros esperem dela.” (BOLEN, 1990, p. 280).



Figura 4 – O arquétipo de Perséfone em Mulan – Mushu.

Fonte: MULAN (1998, 41s, parte 11).

KARLO-GOMES, Geam; DIAS, Ana Angélica da Silva Andrade, LIMA, Layara Karuenny Oliveira Silva. *Mulan*: possibilidades para uma pedagogia do imaginário infantojuvenil. **Revista Crítica Cultural**, Palhoça, SC, v. 16, n. 2, p. 185-202, jul./dez. 2021.

Esse arquétipo pode ser identificado quando Mulan se questiona sobre sua imagem e se sente perdida por não conseguir ser o que esperavam dela: “– A perfeita esposa jamais vou ser ou perfeita filha. Eu talvez tenha que me transformar. Vejo que sendo só eu mesma não vou poder ver a paz reinar no meu lar.” (MULAN, 1998, 11min59s – 12min26s).

Nesse sentido, sendo a jovem Perséfone suscetível a fazer o que os outros desejavam, é possível perceber como Mulan, ao ceder inicialmente ao casamento, suprimia a sua própria identidade para agradar e honrar sua família.

Contudo, a mulher Perséfone, desenvolvida espiritualmente após sua descida ao mundo avernal, expande características de que não se deixa levar somente pelo que os outros esperam dela. De acordo Woolger e Woolger (2007), o mundo avernal é o inconsciente, e o arquétipo de Perséfone, deusa do mundo avernal, habita a fronteira do cientificamente conhecido.

A conexão com a personalidade de Mulan se dá pela relação mediúnica com os ancestrais da família e Mushu, o dragão ancestral protetor da família Fa, que acidentalmente foi ordenado para salvar Mulan. Aparentemente, nenhum personagem tem consciência da existência de Mushu, visto que ele atua como um guia espiritual de Mulan, fazendo que ela se sinta apoiada e segura.

Assim como Hera e Perséfone, a deusa Deméter faz parte do grupo das Deusas vulneráveis. Segundo Bolen (1990), essas Deusas representam os arquétipos da esposa, da mãe e da filha, e sua autorrealização está pautada em desempenhar significativamente esse papel nos relacionamentos, sendo mais vulneráveis ao sofrimento desempenhando o papel de vítimas. Deméter é a Mãe, sua natureza não compartilha da independência de Ártemis e Atena.

No filme *Mulan* (1998), sua atuação acontece quando o arquétipo materno e o amor doado por Deméter transcende a natureza biológica, podendo ser identificado na personalidade de Mulan. Isso ocorre quando ela decide proteger alguém indefeso, a exemplo da proteção matriarcal e o seu caráter altruísta e instintivo, arriscando a própria vida para salvar o seu pai.

Já o arquétipo de Afrodite, ocupando a última posição de acordo com o Teste da Roda das Deusas, não foi ativado na psique de Mulan, pois a presença sensual e amorosa da Deusa não aparece. Do contrário. Mulan opta por roupas mais discretas e confortáveis e não se importa em agradar aos outros ao exibir uma boa aparência física ou sensual. Afinal, sua relação com Lee Chang não se funde com os aspectos da ousadia e da sedução da Deusa do amor. Igualmente, nas suas canções, Mulan também expressa autoconhecimento sem frisar em paixões, homem e aparência física. Apenas no final, o filme deixa indício de que Mulan e Lee Chang iniciariam um romance.

De acordo com Bolen (1990), apesar de Afrodite não pertencer a categoria das Deusas virgens e nem das Deusas vulneráveis, compartilha traços de cada grupo, se constituindo como a Deusa alquímica. Portanto, a presença de Afrodite está na subjetividade das relações que Mulan estabelece e no seu enfoque apaixonante que provoca inspiração e criatividade.

Com toda essa malha simbólico-arquetípica das Deusas que regem a Roda de Mulan, torna-se favorável inferir possibilidades com a pedagogia do imaginário com o cinema na sala de aula e incutir discussões de um imaginário educacional sobre a mulher na sociedade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: POR UMA PEDAGOGIA DO IMAGINÁRIO INFANTOJUVENIL

A formação integral, por meio do imaginário educacional, pode se efetivar pela abertura para a interpretação dos símbolos veiculados à animação cinematográfica. Tendo em vista que o filme transcende o universo do entretenimento, se usado com intencionalidade, pode ser a “porta de entrada” para abordar temas recorrentes nas tramas das personagens.

Isso pode ocorrer porque o cinema carrega o conceito formador. Sem compromisso sistematizado, sendo tecnologia do imaginário, ele absorve as vivências humanas e narra o vivido, inclusive de outras épocas, como em *Mulan* (1998), que apresenta uma herança cultural com visões tradicionais patriarcais sobre as mulheres. Por isso, neste estudo, é possível apontar caminhos e reflexões com o filme *Mulan* (1998) para o contexto educacional, a partir do imaginário arquetípico das Deusas e das narrativas do vivido, no diálogo com as tradições ancestrais.

Não se trata de um caminho metodológico para sala de aula, mas uma proposta para uma pedagogia do imaginário infantojuvenil que cultive debates sobre questões diversas, como aquelas suscitadas nessa análise: as relações de gênero, o papel da mulher na sociedade, a relação familiar, a relação pais-filhos, a coragem e a inteligência diante dos obstáculos, a relação com a natureza. Esses entre outros temas que podem ser captados por meio do olhar para os arquétipos das Deusas que regem as personagens no cinema, em outras artes e na vida.

Neste contexto, a Disney recria personagens que dinamizam o universo feminino. Ao desafiar as convenções sociais e partir para a guerra disfarçada de homem, Mulan vai de encontro com a tradição chinesa, inaugurando uma narrativa heroica. Por essa razão, um trabalho a partir das tramas e das personagens pode ser favorável para cultivar discussões sobre o papel do feminino na sociedade. Portanto, é preciso que haja tramas favoráveis ao desenvolvimento de uma pedagogia do imaginário infantojuvenil que promova o estímulo à imaginação, a se reconhecer no lugar das personagens, e que possam devanear de modo a criar canais com o contexto social presente: família, comunidade etc.

Desse modo, identificam-se temas inspiradores para uma pedagogia do imaginário através da discussão sobre os papéis de gênero, da influência dos arquétipos femininos que moldam a personagem Mulan e o caráter educativo e massificador do cinema enquanto tecnologia da informação, de transmissão de valores para a formação humana.

Por isso, uma pedagogia nessa direção se torna um exercício da mediação docente para o devanear/refletir sobre as tramas, seus conflitos e desenlaces e a dimensão arquetípica das personagens. Para isso, considera-se o cinema como ferramenta para um imaginário educacional que fortaleça a identidade de crianças e jovens para cultivar o autoconhecimento, o afeto, o respeito às diferenças, a igualdade de gêneros, entre tantas outras questões emergentes na sociedade contemporânea.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Alberto Filipe Ribeiro de Abreu. Quando o imaginário se diz educacional. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Brasília, v. 91, n. 229, p. 679-705, set/dez. 2010. Disponível em:

KARLO-GOMES, Geam; DIAS, Ana Angélica da Silva Andrade, LIMA, Layara Karuenny Oliveira Silva. *Mulan*: possibilidades para uma pedagogia do imaginário infantojuvenil. **Revista Crítica Cultural**, Palhoça, SC, v. 16, n. 2, p. 185-202, jul./dez. 2021.

<https://wp.ufpel.edu.br/gepiem/files/2008/09/QUANDO-O-IMAGIN%C3%81RIO-SE-DIZ-EDUCACIONAL1.pdf>. Acesso em: 14 maio 2020.

BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão. Arte/educação como mediação cultural e social. São Paulo: Unesp, 2009.

BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BOLEN, Jean Shinoda. As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres. São Paulo: Paulus, 1990.

BUDAG, Fernanda Elouise. Sobre imaginário, mitos e arquétipos: exercício aplicado à narrativa audiovisual. *Novos Olhares*, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 64-71, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/102083/109082>. Acesso em: 22 jul. 2020.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

DURAND, Gilbert. O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

KARLO-GOMES, G.; SANTOS, M. E. dos. Literatura e imaginário educacional em Ofélia, a ovelha, de Marina Colasanti. *Itinerarius Reflectionis*, [S. l.], v. 15, n. 4, p. 01–20, 2020. DOI: 10.5216/rir.v15i4.58952. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/rir/article/view/58952>. Acesso em: 19 jun. 2021.

GONÇALVES, Ricardo Mário. A adivinhação e as origens do pensamento científico na China. *Revista Clássica*, São Paulo, v. 4, n. 4, p. 67-80, 1991. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/577/520>. Acesso em: 08 nov. 2020.

JUNG, Carl Gustav. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

LAPLANTINE, François; TRINDADE Liana. O que é imaginário. São Paulo: Brasiliense, 1997.

MACHADO, Carla Silva. Mulan: da canção chinesa à produção da Disney – possíveis discursos sobre gênero e identidade. In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero, Anais [...]*. Florianópolis, 2013.

Disponível em:

http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1372718783_ARQUIVO_artigofaz_endogenero.pdf. Acesso em: 15 out. 2020.

MACHADO, João Luís de Almeida. Na sala de aula com a sétima arte: Aprendendo com o Cinema. São Paulo: Intersubjetiva, 2008.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. *Revista Famecos*. v. 8, n. 15, p. 74-82, Porto Alegre, 2001. Disponível em:

<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123/2395> Acesso em: 16 out. 2020.

MULAN. Direção de Tony Bancroft e Barry Cook. EUA: Walt Disney Studios, 1998. DVD. (95 min). Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLDJyDifLhVAR1dl_f1L2WpigbApDcpYRP. Acesso em: 2 nov. 2020.

SILVA, Juremir Machado. Tecnologias do imaginário. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2012.

SILVA, Juremir Machado. Tecnologias do imaginário: esboços para um conceito. Porto Alegre: Sulina, 2001. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1048.PDF. Acesso em: 10 abr. 2020.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. Pedagogia do imaginário e função imaginante: redefinindo o sentido da educação. *Olhar de Professor*, v. 9, n. 2, p. 215-227, Ponta Grossa, 2006. Disponível em:

<https://www.revistas2.uepg.br/index.php/olhardeprofessor/article/view/1461> Acesso em: 11 abr. 2020.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. *Digital Source*, 1981.

TONIN, Juliana. Comunicação, Imaginário e Tecnologia. São Paulo: [s.n.], 2016. Disponível em:

<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-0812-1.pdf> Acesso em: 10 abr. 2020.

WOOLGER, Jennifer Barker; WOOLGER, Roger J. A Deusa Interior: Um guia sobre os eternos mitos femininos que moldam nossas vidas. São Paulo: Cultrix, 2007.



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

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e22021203-213>

Recebido em 01/11/2021. Aprovado em 09/12/2021.

**MEMÓRIA E A ARTE DO GROTESCO
NA CULTURA TELEVISIVA: UMA ANÁLISE
DA SÉRIE A FAMÍLIA ADDAMS**
**MEMORY AND THE ART OF THE GROTESQUE IN TELEVISION CULTURE:
AN ANALYSIS OF TV SERIES THE ADDAMS FAMILY**

Darlete Cardoso*

Laura Giordani Marques**

Mario Abel Bressan Júnior***

Resumo: *O presente artigo tem como foco analisar a arte do grotesco e seus impactos e relevância na constituição de memórias coletivas, por meio de A Família Addams, série televisiva de 1964 inspirada nos cartuns de essência macabra de Charles Addams. Como procedimento metodológico aplica-se a pesquisa qualitativa, do tipo descritiva, por meio da técnica do estudo de caso, delimitado na série televisiva de 1964. Os resultados demonstram que os personagens da série se encaixam na teoria do grotesco, formam memórias coletivas e que o gênero faz sucesso por ter um efeito profundo nos indivíduos, com a televisão, ao trazer a oportunidade aliar humor e terror e de ver o mundo com outros olhos.*

Palavras-chave: *Grotesco. Memória. A Família Addams. Comunicação televisiva.*

Abstract: *This article analyzes art of the grotesque and its impacts and relevance in the constitution of collective memories through the 1964 television series, The Addams Family. The production inspires by macabre cartoons created by Charles Addams. As a methodological framework the study uses a qualitative approach of the descriptive type through the case study technique. The object of the analysis delimited is the 1964 television series. The results show that the series characters fit into the grotesque theory and form collective memories. The genre is successful by having a deep effect on individuals through television. The series allows the telespectator to laugh at the terrifying and see the world from a new point of view.*

Keywords: *Grotesque. Memory. The Addams Family. Television communication.*

INTRODUÇÃO

O grotesco atrai espectadores e admiradores desde o século 15 até os dias atuais. O gênero – ou estética, como alguns autores preferem –, engloba o excêntrico, a comédia, o terror, o burlesco, o anormal e diversos elementos considerados ‘estranhos’ dentro da sociedade. Ainda assim, o escritor Victor Hugo (2014, p. 33) descreve que “como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte”.

* Jornalista. Mestre em Ciências da Linguagem. Professora na Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL. E-mail: darlete.cardoso@animaeducacao.com.br.

** Publicitária. E-mail: lauragiordani17@gmail.com.

*** Publicitário. Doutor em Comunicação Social. Professor na Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL. E-mail: marioabelbj@gmail.com.

Além das obras de arte, na cinegrafia e na literatura, muitas vezes encontramos esse fascínio pelo grotesco na ‘vida real’. Segundo Doughty (2016, p. 67), no final do século 19, milhares de parisienses iam ao necrotério diariamente para fins de entretenimento. As filas, que duravam horas, e rodeadas de ambulantes vendendo doces, frutas e brinquedos, levavam o público a uma sala de exposição onde ficavam os cadáveres não identificados, expostos atrás de uma grande vitrine. O “espetáculo do real”, como foi chamado, acabou virando um grande sucesso, o que provocou o encerramento das exposições devido a que os funcionários e os reais clientes não podiam realizar suas atividades por conta das multidões.

Na comunicação televisiva, o gênero também conquista telespectadores. O êxito da série *A Família Addams*, inspirada nos quadrinhos de Charles Addams (1912-1988), veio, em grande parte, por conta de seus personagens com personalidades excêntricas e aparências macabras, como Tropeço, o mordomo de dois metros de altura que remete ao *Frankenstein*; Gomez e seus trens de brinquedo repletos de explosivos; Tio Fester com suas ideias inconsequentes e que pode acender lâmpadas com a boca; e outros personagens que serão analisados posteriormente, a partir do problema de pesquisa: a série *A Família Addams* e seus personagens se encaixam na teoria do grotesco? Como aparece o grotesco na série *A Família Addams* em sua relação com a comédia, a arte e a memória?

O presente artigo busca entender a ligação de *A Família Addams* com a teoria do grotesco e suas interferências na constituição de memórias coletivas. Para isso, no que se diz respeito à metodologia escolhida para o presente trabalho, é utilizada a pesquisa qualitativa, do tipo descritiva, por meio da técnica do estudo de caso, delimitado na série televisiva de 1964 inspirada nos cartuns de essência macabra de Charles Addams, como acima já mencionado.

Além da série televisiva, partindo dos cartuns de Charles Addams, diversos filmes foram produzidos, grande parte com ótimas bilheterias, como os filmes de 1991 e 1993, estrelados por astros do cinema como Anjelica Huston, Raúl Juliá e Christina Ricci, e dois filmes de animação, nos anos 2019 e 2021, o que reverbera a formação coletiva de memórias.

GROTESCO E TELEVISÃO

A grande responsável pelo sucesso do grotesco foi a igreja católica na Idade Média ao condenar o conceito como manifestações do satânico. A rejeição acabou criando um impacto contrário, uma vez que a atração pelo desconhecido aumentou e promoveu a fama e apreço pela estética. A partir do feito, as figurações se espalharam pela Europa Ocidental no século 16 em forma de decorações na arquitetura, joias, gravuras e diversos utensílios (LIMA, 2016).

O arquiteto romano Vitrúvio, no século 15, segundo Kayser (2013, p. 18), também critica o grotesco baseando-se na ideia do real e natural, e desaprova tanto elementos do gênero como os arranjos do estilo recém-chegado. Porém, assim como a igreja católica, suas críticas acabaram por ajudar na difusão da nova estética. A grande ascensão do

grotesco levou até mesmo o Cardeal Todeschini, em 1502, a requisitar decorações na Catedral de Siena, localizada em Siena, Itália, “com essas fantasias, cores e distribuição, *che oggi chiamano grottesche*” (que hoje chamamos grotesco, em tradução livre).

Victor Hugo (2014), romancista e poeta francês criador de *Les Misérables* e *Notre-Dame de Paris*, afirma que enquanto o belo tem uma face, o grotesco tem mil. No belo se vê a alma pura pelo cristianismo, as graças, os encantos e a beleza. Do lado contrário, o grotesco não é só dono de enfermidades e do ridículo, mas também dos vícios, crimes, paixões e luxúria. O mesmo autor indica a diferença de exposição do grotesco em distintas épocas. O grotesco antigo grego, por exemplo, é tímido e se esconde em figuras divinas, como tritões, sátiros, sereias e harpias. Segundo ele, “há um véu de grandeza ou de divindade sobre outros grotescos. Polifemo é gigante; Midas é rei; Sileno é deus” (HUGO, 2014, p. 30). Por outro lado, diz que no pensamento dos Modernos, o grotesco é o protagonista. Cria o disforme, o horrível, e até mesmo o cômico e o bufo. É quem dá vida às superstições, quem dá ao diabo seus cornos, pés de bode e asas de morcego.

Como disse Kayser (2013, p. 159), “faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem”. Um exemplo real citado pelo autor, é o morcego – favorito do grotesco – que possui uma mescla anormal das forças em um modo de vida enigmático: um animal vespertino, de voo silencioso, senso agudo e com movimentos velozes e confiantes. Para Wolfgang Kayser (2013), calharia até mesmo a indagação de que o morcego sugaria o sangue de outros seres enquanto dormem. É importante ressaltar que uma das grandes características do grotesco, enquanto utensílios da cena, são os que podem levar o perigo à vida, o que se relaciona diretamente com o perigo que o morcego traz em relação a outros animais.

Com uma perspectiva levemente contraditória, Sodré (1973) afirma que o sucesso do grotesco dentro da cultura de massa vem da sofisticação dessa sociedade. O gênero, principalmente quando visto como espetáculo, com suas aberrações, caricaturas e estranhezas, causa a sensação de superioridade em tais indivíduos, que o vê como um mundo distante de seu próprio, como *kitsch*¹ ou exótico.

No entanto, em um lado mais profundo e psicológico, Christoph Martin Wieland (1733-1813), tradutor e poeta do Iluminismo Alemão, segundo Kayser (2013, p. 31), produz um estudo sobre o efeito psíquico do mesmo. Diante do grotesco, o indivíduo possui sensações geralmente contraditórias, como risadas ante o deforme, o aterrorizante ou até mesmo o monstruoso. Porém, esse primeiro sentimento não deixa de lado o de angústia ou terror, que pode ser causado pelo pensamento de que o universo estivesse “saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum”. Esse raciocínio cria um sentido profundo ao grotesco, fora sua parte cômica, onde é visto que a surpresa gerada vem da conexão implícita com o mundo real, ou seja, dá a sensação de que apesar do objeto ser “estranho” e fora da rotina, ele ainda faz jus a uma realidade que não é percebida a todo momento.

¹ Tendência estética caracterizada pelo exagero sentimentalista, melodramático e sensacionalista, frequentemente inclinado para o gosto mediano e ‘brega’, que às vezes faz uso de estereótipos clichês inautênticos das tradições culturais. Fonte: *KITSCH*. In: Dicionário Oxford Languages. 2021. Disponível em: <<https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>>. Acesso em: 24 set. 2021.

No contexto do grotesco, o qual possui diversas análises – tanto a favor como contraditórias –, características e impactos psicológicos, cabe analisar como a comédia e o terror atravessam o gênero, além do impacto na comunicação de sua estética.

Com as novas tecnologias, a tevê, como era de se esperar, também cria seus conteúdos com o grotesco. Conforme explicam Sodré e Paiva (2014, p. 88), a matéria-prima da televisão sempre foi a base das representações da sociedade em geral, sendo que ela possui opiniões, informações e modos de agir, tanto do indivíduo comum, como do imaginário, sempre a deixando adepta à linguagem televisiva. Apesar dessa estrutura, existe uma grande quantidade de manifestações do grotesco na mídia, como a aparição do escatológico, de mortes bizarras, do canibalismo, entre outros. Nesse sentido, os autores evidenciam que “materialidade, corporalidade e paródia são aqui ideias-chave”.

Sodré (1973) apresenta alguns dos elementos essenciais da linguagem televisiva:

- a) Uma espécie de “minimalismo” em contradição aos conjuntos exagerados;
- b) A delicadeza em oposição ao *glamour*;
- c) As explorações da psique individualizadas, como as representações de cada personagem.

Nesse caso, na visão do autor, o que comumente ocorre em veículos como a televisão, diferente dos escritos, são ocorrências como a aprimoração de processos de projeção, onde o espectador vê seus desejos e ânsias nos personagens; a identificação, em que ele inconscientemente copia as qualidades que crê que sejam suas; e a empatia, na qual o receptor se coloca no lugar de quem está na tevê. Isso cria uma espécie de obra em que o público se torna ativo nessa mídia, com *feedbacks* diretos sobre o que é apresentado. No entanto, é importante lembrar que tais retornos podem causar e despertar algumas “contradições sociais”, enfrentando o conservadorismo enraizado de algumas mídias, com ações pseudo moralizantes.

A TV atua, conforme Wolton (1996), como laço social, no qual agrupa telespectadores, de ordem democrática, em torno de uma programação. O sucesso televisivo da *Família Addams* pode ser explicado na relação social e imaginária da audiência frente a um produto que “foge” aos padrões.

GROTESCO E MEMÓRIA COLETIVA EM A FAMÍLIA ADDAMS

Com uma infância repleta de invasões a mansões macabras e visitas a cemitérios, Charles Addams (1912-1988) começou seus estudos das artes na Grand Central School of Art, em Nova Iorque, EUA. Devido ao seu gosto incomum pelo “estranho”, Charles, segundo Carneiro (2019, p. 14), conseguiu seu primeiro emprego aos 21 anos, retocando fotos de cadáveres para a revista *True Detective Magazine*², o que fez com que ele descobrisse o “ouro cômico na encruzilhada do mórbido e do mundano, ao mesmo tempo,

² A revista *True Detective Magazine* (originalmente *True Detective Mysteries*), foi uma revista americana sobre crimes reais publicada de 1924 a 1995. Fonte: CARNEIRO, Thiago Meister. *As Origens da Família Addams: como um cartunista desprezioso e um produtor de televisão desempregado criaram uma das maiores franquias da cultura pop*. Paraná: Estronho, 2019.

destacando a magia e o horror da vida cotidiana”. Em 1932, consegue vender seu primeiro cartum e mais tarde assina um contrato com a *The New Yorker*, onde publica o que seria sua maior obra-prima: um cartum de uma mulher com aparência de vampira, vestindo um longo vestido preto.

De acordo com Carneiro (2019), o editor do jornal sugeriu que Addams fizesse outros cartuns com a mulher. Assim, novos personagens também são criados: um mordomo alto e forte; um colega baixo e de bigode fino; uma menina de tranças longas; um garoto de camiseta listrada; e uma senhora com cabelos brancos e embaraçados. Posteriormente, um homem careca e com a cabeça redonda também é desenhado em uma sala de cinema rindo e se divertindo, enquanto todos os espectadores têm expressões de choque com o filme.

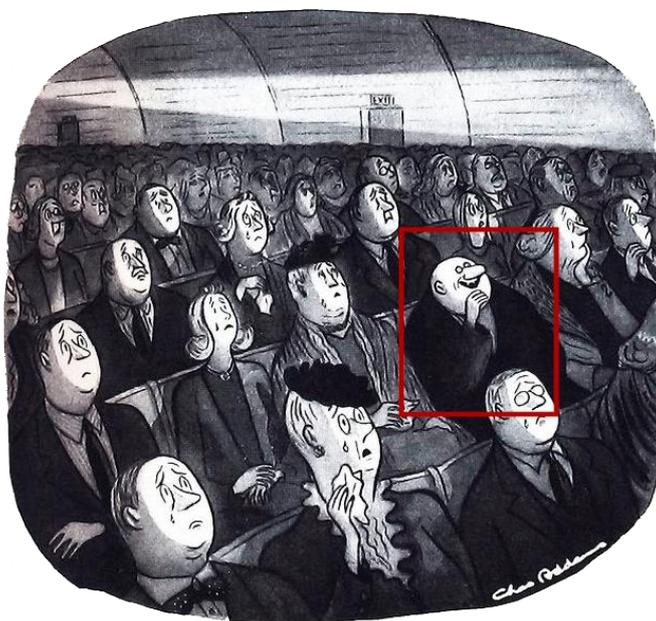


Figura 1 – Cartum do Tio Fester no cinema, do livro *Addams and Evil*

Fonte: Charles Addams (1947).

A famosa série *A Família Addams* (1964) teve duas temporadas, com um total de 64 episódios de 30 minutos cada, e foi transmitida até 8 de abril de 1966. Por conta de sua produção ter começado dois anos antes da chegada da TV em cores, ela foi filmada em preto e branco, o que potencializou a essência que Charles Addams criou. Segundo Carneiro (2019, p. 54), o programa, que sempre criticou implicitamente os costumes e a mente fechada da família tradicional dos anos 1960, começou a receber algumas críticas de conservadores, que alegavam que a série estaria doutrinando o público infantil. Entretanto, essas críticas foram ofuscadas pelas opiniões de diversos meios de comunicação, como a do jornalista James Flanagan, que descreveu Morticia – a personagem principal dos antigos cartuns – como “a melhor cômica inexpressiva desde Buster Keaton”.



Figura 2 – Os personagens principais de *A Família Addams*

Fonte: TV Time (2021).

A televisão, além de sua face pseudo moralizante, tem um lado que estimula e encoraja algumas contradições sociais, conforme explicado por Sodré (1973) anteriormente. O grotesco é visto como a tragédia do gosto clássico, onde as orientações do indivíduo fracassam e se tornam uma espécie de estranhamento do mundo. Esse é um dos motivos do sucesso de *A Família Addams*. Enquanto muitos conservadores se sentiam irritados com os aspectos da série, ela supriu uma necessidade importante dos telespectadores que não necessariamente faziam parte da tal ‘família tradicional’: trouxe algo diferente, que mostrava uma família fora do padrão e sem preconceito algum.

As características grotescas dos personagens de *A Família Addams*, segundo Boudreault (2019), são encontradas antecipadamente nos nomes de cada um. Iniciando com Morticia, em que o ‘mort’ significa ‘morte’ em francês, além de fazer referência a ‘mortician’, que significa ‘agente funerário’; Fester, que se traduz do inglês para apodrecer, supurar ou putrefazer; Lurch – que no português foi mudado para Tropeço –, pode ser traduzido como ruína ou solavanco; e o nome adaptado para o português como ‘Feioso’. Além disso, segundo Carneiro (2019), o nome Wednesday (modificado para Wandinha na tradução brasileira), originalmente foi inspirado na rima infantil *Monday’s Child*, que diz:

Criança de segunda-feira é justa do rosto, criança de terça-feira é cheia de graça, criança de quarta-feira é cheia de aflição, criança de quinta-feira tem muito a percorrer, a criança de sexta-feira ama e doa, criança de sábado trabalha duro para ganhar a vida, mas a criança que nasce no Sabá é justa e sábia em todos os sentidos (CARNEIRO, 2019, p. 29).

O grotesco na mídia, segundo Sodré (1973), tem grandes manifestações de mortes bizarras, canibalismo e outras estranhezas. A série, além da ampla árvore genealógica de parentes exóticos dos Addams, também possui essas insinuações ao canibalismo, mas nunca vemos o sangue ou corpos. Durante todos os episódios da série de 1964, é possível observar situações que, para qualquer ser humano normal, seriam fatais, como explosões,

quedas, torturas e eletrochoques. Mas, para os Addams, são atividades rotineiras que, de maneira quase sobrenatural, nunca os ferem. Também vemos lutas de espadas e facas sendo atiradas que jamais acertam o alvo. Uma das características do grotesco, como mencionado anteriormente por Kayser (2013), é trazer utensílios de cena que possam ferir e se tornar fatais para o sujeito, como em praticamente todos os objetos de tortura encontrados na ‘sala de jogos’ da família.

Além disso, assim como Sodré e Paiva (2014) explicam sobre o grotesco, é um gênero operado pela catástrofe: a trama de *A Família Addams* sempre inicia com um problema caótico. Apesar dessa característica se fazer presente em outras *sitcoms*, com os Addams não temos o clássico final feliz e a esperada lição de moral. Os episódios terminam com a situação aclarada de certa forma, mas não reconciliada, e sim de maneira cômica. O novo universo da série é feito especialmente de elementos repentinos e surpresa, assim como são as partes primordiais do grotesco, como explica Lima (2016).

A memória, por mais individual que seja, parte sempre de uma ordem coletiva, explica Halbwachs (2003). Os grupos e quadros de referência contribuem para a formação dessa coletividade. A televisão, explica Bressan Júnior (2019), opera como um dos dispositivos que permeiam memórias coletivas. A TV faz parte do cotidiano social e enquadra laços afetivos e sociais, pautado nos conteúdos exibidos na programação.

A Família Addams, durante sua exibição na década de 1960, por meio do grotesco, sequenciou reminiscências na audiência, que perpetuou até os dias atuais, com narrativas atualizadas, mantendo-se fiel à ideia original. A série provoca certa contemplação das coisas como realmente são e de como as vemos na superfície, assim como é explicado por Sodré (1973, p. 73), sobre o grotesco na televisão, onde o belo se transforma e cria as “realidades mitificadas”, assim como as originalmente criadas pelo cartunista Charles Addams.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se no início a estética do grotesco ascendeu devido à condenação pela Igreja Católica, seu sucesso persiste por conta dos efeitos psicológicos que o gênero causa nos indivíduos. Ao habilitar o espectador a chance de rir do aterrorizante, antinatural e excêntrico, ele também cria uma espécie de universo paralelo, onde se nota tudo que é tratado como ‘estranho’, de maneira comum, dentro de uma realidade que não é percebida na sociedade em todos os momentos.

Na televisão, quase sempre ligado ao cômico, monstruoso e caricatural, o grotesco dá uma chance a essa contemplação da psique, em que o terror se transforma no cômico e o belo no bizarro. Mas, ainda assim, “essas representações incorporam conteúdos (opiniões, atitudes, informações) realistas e imaginários, relativos à vida cotidiana” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 119).

A Família Addams se encaixa no grotesco de diversas formas. Uma delas é nessa contemplação que está sempre presente: enquanto a série possui terror, ela é cômica; os membros da família são retratados como monstruosos, mas não ferem a ninguém; os

personagens são inconsequentes, porém cômicos; e os assuntos recorrentes e ‘difíceis’, como a morte, são retratados de maneira natural.

Memórias coletivas foram formadas e repercutem até em conteúdos (re)atualizados na mídia de massa. Contudo, destaca-se a função da televisão em armazenar e evocar recordações a partir da arte do grotesco. Comédia e terror, juntos, apreciados com as peculiaridades grotescas, tendem a demarcar seus espaços na coletividade.

Além disso, a série fez grande sucesso porque os telespectadores ansiavam por algo fora dos padrões tradicionais, visto que a televisão muitas vezes trata como homogêneos a apenas alguns setores da sociedade. Sodré (1973) explica que dentre os efeitos do grotesco vemos a angústia do indivíduo ser afastada devido à curiosidade provocada pela estranheza, que o leva para um mundo longe de sua realidade. *A Família Addams* satisfaz tais desejos trazendo essa estética grotesca consigo, entre as personalidades excêntricas dos personagens (como Gomez, Feioso e Vovó Addams), aparências híbridas e abundantes (no estilo de Tio Fester e Tropeço), humor ácido (como Wandinha e Morticia) e a aparência macabra geral da série.

Junto às diferentes visões do grotesco, onde alguns se divertem e possuem um fascínio pelo tema, e a outros lhes causa repulsa, os Addams dão as mesmas reações. Dentre seus telespectadores, alguns acham a temática absurda. Porém, grande parte se sente atraída tanto pelo gênero dividido entre terror e comédia, quanto por todos os aspectos anormais, burlescos e monstruosos de *A Família Addams*, que a faz apresentar as características estudadas na teoria do grotesco, que embasa esta pesquisa.

Desde o início das pesquisas bibliográficas até a finalização deste artigo é possível notar o crescimento e os impactos do grotesco na comunicação e nos próprios telespectadores, dado o sucesso da série e de outros produtos televisivos e cinematográficos posteriores. O trabalho da temática aclara as dúvidas e os porquês do sucesso do gênero dentro da televisão, na arte e nas mídias em gerais, performando memórias coletivas de geração em geração. Mudam-se os atores, a direção e equipe de produção. Contudo, a memória gravada é a caracterização, estilo narrativo e enredo. Todos explicados pela teoria do grotesco.

Nesse sentido, ainda poderemos analisar produtos televisivos, cinematográficos e mesmo os desenhos animados e cartuns de *A Família Addams* a partir de outras teorias, como a semiótica, a análise do discurso, os estudos culturais, a teoria crítica ou a narratologia, só para citar alguns exemplos de perspectivas teóricas.

REFERÊNCIAS

- ADDAMS, Charles. *Homebodies*. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1954.
- ADDAMS, Charles. *Addams and Evil*. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1947.
- BOUDREAULT, Arianne. *The Addams Family: The Ultimate Gothic Parody*. 2019. Disponível em: <<https://greatgothicgiggle.home.blog/2019/02/06/the-addams-family-the-ultimate-gothic-parody/>>. Acesso em: 07 nov. 2021.
- BESSAN JÚNIOR, Mario Abel. *Memória Teleafetiva*. Florianópolis: Insular, 2019

CARNEIRO, Thiago Meister. *As Origens da Família Addams: como um cartunista desprezioso e um produtor de televisão desempregado criaram uma das maiores franquias da cultura pop*. Paraná: Estronho, 2019.

DOUGHTY, Caitlin. *Confissões do Crematório*. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2016.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LIMA, Fernanda. *Do Grotesco: Etimologia e Conceituação Estética*. *Revista Intertexto*, Rio de Janeiro: v. 9, n. 1, dez. 2016. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/324550088_Do_grotesco_etimologia_e_conceituacao_estetica. Acesso em: 19 set. 2021.

SODRÉ, Muniz. *A Comunicação do Grotesco*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 1973.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

TV TIME. *The Addams Family*. 2021. Disponível em: < https://www.tvtime.com/pt_BR/show/77137>. Acesso em: 20 out. 2021.

WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público: uma crítica da televisão*. São Paulo: Ática, 1996.



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

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e22021213-223>

Recebido em 01/12/2021. Aprovado em 20/12/2021.

SIMBOLISMO, SEMBLANTES DO TEMPO E TRAJETO ANTROPOLÓGICO EM *A INCRÍVEL HISTÓRIA DE ADALINE* SYMBOLISM, SEMBLANCES OF TIME AND ANTHROPOLOGICAL TRAJECTORY IN *THE AGE OF ADALINE*

Heloisia Juncklaus Preis Moraes*

Leidiane Coelho Jorge**

Luiza Liene Bressan***

Ana Caroline Voltolini Fernandes****

Resumo: *Este estudo tem por objetivo fazer uma análise do filme A incrível história de Adaline (2015) buscando-se apresentar a dimensão simbólica existente na narrativa por meio da hermenêutica simbólica. Foram traçados paralelos entre a teoria do Imaginário e o processo de inversão da angústia existencial vivenciado pela personagem Adaline, cuja interação social e afetiva foi substancialmente afetada por conta de um fenômeno que barrou os efeitos de tempo. A narrativa nos permite discutir teoricamente as questões de simbolismo e semblantes do tempo e, especialmente, o conceito de trajeto antropológico na perspectiva da antropologia do imaginário de Gilbert Durand (2002).*

Palavras-chave: *Imaginário. Semblantes do tempo. Simbolismo. Trajeto antropológico.*

Abstract: *This study aims to make an analysis of the film The age of Adaline (2015) seeking to present the symbolic dimension existing in the narrative through symbolic hermeneutics. Parallels were drawn between the Imaginary theory and the process of inversion of the existential anguish experienced by the character Adaline, whose social and affective interaction was substantially affected by a phenomenon that blocked the effects of time. The narrative allows us to theoretically discuss the issues of symbolism and semblances of time and, especially, the concept of anthropological path in the perspective of the anthropology of the imaginary of Gilbert Durand (2002).*

Keywords: *Imaginary. Semblants of time. Symbolism. Anthropological path.*

* Doutora em Comunicação Social. Docente do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem e integrante do Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano da Universidade do Sul de Santa Catarina. Bolsista do Instituto Ânima de Pesquisa. E-mail: heloisia.moraes@animaeducacao.com.br

** Doutora em Ciências da Linguagem. Integrante do Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano da Universidade do Sul de Santa Catarina. E-mail: leid_ddy@hotmail.com

*** Doutora em Ciências da Linguagem. Integrante do Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano da Universidade do Sul de Santa Catarina. E-mail: luizalbc@yahoo.com.br

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

INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa nos apoiamos na narrativa fílmica *A incrível história de Adaline* (2015) para discutirmos os principais aspectos da teoria durandiana (1982; 1985; 1993; 1996; 2002; 2014), uma vez que a narrativa está ancorada em elementos que permitem essa relação. A história vivenciada pela personagem e seu respectivo simbolismo provocaram nossas discussões no Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano em torno dos semblantes do tempo e do trajeto antropológico, conceitos matrizes na antropologia do Imaginário de G. Durand (2002).

Assim, propomos, a partir do presente estudo, identificar as expressões simbólicas manifestas na referida produção fílmica e a partir do material colhido, traçar paralelos com a teoria do Imaginário. Isso porque consideramos que todas as produções humanas, tais como as artísticas, são passíveis de serem lidas através da teoria do Imaginário, pois toda ação que engedramos e significações que produzimos são simbólicas e, portanto, nos mobilizam a essa análise:

[...] o símbolo é – enquanto ato operativo, ritual e celebrativo, religioso e social -, o que reúne, ordena, integra e orienta comportamentos coletivos desde a pré-história até a nossa pós-história; o símbolo como ato poiético é o mediador que introduz luz nas trevas, lei no informe e sentido no sem-sentido; o símbolo é, enquanto se complexifica em um feixe de interrelações, o configurador das formas ou universos simbólicos que aparecem como mito, metafísica ou história [...] (MARDONES, 2006, p. 72).

Compreendemos que o Imaginário é não só inerente ao real, mas produz a realidade, por isso o concebemos como referencial teórico capaz de traduzir as manifestações simbólicas que emanam de nosso cotidiano e de todas as obras da humanidade.

Para a perspectiva da antropologia do imaginário (Durand, 2002), os semblantes do tempo (tempo e finitude) são mobilizadores de toda a nossa capacidade imaginativa. “O ponto de partida para a função simbólica da imagem é a consciência da morte. A angústia existencial nos provoca a produzir atitudes imaginativas, os semblantes do tempo, para combatê-las. O esforço de criação é para responder à passagem do tempo” (MORAES, 2016, p. 139). Essa noção, ora consciente ora inconsciente, nos interpela ao nosso trajeto enquanto seres imaginantes, numa possibilidade de convergência de imagens.

E, se por um acidente da vida, pudéssemos ser agraciados com a paralização do tempo e do envelhecimento? A angústia existencial deixaria de existir? Os semblantes do tempo são parte do trajeto antropológico, com dois pólos reversíveis: pulsões subjetivas e intimações socioculturais (DURAND, 2002). Logo, cremos, a angústia existencial é também uma construção simbólica e afetiva. Propomos esta discussão através do filme *A incrível história de Adaline* (2015), subsidiados pela hermenêutica simbólica, identificamos a narrativa de um acontecimento mágico que tem consequências para toda a vida da personagem Adaline. Ela sofre um acidente e “fica imune à devastação do tempo”, parando de envelhecer. Isso seria positivo se não fosse o pólo social, onde se conjugam as relações afetivas. A angústia passa a ser pela diferença na passagem do tempo entre a personagem e seu grupo sócioafetivo, falta de cumplicidade.

Nas palavras de Silva (2017, p. 120), o singular no coletivo, tornado plural, pois “o imaginário é um discurso que articula nós de enunciação: o nós como pessoa da narrativa e os nós das amarrações cotidianas”. O domínio do tempo continua a ser sombra, porque não é coletivo. “O microcosmo humano é assim compreendido como estando aninhado no macrocosmo em seu todo”, pois a estrutura emocional do imaginário fundamenta-se nos sentimentos comuns, partilhados (MAFFESOLI, 1996, p.105). Discutiremos, pelas metáforas do filme, o caráter coletivo dos semblantes do tempo, ancorados na perspectiva de Silva (2017, p. 121) de que “racionalidade, morte e imaginário são nós que amarram os seres humanos numa transcendência coletiva cotidiana”. Nossa análise destaca que os semblantes do tempo fazem parte do trajeto antropológico, mobilizando a noção de tempo em função das construções simbólicas e afetivas, como apresentado pelo drama da personagem Adaline.

OS SIMBOLISMOS (TEÓRICOS) DE *A INCRÍVEL HISTÓRIA DE ADALINE*

Apresentaremos de maneira sintética os pontos essenciais do filme *A incrível história de Adaline* (2015) para que posteriormente possamos discutir, de maneira mais detalhada, suas expressões simbólicas à luz do Imaginário. Adaline Marie Bowman nasceu às 00h01min do dia 01 de janeiro de 1908. Foi filha única de Faye e Milton Bowman. Em 16 de junho de 1929, quando Adaline e sua mãe estavam visitando a construção da ponte Golden Gate, conhece o jovem engenheiro Clarence James Prescott, com o qual se casa 87 (oitenta e sete) dias depois. Após três anos de casamento, Adaline concebe sua filha Flemming. Em 17 de fevereiro de 1937, seu esposo Clarence falece em um acidente na construção da ponte Golden Gate. Após dez meses do ocorrido, enquanto Adaline viajava ao norte para a casa de seus pais, algo de misterioso e mágico acontece. Neste momento do filme, Adaline se debruça sobre o volante do veículo para tentar entender o que acontecia: a neve estava caindo no condado de Sonoma, em Califórnia.

Em determinado momento, a personagem perde o controle de seu carro, acaba quebrando uma ponte e caindo em um rio. A imersão do corpo de Adaline em água gelada iniciou o processo de hipoxia, parando sua respiração instantaneamente e diminuindo seus batimentos cardíacos até que seu coração parou de bater. Depois de alguns minutos, um raio acertou o veículo em que ela estava descarregando quinhentos milhões de volts de eletricidade e produzindo sessenta mil amperes de corrente. O ocorrido teve um efeito triplo: primeiro a eletricidade reanimou o coração de Adaline; depois ela saiu de seu estado de hipoxia, quando teve sua primeira respiração após dois minutos; e por último, segundo o princípio de Von Lehman, ainda a ser descoberto no ano de 2035, Adaline seria imune aos efeitos do tempo, não envelhecendo nem mais um dia.

Poder-se-ia pensar que a partir de então Adaline viveria em um estado de eterna alegria, já que se conservaria jovem por toda a sua vivência e não precisaria mais lidar com o medo da morte, pelo menos em relação à sua pessoa. Ocorre que para Adaline, as coisas começam a se tumultuar. Todas as pessoas a sua volta envelheciam e quando as encontrava, tentava explicar de forma às vezes não convincente o porquê mantinha-se jovem. Passou a ter que falsificar documentos na tentativa de não levantar suspeitas de autoridades e mudava seu endereço sempre que considerava necessário. Em certo momento precisou fugir de agentes do governo que intencionavam levá-la para a realização de estudos, com o fim de obter “a fórmula mágica” da vida eterna.

Sua filha, com o passar do tempo, já estava idosa e seu cão precisou ser sacrificado por conta de doenças em razão da idade avançada. Adaline deixou de casar-se novamente por temer perder alguém a quem amava. Até que conhece Ellis Jones, jovem que insiste em conhecê-la. Desta vez, Adaline se permite vivenciar o romance, até que ao visitar a família de Ellis, descobre que o pai dele, William, foi um amor de sua juventude que decidiu esquecer e rejeitar um pedido de casamento por conta do medo de perdê-lo em razão do decurso do tempo. Foi nessa visita à casa dos pais de Ellis que seu segredo foi descoberto, pois William a reconheceu quando viu uma cicatriz na mão de Adaline, cujo corte teria ocorrido em um momento em que os dois passeavam juntos.

Depois que seu segredo foi descoberto, Adaline decide ir embora e quando estava dirigindo, seu veículo acaba capotando por conta de uma caminhonete bater em seu carro. Nesse momento, novamente neva em Sonoma e o coração de Adaline, aos 107 anos, deixa de bater. Após a ajuda dos médicos e aplicação do desfibrilador, Adaline revive e é levada ao hospital. A partir daí, decide continuar seu romance com Ellis. Nos momentos finais do filme, a personagem percebe que voltou a envelhecer, entrando novamente no ritmo temporal de seus amigos e familiares. Alívio.

OS SEMBLANTES DO TEMPO NA TEORIA DO IMAGINÁRIO

Toda relação que estabelecemos com o outro e com o mundo que nos envolve, ocorre por meio de figurações imaginativas. Nossas vidas e a própria sociedade, frequentemente, são submetidas aos impulsos do imaginário através das construções individuais e coletivas. Isso porque o Imaginário se manifesta através da história, das culturas, dos grupos sociais, das artes e de qualquer manifestação humana.

Para Durand (2014, p. 41), “o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana” e é um reservatório de todas as imagens produzidas pelo *Homo sapiens* que influencia diretamente as produções simbólicas individuais e coletivas (DURAND, 1982; 1985; 1993; 1996; 2002; 2014). Observando padrões nas representações existentes, Durand (1982; 1985; 1993; 1996; 2002; 2014) indicou que estas seguem determinados eixos que organizam e direcionam suas conformações. Nesse contexto, estas matrizes dinamizadoras das produções simbólicas humanas influenciam

[...] o imenso universo do imaginário onde se subsumem imagens, símbolos, ideias, representações, e depois sintaxes, topologias, retóricas e lógicas de todos os tipos. O imaginário é o reservatório concreto da representação humana em geral, onde se vem inscrever o trajecto reversível que, do social ao biológico, e vice-versa, informa a consciência global, a consciência humana. Também o imaginário nos surgiu como o terreno privilegiado onde pode acostar a antropologia, uma vez que o utensílio metodológico é precisa e claramente fornecido pela reflexologia. [...] Através das três grandes categorias gerais da imagem, baseadas, respectivamente, nos três gestos reflexos dominantes descobertos pelos fisiólogos russos: a dominante postural, a dominante digestiva e, por último, a dominante sexual (podendo estas duas últimas estar anexadas [...]) (DURAND, 1996, p. 66).

Para o Imaginário, os semblantes do tempo são mobilizadores de toda a ação imaginativa. O ponto de partida para a função simbólica da imagem é a consciência da morte. A função do imaginário é de eufemização, então, o esforço de criação é para responder à passagem do tempo e à inevitabilidade da morte, ou seja, enfrenta a fragilidade e a finitude. Há formas que contém sentidos afetivos universais ou arquetípicos que são modulados no tempo e no espaço da vivência. É o que a teoria durandiana (2002, p. 41) chama de trajeto antropológico: “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”. Logo, um marco reversível na articulação entre o biopsíquico e o sociocultural.

Assim, a perspectiva aponta que há um dinamismo que regula a vida e suas manifestações culturais, traduzindo, simbolicamente, os arquétipos universais. A imagem é motivada, então, pelos costumes e pelas pressões sociais que formulam sistemas simbólicos partilhados (MORAES e BRESSAN, 2017).

Nesta esfera, Durand (2014) mencionou que as imagens se organizam em constelações constantes e a identificação destes modelos o possibilitou estabelecer dois *Regimes* de representação das imagens, que ele denominou Regime Diurno e Regime Noturno. O Regime Diurno da imagem se refere à dominante postural, caracterizando-se por representações luminosas, técnicas de separação e purificação, assim como aquelas que dizem respeito a antagonismos/dualidades. O Regime Noturno, por sua vez, refere-se à dominante digestiva e cíclica, cujas representações gravitam em torno do gesto da descida, da profundidade e da ciclicidade (ritmos sazonais, por exemplo). Pitta (2005, p. 23) afirma que esses eixos de representação simbólica servem para dar resposta à angústia existencial humana mais básica, ou seja, sua efemeridade temporal. É nesse cenário que a organização das imagens se fundamenta em duas direções:

[...] uma dividindo o universo em opostos (alto/baixo, esquerda/direita, feio/bonito, bem/mal etc.), outra unindo os opostos, complementando, harmonizando. O primeiro é o regime diurno, caracterizado pela luz que permite as distinções, pelo debate. O segundo é o regime noturno, caracterizado pela noite que unifica, pela conciliação (PITTA, 2005, p. 23).

Nesse sentido, sob a perspectiva da teoria do imaginário proposta por Durand (1982; 1985; 1993; 1996; 2002; 2014), as representações podem se manifestar através de *schèmes*, arquétipos, símbolos e mitos, os quais também se organizariam em torno das estruturas e regimes já mencionados. O *schème* tem relação com o aspecto instintivo, ligado aos gestos, e se organizaria em determinados padrões passíveis de representações. O arquétipo, por sua vez, designa imagens universais coletivas compartilhadas pela humanidade desde tempos remotos (JUNG, 2000). Quanto ao símbolo, este é o terceiro elemento de conformação do Imaginário. Pitta (2005, p. 18) afirma que o símbolo é uma representação concreta que objetiva evocar algo ausente ou impossível de ser percebido e que, conforme suas palavras “faz ‘aparecer’ um sentido secreto”. Para Wunenburger (2007, p. 33-34), “o símbolo exige uma intenção de simbolização da consciência que o perceba e o compreenda, abrindo-se, portanto, a um plano metalinguístico e

supraconceitual do sentido”. Estes três elementos – *schèmes*, arquétipos e símbolos – podem ser organizados em uma narrativa, que é o quarto estágio de conformação do imaginário. Para Durand (1985, p. 244-245), o mito é um relato que coloca em cena personagens, situações e cenários divinos ou utópicos, mas que, diferentemente da fábula ou do conto, nele se investe uma crença. Nesse contexto, o mito, enquanto narrativa, busca explicar os aspectos que constituem o mundo e sua origem, eufemizando a angústia existencial humana em relação àquilo que é desconhecido e misterioso. Wunenburger (2007, p. 59) menciona que o mito inventa uma compreensão simbólica das coisas e encontra um sentido sobre a morte:

Para isso, os relatos míticos costumam remontar a toda a duração de filiações genealógicas até um primeiro começo e tecem relações entre seres ou acontecimentos distantes e separados no espaço real. Para a compreensão mítica, o dado não é primordialmente decomposto e portanto conceitualizado, mas, ao contrário, absorvido numa totalidade narrativa que não dissocia o realizado e o virtual, o visível e o invisível, o fenomenal e o metaempírico. [...] Assim, pois, o mito encarrega-se do real, inscrevendo-o num *continuum* em que o visível só assume sentido enquanto ligado ao invisível, do qual é uma manifestação parcial, momentânea e local (WUNENBURGER, 2007, p. 59).

Em síntese, a teoria do imaginário proposta por Durand (1982; 1985; 1993; 1996; 2002; 2014), preceitua que todas as representações, incluindo as próprias produções humanas tecnológicas e artísticas, dentre as quais a narrativa literária ou fílmica, por exemplo, organizam-se em determinados padrões. O imaginário é fruto da relação entre o pólo subjetivo e as intimações do pólo objetivo, promovendo um sentido solidário às manifestações simbólicas, pois “a pulsão individual corre num leito social (DURAND apud TURCHI, 2003, p.24). Podemos então afirmar que o trajeto antropológico é estruturado em grandes eixos a partir de imagens consteladas em certos isomorfismos dos símbolos convergentes, como vimos anteriormente.

A função fantástica de negação do devir fatal, dinamizado nos dois regimes, atua como fator de equilíbrio antropológico. Nas palavras de Araújo e Almeida (2018), o imaginário é um tecido complexo de afetos e representações que permite, por sua vez, exprimir significações e produção de sentido. O vínculo coletivo dos afetos e das expressões fica claro, assim como o drama existencial vivenciado pela Adaline que alcança uma situação ideal individual, mas a falta do coletivo tira a força simbólica da situação.

Cassirer que enunciou o homem como animal simbólico enfatiza que a criação de símbolos é a principal atividade humana, pela qual edifica um mundo próprio, não podendo viver sem expressá-lo. Adaline alcançou sua liberdade?

Utilizamos de atitudes imaginativas para eufemizar nossa angústia existencial em relação aos semblantes do tempo e da morte. Por essa razão, acreditamos que a narrativa apresentada no filme *A incrível história de Adaline* encontra sintonia com os preceitos teóricos do Imaginário, pois apresenta elementos que demonstram as inquietações inerentes a todos nós em relação à passagem e aos efeitos do tempo, como discutiremos a seguir.

APROXIMAÇÕES ENTRE O IMAGINÁRIO E AS EXPRESSÕES SIMBÓLICAS MANIFESTAS NO FILME *A INCRÍVEL HISTÓRIA DE ADALINE*

Ao considerarmos que todas as produções humanas são simbólicas, podemos identificar as várias contribuições do filme *A incrível história de Adaline* (2015) que coincidem com as proposições dispostas pela teoria do Imaginário. Mardones (2006) relata que é inerente à nossa condição humana a necessidade de dar sentido aos mais variados contextos de nossas vivências. O mesmo ocorre com a produção fílmica ou outras criações artísticas e culturais, as quais são tingidas por nossa compreensão acerca de seu conteúdo manifesto:

A vida humana é esforço ingente para criar sentido e viver a realidade com sentido. O empreendimento social, em todas as variadas formas de construção da realidade, é uma aventura maravilhosa e engenhosa para não se entregar nas mãos do caos, da ruptura das trevas do espanto. Toda a cultura nada mais é do que o resultado desse esforço de criação e também o próprio impulso criativo (MARDONES, 2006, p. 71).

Para Cassirer (2001, p. 345), o ser humano é um ser sumamente simbólico, porque “na linguagem, na religião, na arte e na ciência, o homem não pode fazer mais que construir seu próprio universo – um universo simbólico, que lhe permite compreender e interpretar, articular, organizar, sintetizar e universalizar sua experiência humana”. Nesse contexto, Durand (1982; 1985; 1993; 1996; 2002; 2014) indicou que todas as simbolizações que produzimos, conscientemente ou não, repousam sobre nossa necessidade mais básica de combatermos os semblantes do tempo e vencermos a finitude existencial a que, em tese, estamos sujeitos. Nesse âmbito, a própria narrativa de *A incrível história de Adaline* (2015) contextualiza as ações da personagem principal, a qual se torna um fenômeno, um espécime, por assim dizer, de alguém que conseguiu paralisar os efeitos do tempo.

Vários são os indícios simbólicos que marcam o filme. Adaline não nasce em um dia qualquer, ela nasce às 00h01min de 01 de janeiro de 1908. Segundo Eliade (1992), o ano novo é considerado símbolo de reinício do tempo, pois representa uma repetição da cosmogonia. Para ele “[...] na expectativa de um Ano Novo existe uma repetição do instante mítico da passagem do caos para o Cosmo” (ELIADE, 1992, p. 60). Ainda nesse mesmo campo, Eliade explica:

Assim, a Criação do mundo é reproduzida todos os anos. Alá é aquele que efetua a criação, e que, portanto, a repete. Essa eterna repetição do ato cosmogônico, por intermédio da transformação do Ano Novo em inauguração de uma nova era, permite o retorno dos mortos à vida, e mantém acesa a chama da esperança dos fiéis na ressurreição do corpo. Vamos voltar logo às relações entre as cerimônias do Ano Novo e o culto aos mortos. Neste ponto, queremos observar que as crenças defendidas em quase toda parte, segundo as quais os mortos retornam a suas famílias (e em geral na condição de "mortos vivos") na época da celebração do Ano Novo (durante os doze dias entre o Natal e a Epifania), significam a esperança de que a abolição do tempo é possível nesse momento mítico, no qual o mundo é destruído e recriado (ELIADE, 1992, p. 65).

Nesse contexto, o próprio nascimento de Adaline se configura como um evento diferente, marcando a possibilidade de uma existência humana incomum. Após a morte de seu companheiro, Adaline sofre um acidente e as circunstâncias em que ele ocorre também são atípicas. O próprio narrador enfatiza que “algo de misterioso e quase mágico acontece”, quando neve caiu no condado de Sonoma, na Califórnia:

Ao se debruçar sobre o volante para compreender o que acontece, Adaline perde o controle do veículo e afunda em um rio. Nesse momento ela fica submersa na água e seu coração deixa de funcionar. Logo em seguida, algo diferente novamente acontece. Um relâmpago atinge o veículo em que ela estava, descarregando quinhentos milhões de volts de eletricidade e produzindo sessenta mil amperes de corrente. O ocorrido teve um efeito triplo: primeiro a eletricidade reanimou o coração de Adaline; depois ela saiu de seu estado de hipoxia, quando teve sua primeira respiração após dois minutos; e por último, segundo o princípio de Von Lehman, ainda ser descoberto no ano de 2035, Adaline seria imune aos efeitos do tempo, não envelhecendo nem mais um dia.

Segundo Eliade (1952) as águas representam simbolicamente a soma universal das virtualidades e a imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no mundo indiferenciado da pré-existência. Nesse teor, a imersão repete o gesto cosmogônico tanto da manifestação formal, quanto da dissolução das formas. Por esta razão, Eliade (1952) menciona que o que o simbolismo das águas remete tanto à morte quanto ao renascimento:

O contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado porque a dissolução é seguida de um novo nascimento, por outro lado porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida. A cosmogonia aquática corresponde — a nível antropológico — as hilogênias, as crenças segundo as quais o gênero humano nasceu das Águas (ELIADE, 1952, p. 147).

Na teoria durandiana (2002), a água é ambivalente, podendo representar valores positivos ou não. Na situação de Adaline, ela tanto representa a morte, quanto a vida, pois foi através da imersão naquele local específico que seu retorno à vida, através do relâmpago que atinge o veículo, passou a ter a possibilidade de vencer os semblantes do tempo. Nesse contexto, Eliade (1952) menciona que a imersão nas águas equivale, tanto no plano cosmológico como no antropológico, a uma reintegração passageira, do indistinto a uma nova criação, uma vida nova. Tratar-se-ia de um “batismo” e em qualquer conjunto simbólico, a água conserva sua função de desintegração, anulação das formas, assim como purificação e regeneração: “o seu destino é preceder a Criação e reabsorvê-la, incapaz que é de ultrapassar a sua própria modalidade, ou seja, de se manifestar em formas” (ELIADE, 1952, p. 148).

Após o relâmpago atingir o veículo, Adaline se torna um fenômeno. Deixa de envelhecer e passa a conservar sua aparência de 29 anos de idade. Nesse contexto, o relâmpago também tem seu viés simbólico. A luz, em várias religiões, inclusive no cristianismo, está diretamente relacionada ao sagrado e encontra espaço no imaginário quando se trata de representações de um evento extraordinário. A recorrência simbólica da luz, às vezes representada por um raio/relâmpago, revela o intuito de fugir do desconhecido, do caos, para então adentrar em um estado de maior consciência,

integração e harmonia. As manifestações simbólicas da luz são associadas ao estado de nascimento ou renascimento, à passagem de um limiar e de um esclarecimento sobre o meio que cerca o neófito:

A instantaneidade da iluminação espiritual foi comparada, em grande número de religiões, ao relâmpago. Mais ainda: ao brusco lampejo do raio que rasga as trevas atribui-se o valor de um *misterium tremendum* que, ao transfigurar o mundo, enche a alma de terror sagrado. [...] A pessoa que sobrevive à experiência do raio muda completamente; na verdade começa uma nova existência, é um homem novo. [...] A luz cegante do relâmpago provoca a transmutação espiritual através da qual o homem adquire o poder da visão (ELIADE, 1991, p. 13).

Para Durand (2002, p. 147) o isomorfismo do celeste e do luminoso também se refere ao simbolismo de uma manifestação divina: “os Upanixades, tão ricos em imagens da flecha e da ascensão rápida, estão realmente cheios de símbolos luminosos, Deus é aí chamado o “Brilhante”, “Brilho e Luz de todas as luzes [...]”.

Através deste evento mágico Adaline se tornou imune aos efeitos do tempo. Mas embora esta situação pareça perfeita aos olhos externos, para Adaline acabou se tornando motivo de sofrimento. Ela já não podia nutrir laços afetivos duradouramente, pois aqueles a quem amava não possuíam a possibilidade de se tornarem imunes ao tempo. Ao ver todos de seu entorno se esvaindo com o decurso do tempo, sua angústia se tornou maior em relação à possível alegria que a “vida eterna” poderia lhe conferir. A impossibilidade de conviver tranquilamente em sociedade inverteu a hipotética felicidade de controlar os efeitos de Cronos, tingindo sua vida de angústia. Nesse contexto, Maffesoli (1996; 2014) menciona que o sentimento de pertença, de se conectar ao próximo, é próprio da condição humana, de modo que a sensibilidade coletiva é como uma espécie de lençol freático que repousa sobre toda a vida social. A afetividade, para o autor, tende a contaminar de forma expressa todos os setores da vida coletiva:

[...] uma das características da vida social é essa espécie de impulso vital que impele à agregação, que faz procurar a companhia dos outros, que aspira à confusão. Pode-se, em função de suas convicções, lastimá-lo. É inútil e vão negar sua realidade. E vale mais reconhecê-lo, para ver se, com isso, não se exprime um arquétipo constante da natureza humana, que tende a valorizar a indistinção, o desejo de comunhão (MAFFESOLI, 1996, p. 114).

Observando as metáforas do filme, podemos refletir sobre o caráter coletivo dos semblantes do tempo, ancorados na perspectiva de Silva (2017, p. 121) de que “racionalidade, morte e imaginário são nós que amarram os seres humanos numa transcendência coletiva cotidiana”. Nossa análise destaca os semblantes do tempo fazem parte do trajeto antropológico, mobilizando a noção de tempo em função das construções simbólicas e afetivas, como apresentado pelo drama da personagem Adaline.

Consideramos que o trajeto antropológico está alicerçado na certeza da finitude e que nossas ações cotidianas são motivadas e realizadas de modo a fugir das marcas que o tempo imprime. Adaline vítima de um acontecimento único, fantástico e por que não dizer

mágico, recebe a benção de não viver e ver em seu semblante os sinais tão temidos que indicam a passagem do tempo.

Mas, a benção logo se torna para Adaline maldição, pois o não partilhamento com seus semelhantes da mesma condição a torna única e desperta curiosidades. A particularidade neste caso é que a condição biológica não é aceita pela sociedade a partir do momento em que se tem domínio sobre o tempo.

Os semblantes do tempo são uma ameaça que se assemelham ao Regime Diurno da imagem a medida em que a contrariedade expressa o sonho de frear a finitude e ao mesmo tempo perder sua vida por não se enquadrar devido ao fato de não envelhecer. A transição do regime da luz para o regime da obscuridade onde a incerteza de quem se diz ser aflige e turva a contemplação do que se vê.

O presente recebido por Adaline a segrega e no mesmo instante exige que ela se camufle, se esconda, não partilhe e sinta medo de conviver e perder as pessoas. Mudança, inconstância, adaptação, distância, decisão, são características do perfil de uma pessoa que alcançou o sonho mais desejado pela humanidade e que teve que abrir mão de sua vida para poder continuar vivendo, ou afinal, sequer pode desfrutar de sua condição privilegiada que chegar a desejar negar viver desta forma.

Após o acidente que retoma o incurso de Adaline no devir temporal, a personagem restabeleceu seus vínculos afetivos, passou a nutrir novamente o sentimento de pertença e deu continuidade à construção de sua (con)vivência através dos processos rítmicos naturais inerentes à vida em coletividade. A angústia existencial de Adaline passou a ser pela diferença na passagem de seu tempo individual e aquele a que seu grupo socioafetivo estava submetido. O cotidiano da personagem se transformou em um verdadeiro pesadelo: precisou mudar de identidade; fugiu das relações sociais e deixou de nutrir laços afetivos. Nas palavras de Silva (2017, p. 120), “o imaginário é um discurso que articula nós de enunciação: o nós como pessoa da narrativa e os nós das amarrações cotidianas”, cotidiano esse que na situação de Adaline se atrofiou em razão de sua condição especial. O domínio do tempo, para a personagem, passou a ser sombra, uma vez que não é compartilhado coletivamente. Para Maffesoli (1996, p.105), “o microcosmo humano é assim compreendido como estando aninhado no macrocosmo em seu todo”, pois a estrutura emocional do imaginário fundamenta-se nos sentimentos comuns, partilhados.

CONCLUSÃO

Diante da narrativa fílmica analisada, pudemos discutir conceitos primordiais à perspectiva da antropologia do imaginário. Entre os simbolismos dos semblantes do tempo e os pólos do trajeto antropológico, percebemos a amplitude da teoria que vê o homem em sua complexidade biopsíquica e sociocultural. Um “mundo de vida” pode ser observado a partir das imagens-símbolos de nosso cotidiano e naqueles expressos nas mais variadas narrativas, mostrando nossa humanidade, nossa relação com a sociedade, com a natureza e com o sagrado. *A incrível história de Adaline* nos faz pensar não só enquanto narrativa fílmica, mas, em nível mais teórico, em como as imagens-símbolo estão na estrutura cognitiva, psicológica e cultural de todos nós. Nós que formam laços.

REFERÊNCIAS

- A INCRÍVEL história de Adaline. Diretor Lee Toland Krieger. Produtor: Sidney Kimmel, Gary Lucchesi, Alix Madigan e Tom Rosenberg. Estados Unidos: Lionsgate, 2015.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DURAND, Gilbert. *Mito, símbolo e mitodologia*. Tradução de Hélder Godinho e Vitor Jabouille. Lisboa: Editorial Presença, 1982.
- DURAND, Gilbert. Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, mitanálise e mitocrítica. *Revista da Faculdade de Educação*. São Paulo, v. 11, n. 1-2 (1985), p. 244-256. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rfe/article/view/33348>>. Acesso em 24 maio 2018.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.
- DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução de Hélder Godinho. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2002.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução de Renée Eve Levié. 6. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2014.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. São Paulo: Arcádia, 1952.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.
- MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MAFFESOLI, Michel. *Homo Eroticus*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- MARDONES, José Maria. *A vida do símbolo: a dimensão simbólica da religião*. São Paulo: Paulinas, 2006.
- MORAES, Heloisa Juncklaus Preis. Sob a perspectiva do imaginário: os mitos como categoria dos estudos da cultura e da mídia. In: FLORES, Giovanna G. B; NECKEL, Nádia R. M; GALLO, Solange M. L. (orgs). *Análise do Discurso em Rede: cultura e mídia*. v.2. Campinas: Pontes, 2016. p. 137-152.
- MORAES, Heloisa Juncklaus Preis; BRESSAN, Luiza Liene Bressan. Bacia Semântica e o trajeto antropológico em uma narrativa histórico-literária sobre imigração italiana: marcas de ancestralidade. *Revista Alere*. Tangará da Serra (MT), v. 15, n. 1, p. 135-157, jul. 2017.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.
- SILVA, Juremir Machado da. *Diferença e descobrimento. O que é o imaginário? A hipótese do excedente de significação*. Porto Alegre: Sulina, 2017.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Loyola, 2007.



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

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e22021225-233>

Recebido em 30/08/2021. Aprovado em 16/10/2021.

LAS MENINAS: ANÁLISE DA OBRA DE VELÁZQUEZ E ALGUMAS RELEITURAS

LAS MENINAS: ANALYSIS OF THE VELÁZQUEZ WORK AND SOME READINGS

Deise de Moura Frizon*

Claudia Schemes**

Resumo: *Estamos constantemente rodeados por imagens, embora, muitas vezes, não olhemos com um olhar reflexivo sobre elas. Este artigo traz uma reflexão sobre a leitura de imagem, como se pode conceber e compreendê-la como um texto, algo que pode ser decodificado, lido e interpretado. Para isso, busca-se um embasamento nas ideias de alguns autores como: Santaella (2005) e Charaudeau (2012), sobre a questão signo na linguagem visual e na comunicação; Ricoeur (1997), trazendo a perspectiva da narrativa e do tempo na poética da imagem; Durand (2002) e o imaginário simbólico; Hall (2016) e as representações através da linguagem, dentre outros. Para exemplificar, compara-se a obra de Velázquez, Las meninas, com algumas releituras da mesma obra feitas por Picasso, mostrando como se pode interpretar uma obra de arte através do fazer artístico, na intenção de que reler não é copiar, pois os signos que estão presentes na obra são passíveis de interpretação.*

Palavras-chave: *Velázquez. Picasso. Leitura. Imagem. Las meninas.*

Abstract: *We are constantly surrounded by images, although we often do not look at them with a reflective eye. This article brings a reflection on image reading, how it can be conceived and understood as a text, something that can be decoded, read and interpreted. For this, we seek a basis in the ideas of some authors such as: Santaella (2005) and Charaudeau (2012), on the question of sign in visual language and communication; Ricoeur (1997), bringing the perspective of narrative and time in the poetics of the image; Durand (2002) and the symbolic imaginary; Hall (2016) and representations through language, among others. To exemplify, we compare the work of Velázquez, Las meninas, with some reinterpretations of the same work done by Picasso, showing how one can interpret a work of art through artistic making, with the intention that rereading is not copying, because the signs that are present in the work are open to interpretation.*

Keywords: *Velázquez. Picasso. Reading. Image. Las meninas.*

INTRODUÇÃO

As imagens nos rodeiam constantemente, somos influenciados por elas e, muitas vezes, nem nos damos conta desse processo. As imagens frequentemente passam por nossos olhos e nem observamos ou refletimos sobre elas.

* Mestra em Processos e Manifestações Culturais, graduada em Ensino da Arte na Diversidade, especialista em Psicopedagogia Institucional e em Artes. Email: deisefrizon@feevale.br.

** Doutora, mestra e graduada em História, professora dos cursos de História e Moda e PPG Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale (Novo Hamburgo/RS). E-mail: claudias@feevale.br.

Este artigo traz inicialmente algumas reflexões sobre a imagem, esta linguagem visual que pode ser lida e decodificada como um texto, pois traz um discurso pertinente em si e variado de acordo com o sujeito que faz a sua leitura.

A linguagem visual é estudada por Santaella (2005), que diz que a imagem é composta de signos que estão representando os objetos e, para que existam, é necessário um interpretante. É uma necessidade do ser humano essa duplicação do mundo através das imagens para representar algo. Vemos também as ideias de representação em Hall (2016), e em Charaudeau (2012) compreendemos a linguagem visual como um meio de comunicação. Damos significados através da interpretação que fazemos, portanto estes podem ser subjetivos, pois variam de acordo com o interpretante. A subjetividade das imagens também é estudada por Durand (2002), pois o simbólico das imagens compõem o imaginário coletivo da humanidade.

As obras de arte compõem uma poética visual, pois trazem uma narrativa de um discurso. Ricoeur (1997) nos ajuda a compreender essa narração que a imagem faz no tempo. Através da narração de uma imagem, ela tem a sua memória presente na história. Nora (1993) ajuda-nos a entender que a memória tem necessidade de algo externo, um lugar. A imagem de uma obra de arte pode ser este lugar de memória, onde a história pode ser narrada.

A famosa obra de Velázquez, *Las meninas*, já foi analisada por alguns autores. Foucault (1999) é um deles, o qual descreve e explica aspectos explícitos e implícitos na imagem. Já na primeira vista, vemos a ambiguidade do artista que se retrata na obra, não sabemos se estamos sendo observados ou observamos a cena pictoricamente narrada pelo artista.

Picasso, em sua interpretação pessoal, não faz uma, mas várias releituras da obra *Las meninas*, utilizando a sua técnica inovadora com traços geométricos, o cubismo.

Podemos observar que a imagem original foi novamente narrada por Picasso. Uma obra de arte perpassa os limites da moldura do quadro. Ela pode ser lida, relida e interpretada de diversos modos, indo muito além do que os olhos podem ver, carregando muitas simbologias, já que é um meio de comunicação visual que está dentro de um discurso e de uma narrativa que traz o tempo passado no presente através da memória.

LEITURA DE IMAGEM: MUITO ALÉM DO QUE SE VÊ

Vivemos num mundo rodeado por imagens e não nos surpreende que elas não cessam de querer influenciar nosso comportamento. Ler essas imagens é uma necessidade para decodificação dos signos tão difundidos e expostos aos nossos olhos.

Como uma linguagem visual, a imagem é estudada por vários autores e sob várias perspectivas que se fazem necessárias para análise e compreensão de algumas possibilidades por meio dela.

Uma estudiosa das linguagens é Lúcia Santaella que, se tratando de linguagem visual, a caracteriza como a percepção de imagens quase sempre figurativas, é estar presente à nossa apreensão. “Essa vocação mimética das imagens transcende as determinações históricas, pois, desde as primeiras inscrições nas grutas, a humanidade

esteve guiada pelo desejo complexo e provavelmente eterno de duplicar o mundo” (SANTAELLA, 2005, p. 19). A característica da linguagem visual é corresponder a algo fora de si, exigindo essa reduplicação do existente, para representar algo.

[...] a primeira característica dos signos que é a de funcionar como uma espécie de duplo em relação ao seu objeto dinâmico. A imagem especular é um duplo daquilo que está nela refletido. A imagem refletida é o signo. Aquilo que ela reflete é o objeto dinâmico (SANTAELLA, 2005, p. 46).

Baseada nos estudos de Peirce, Santaella (2005) coloca que a linguagem visual é feita de signos que representam objetos e, para que eles existam, é necessário um interpretante, formando a semiose.

O significado que será atribuído à leitura de imagem é subjetivo, pois vai depender das vivências e conhecimentos diversos que compõem o intelecto daquele que observa, para que haja então o processo de semiose (ação do signo). “O signo não se esgota em um único interpretante. De um lado, porque um mesmo signo pode produzir diversos efeitos em uma mesma mente interpretadora, efeitos que podem, inclusive, ir crescendo com o tempo” (SANTAELLA, 2005, p. 48).

Pensando a imagem como linguagem visual, ela é também um meio de comunicação. Charaudeau (2012), na sua teoria, considera o ato de linguagem como produto de um contexto onde participam um emissor e um receptor que podem atribuir diferentes interpretações ao objeto, dando-lhes diversos significados que podem ser explícitos ou implícitos.

Também podemos considerar a imagem como uma representação, e temos em Hall (2016) uma compreensão acerca desse assunto. Ele considera a linguagem como um sistema de representação, no qual os significados são partilhados. O conjunto desses significados partilhados é o que Hall chama de *cultura*. Damos significado através da interpretação que fazemos. O reconhecimento do significado nos causa a sensação de pertencimento, contribuindo para a construção da identidade.

Os significados também são diferentes e inconstantes dependendo de quem os significa, que assim faz conforme um sistema de convenções sociais. Os significados são produzidos na história e na cultura, estando sempre sujeitos a mudanças.

Outra perspectiva da imagem é a que compõe o imaginário; segundo Durand (2002), as imagens simbólicas acompanham a humanidade para explicar as subjetividades, os mitos, o inconsciente, a fantasia, ou seja, aquilo que não se pode explicar exclusivamente pela razão. Essas simbologias, além de compor o imaginário, implicam em uma coletividade da humanidade para que cada indivíduo se reconheça nela. Durand também defende o significado intrínseco nas imagens que decorrem de diversas culturas de diversos tempos e lugares. Portanto, o autor enfatiza o aspecto simbólico para as imagens.

Percebendo as imagens de obras de arte dentro da poética visual, segundo Costa (2001), os filósofos gregos Platão e Aristóteles a chamam de *mímese*, como uma imitação e representação; através dos meios e dos objetos não seria uma cópia, mas sim um

processo de verossimilhança, ou seja, veem a representação como uma possibilidade sem compromisso com o verdadeiro historicamente ou com a realidade.

O passado exerce uma ação no presente, pois, para se ter um passado, alguém precisa falar – narrar. Assim, o presente se dá pela concordância entre um acontecimento e o discurso que o anuncia. É o que Ricoeur (1997) apresenta referente à narração. As obras de arte também apresentam a sua poética e narram uma história ou uma ficção; esta, por sua vez, insere-se no tempo. Sendo que é diferente o tempo cronológico do tempo histórico, este só é possível pela narrativa baseada nas memórias dos fatos, ou seja, se constrói o passado pela narrativa que se faz dele no presente através da memória. Há uma mediação entre o tempo vivido e o tempo cósmico, que é o tempo histórico, e, para isso, usam-se procedimentos com efeito de signo: imagens, calendário, arquivos, documentos que fazem a representação: a função poética na história.

ANALISANDO A OBRA DE VELÁZQUEZ: LAS MENINAS

A obra *Las meninas*, de Diego Velázquez, foi pintada em 1659 e se encontra no Museu do Prado, na Espanha, uma das maiores obras deste artista barroco que utilizou a técnica de óleo sobre tela, medindo 320,5 cm x 281,5 cm. Segundo Martins (2016a), Velázquez nasceu em Sevilha na Espanha em 1599 e, quando jovem, logo demonstrou interesse pela pintura, de modo que pôde estudar com uns dos grandes professores na sua região, o pintor Pacheco. E também a sua família tinha boas condições para que ele pudesse estudar, já que provinha de família nobre.

No *site* do Museu Nacional do Prado, Portus (2013) descreve a obra colocando que é uma obra complexa, cheia de vida e realidade e que transmite uma rede de significados. Ao redor da Infanta Margarita, que é o centro da obra, encontram-se servas palacianas servindo e reverenciando a menina, bem como dois anões e um cachorro; atrás, há uma dama de honra e um guardião; mais ao fundo, depois da porta, a imagem de José Nieto, um colega de quarto. Ao lado esquerdo de quem observa a imagem, vemos o pintor retratado à frente de uma enorme tela. No espelho ao fundo, há o reflexo de quem observa a imagem, como testemunha da cena, os reis da Espanha Felipe IV e Mariana da Áustria, país da Infanta Margarita.

Esta imagem tem um significado visível a todos, trata-se de uma representação de um grupo de pessoas identificáveis realizando uma ação compreensível, característica própria das pinturas da Era Moderna na Europa, que representavam a vida ou animação. Esta obra tem uma variedade e quantidade de interpretações.

Essa riqueza e variedade de conteúdos, assim como a complexidade de sua composição e a variedade de ações que representa, fazem de *Las Meninas* um *retrato* em que seu autor utiliza estratégias de representação e busca objetivos que estão além do habitual nesse gênero, e aproximam-no da pintura histórica (PORTUS, 2013).

Esta obra foi analisada por várias pessoas, entre as quais Michel Foucault (1999), que a observa e escreve sobre ela. Primeiramente lhe chama a atenção o olhar do pintor que olha quem observa a pintura. Ele coloca essa ambiguidade, pois não sabemos o que

ele está pintando, é como se o espectador e o modelo trocassem de lugar constantemente. Não sabemos se observamos ou se estamos sendo observados, a nossa função de espectador se confunde com o papel de modelo.

A luz que vem da janela à direita também chama a atenção, iluminando os personagens e a tela que está virada; logo atrás há uma tela mais iluminada que as outras, esta se trata de um espelho refletindo dois observadores da cena, que seriam os pais da Infanta Margarita. Este espelho não reflete o que está presente na tela, mas sim fora dela, atravessando o campo de representação para fora do quadro, representando o que está fora do campo de visão. O que ele reflete é o que os personagens da tela estão observando. Ao lado desse reflexo, há uma porta e, ao fundo, um homem, que também é iluminado por uma luz que vem dessa mesma porta.



Figura 1 – *Las meninas* (Diego Velázquez, 1659)

Fonte: Museo del Prado (2020).

Assim Foucault descreve os personagens da obra:

Velázquez compôs um quadro; que nesse quadro ele se representou a si mesmo no seu ateliê, ou num salão do Escorial, a pintar duas personagens que a infanta Margarida vem contemplar, rodeada de aias, de damas de honor, de cortesãos e de anões; que a esse grupo pode-se muito precisamente atribuir nomes: a tradição reconhece aqui dona Maria Agustina Sarmiente, ali, Nieto, no primeiro plano, Nicolaso Pertusato, bufão italiano. Bastaria acrescentar que as duas personagens que servem de modelo ao pintor não são visíveis, ao menos diretamente; mas que podemos distingui-las num espelho; que se trata, sem dúvida, do rei Filipe IV e de sua esposa Mariana (FOUCAULT, 1999, p. 11).

Analisando a representação da obra em questão, vemos a representação de uma cena, cujos sujeitos são construídos pelo discurso, por onde eles são narrados. Hall (1997) vai ao encontro das ideias de Foucault, ao fazer essa análise da construção do sujeito, dando significado através das representações. Então, a posição que a Infanta Margarita ocupa, por exemplo, na pintura, é de privilégio, pois está retratada no centro da obra. Essa representação está narrando a personagem, e este aspecto está explícito nesta obra.

Além dos aspectos explícitos, ainda há os implícitos, que também trazem um discurso acerca dos fatos. Como a questão da intensidade da luz em alguns pontos, o artista, com isso, quer narrar o que será percebido com mais clareza em detrimento aos pontos pouco iluminados.

ANALISANDO AS RELEITURAS DE PICASSO

As releituras da obra de Velázquez *Las Meninas* foram feitas por Picasso no ano de 1957, utilizando a técnica de óleo sobre tela medindo: 194 cm x 260 cm (figura 2), 161 cm x 129 cm (figuras 3 e 5), 129 cm x 161 cm (figura 4) e encontram-se no Museu Picasso, na Espanha, segundo informações no *site* do Museu. Além destas, existem outras releituras da mesma obra e de outras pinturas de grandes artistas da História da Arte feitas por Picasso.

Para Martins (2016b), era costume de Pablo Picasso visitar o Museu do Prado e ficar admirando a grande obra de Velázquez. Ele fez vários desenhos e releituras da obra *Las meninas*. Picasso não faz apenas uma, ele relê, reinterpreta várias vezes a mesma obra, colocando características e traços próprios em suas pinturas.

Picasso foi um grande artista do início do século XX, tendo evoluído em sua própria trajetória artística passando de fases até chegar no experimentalismo geométrico do cubismo. Faz homenagem não só a Velázquez como a outros grandes mestres da pintura, criando várias releituras. Os ícones das obras estão lá, agora com o seu traçado marcante da sua personalidade inventora e criativa. Com isso, Picasso gera uma ruptura de paradigmas da Arte Moderna. Percebemos a diferença no olhar das obras, onde Velázquez direciona o espectador para pontos específicos da imagem, conforme a posição dos personagens e sua iluminação. Através dos vários olhares de Picasso interpretando a obra de Velázquez, percebemos uma mudança no olhar, agora a observação do espectador pode ir de um ponto ao outro nas suas releituras e fazer vários trajetos. É como se as figuras humanas passaram por mudanças, por metamorfoses.

Nora (1993) diz que a memória se enraíza no concreto, no espaço, na imagem, no objeto. A memória é vivida no interior, mas tem necessidade de suportes exteriores (lugar de memória). A memória é uma necessidade da história. Por isso, as obras de arte são como um lugar de memória, através delas a história pode ser narrada

A memória também se dá pelo coletivo e pela narração do que o outro faz do indivíduo, portanto, permanece a memória do quadro de Velázquez narrada por Picasso perpassando o tempo cronológico, estando agora representado em suas releituras, através de um novo discurso, uma nova interpretação do artista.

Uma obra de arte é um meio de representação. As representações produzem significados pela linguagem; no caso da imagem, a linguagem visual traz aspectos da memória construída no discurso. A linguagem possui signos que servem para decodificar o mundo. Picasso utiliza a representação dos signos utilizados por Velázquez, mas coloca, a seu modo, a sua própria interpretação, trazendo um novo discurso para a narração antes feita. E ele mesmo interpreta várias vezes, os significados são múltiplos, pois muitos são os interpretantes. Assim, o mesmo artista pode ser múltiplo nas suas representações, como neste caso.



Figura 2 – Las meninas (Pablo Picasso, 1957)

Fonte: Museu Picasso (2020).



Figura 3 – Las meninas (Pablo Picasso, 1957)

Fonte: Museu Picasso (2020).



Figura 4 – *Las meninas* (Pablo Picasso, 1957)

Fonte: Museu Picasso (2020).



Figura 5 – *Las meninas* (Pablo Picasso, 1957)

Fonte: Museu Picasso (2020).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem vai muito além do que se vê. Como se pode observar, a imagem dentro da linguagem visual é composta de signos que representam algo, e estas representações podem ser múltiplas conforme o interpretante. Uma imagem de uma obra de arte carrega em si aspectos simbólicos do imaginário, bem como elementos de uma narrativa que perpassam o tempo através da sua memória. A imagem transmite a sua mensagem, podendo ser, assim, um meio de comunicação através das suas representações explícitas ou implícitas.

Por isso, é importante não só olhar para a imagem como também ler e interpretar os signos e os símbolos que ela apresenta. Como fez Picasso ao fazer as releituras da obra *Las meninas*, de Velázquez, o qual experimentou de diversas maneiras, mas dentro da sua característica experiencial do Cubismo.

Ler uma imagem não significa fazer uma cópia, mas fazer a sua interpretação, já que a significação varia de acordo com o interpretante, haja vista a dimensão das possibilidades da imagem compreendida dentro das representações, dos meios de comunicação, nas narrativas, do tempo, do discurso, das simbologias do imaginário, perpassando o tempo através da memória.

BIBLIOGRAFIA

- CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- COSTA, Lígia M. da. *Representação e teoria da literatura: dos gregos aos pós-modernos*. Cruz Alta: UNICRUZ, 2001.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2016a.
- MARTINS, Simone. Diego Velázquez. (2016a). Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/prazer-em-conhecer/diego-velazquez/>. Acesso em: 21 jun. 2020
- MARTINS, Simone. Releituras de Pablo Picasso. (2016b). Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/releituras-de-pablo-picasso/>. Acesso em: 21 jun. 2020.
- MUSEO DEL PRADO. *Las meninas*. (2020). Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>. Acesso em: 21 jun. 2020.
- MUSEU PICASSO. *Las meninas*. (2020). Disponível em: https://catalog.museupicasso.bcn.cat/fitxa/museu_picasso/H290770/?resultsetnav=5eefdf6e8e60c. Acesso em: 21 jun. 2020.
- NORA, Pierre. Entre memória e História. A problemática dos lugares. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados de História, São Paulo, v. 10, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 01 jul. 2020.
- PORTUS, J. Diego Velázquez *Las Meninas*. Velázquez e a família de Felipe IV [1650-1680], Madri, Museu Nacional do Prado, n. 16, 2013. p. 126-129. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>. Acesso em: 21 jun. 2020.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Campinas: Papyrus, 1997.
- SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e do pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2005.



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

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e22021235-245>

Recebido em 22/09/2021. Aprovado em 10/11/2021.

ENTREVISTA AL DOCTOR CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN, MIEMBRO DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA INTERVIEW WITH CAMILO FERNANDEZ COZMAN, MEMBER OF THE PERUVIAN ACADEMY OF LANGUAGE

Jesús Miguel Delgado del Aguila*

Camilo Rubén Fernández Cozman¹ nació en 1965 en Lima (Perú). Es miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua desde el 2008. Ingresó a dicha institución con su discurso titulado “Blanca Varela y la lucha interminable con las palabras”. Es miembro de la International Society for the History of Rhetoric y del Consejo de la Organización Iberoamericana de Retórica y de la Asociación Canadiense de Hispanistas. Fue secretario de la Asociación Latinoamericana de Retórica. Es presidente de la Asociación Peruana de Retórica, vocal del Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar y director de la revista *Metáfora*. Asimismo, integra el comité científico de las revistas *Castilla* y *Tonos Digital*. Con respecto a su formación académica, es doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Además, es poeta, traductor, crítico literario, director de proyectos de investigación, conferencista nacional e internacional, investigador Concytec (nivel II, grupo Carlos Monge Medrano), asesor de tesis y docente de la Universidad de Lima y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Principalmente, su línea de investigación se orienta a los estudios sobre la poesía. Ha participado en estudios críticos en revistas y congresos, así como ha publicado libros. Entre sus ensayos, algunos de ellos son “El Perú crítico: utopía y realidad” (1990), “César Moro y el francés como lengua internacional” (2006), “El referente prehispánico y la poliacroasis en *La estación violenta* (1948-1957) de Octavio Paz” (2015), “La problemática del traductor literario a partir de la lectura y traducción de dos poemas de Paul Éluard” (2016), “Argumentación y campos figurativos en la poesía de Jorge Luis Borges” (2018), “Metáforas orientacionales y espacialización del sujeto en *Una casa en la sombra*, de Carlos López Degregori” (2018), “Nicanor Parra y Marco Martos: dos poetas frente a frente” (2019), “La antropofagia cultural como procedimiento de la literatura latinoamericana. Los casos de Jorge Luis Borges y Octavio Paz” (2019), “Cuerpo y afecto en *Noches de adrenalina* (1981) de Carmen Ollé” (2021) y “El simplismo de Alberto Hidalgo: tradición e innovación” (2021). Entre sus libros publicados, algunos son los siguientes: *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen* (1990), *La poesía hispanoamericana y sus metáforas* (2008), *La poesía es como el aroma*

* Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Investigador Concytec. E-mail: tarmangani2088@outlook.com.

¹ La breve biografía del doctor Camilo Rubén Fernández Cozman se obtuvo de la Asociación de Academias de la Lengua Española (2021) y el Consejo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación Tecnológica (2021). Asimismo, fue supervisada y aprobada por el entrevistado.

(2009), *Casa. Cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo* (2010), *Sujeto, metáfora, argumentación* (2011), *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe* (2016) y *Raúl Porras Barrenechea y la Literatura peruana* (2021). Dentro de sus múltiples distinciones, se encuentran las siguientes: Primer Premio en el Concurso de Ensayo “Centenario del Nacimiento de Raúl Porras Barrenechea” (1997), Primer Premio en el Concurso Internacional de Ensayo sobre Poesía (2003), Primer Premio en el Primer Concurso Nacional de Libro Universitario en el Área de Humanidades (2003), Premio al Mérito Científico (2004), Premio Nacional de Ensayo Federico Villarreal (2005), finalista del “Prix Littéraire Vingt Ans de Cecupe” (2006), Premio al Mérito Científico (2006) y un reconocimiento conferido por la Universidad San Ignacio de Loyola (2007).

ENTREVISTA HECHA EL 19 DE JULIO DE 2021, LIMA

Entrevistador: En la carrera de Literatura, existen los géneros del teatro, la poesía, la narrativa y el ensayo. Dentro de su producción académica, se halla una predilección por el género lírico, el cual se ha visto plasmado en numerosos ensayos. Frente a ello, ¿cómo fue construyendo esa preferencia por la poesía y sus respectivos análisis?

Fernández Cozman: En primer lugar, Jesús, muchas gracias por la entrevista. Estoy muy agradecido. En realidad, la predilección por el género lírico se produjo cuando yo cursaba el cuarto o quinto año de Secundaria en el colegio estatal Nicanor Guerrero Cáceres en Barranco (Lima, Perú). Allí tuve excelentes profesores de Literatura. Entre los cuales, estaba la profesora Sara Liendo de Casquino, quien me incentivó la lectura de poesía. Entonces, desde aquellos años —habrá sido aproximadamente entre 1980 o 1981—, me comencé a inclinar por la poesía, es decir, por el análisis de textos poéticos. En tal sentido, ya había leído el poemario *Jardín de invierno* de Pablo Neruda, algunos poemas de César Vallejo, los textos de José María Eguren y José Santos Chocano, entre otros autores. Pero, definitivamente, el texto que me iluminó más fue ese poemario póstumo de Neruda, *Jardín de invierno*, que leí en la Biblioteca Municipal que quedaba en la Plaza Central de Barranco. Ahí fue donde tuve un contacto más cercano con la poesía. Luego, en la universidad, en los dos primeros ciclos, tuve excelentes profesores; entre los cuales, quiero destacar —son muchos— a Raúl Bueno, quien me enseñó y dictó la asignatura Introducción a la Interpretación de Textos Literarios, donde se centró en el análisis de poesía e, incluso, hizo un abordaje bastante sugestivo de “Idilio muerto”², poema de César Vallejo al cual retorno siempre, porque me trae muchos recuerdos de mis años como estudiante en San Marcos³. Después, tenemos la enseñanza de la poesía por parte de maestros como Marco Martos, Washington Delgado, entre otros —la lista es larga—. Todo ello fue para mí un incentivo que me permitió dedicarme al abordaje de la poesía. Además, es necesario decir que en aquella época —entre 1982— yo ingresé a San Marcos sin dar examen de admisión, porque fui el primer alumno de mi promoción en

² El poema “Idilio muerto” pertenece al poemario *Los heraldos negros* (1919) del escritor peruano César Vallejo.

³ Camilo Fernández Cozman hace referencia a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima, Perú).

cuanto a mi rendimiento. Ingresé de manera directa. Por eso, pude ya estar a los dieciséis años en la universidad, y me fui orientando hacia el análisis de la literatura contemporánea. Por cierto, lo que quería indicar es que en aquella época —entre 1982— los estudios en el Perú sobre poesía eran muy pobres. Solamente teníamos los trabajos de Estuardo Núñez; por ejemplo, sus dos textos sobre la poesía de José María Eguren y su libro *Panorama de la poesía peruana actual* (1938). También, estaban los ensayos de Américo Ferrari, algo de Mirko Lauer, quizá; pero no había suficientes trabajos rigurosos sobre poesía peruana, como sí los hay hoy.

Entrevistador: Uno de los libros fundacionales sobre el concepto de retórica es el que aborda Aristóteles desde el siglo IV a. C. Conforme ha transcurrido el tiempo, ¿cómo ha variado esta noción con los distintos postulados teóricos?

Fernández Cozman: Es muy interesante tu pregunta. Aristóteles es el autor del primer tratado sistemático de retórica en la cultura occidental —no cabe duda—. Él tiene en el ámbito de lo que conocemos como teoría literaria dos textos fundamentales: la *Poética* y la *Retórica*. Esta última es un tratado orgánico y un antecedente de la retórica latina que va a tener representantes, como Cicerón, Quintiliano, entre otros autores. En el pensamiento aristotélico, tenemos algunas teorías de la metáfora. La primera es la teoría sustitutiva de la metáfora, que ya está presente en Aristóteles y que consiste en que la idea de un enunciado metafórico supone la sustitución de un término en relación con el otro. Por ejemplo, en vez de decir “las alas del ave”, digo “las alas del amor”, donde “amor” está en vez de “ave”. Se trata de una sustitución. Esta es la teoría sustitutiva de la metáfora que ya está en Aristóteles. Asimismo, tenemos la teoría del desvío —que de alguna manera ya se encuentra en Aristóteles también—. En pocas palabras, esta consiste en que el enunciado metafórico es un desvío con respecto a la norma determinada por el enunciado literal. Entonces, en vez de decir “la gota de agua”, yo digo “la gota del amor”. En ese sentido, la teoría sustitutiva y la de desvío son muy relevantes en los estudios retóricos y ya están de alguna manera sugeridas por Aristóteles, tal como se puede observar. En pocas palabras, ¿cuál es la trascendencia de Aristóteles? Es mucha, en cuanto al desarrollo de la retórica en Occidente —por decirlo de algún modo—. Primero, Aristóteles tenía una dimensión filosófica y extendida de la retórica. Es decir, El Estagirita no reducía la retórica a la *elocutio*. Él habla de la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio* y la *actio*. No se refiere a la memoria que es una parte de la retórica y que resulta una conquista de la retórica latina. Ese es el primer punto. El segundo aspecto es que Aristóteles concebía tres géneros discursivos: el epidíctico, el deliberativo y el judicial. Esta dimensión tripartita es muy actual al respecto e indica la relación que existe entre las figuras retóricas y la argumentación jurídica, por ejemplo. Ese elemento también tiene enorme trascendencia en la retórica actual. Plantea la teoría sustitutiva, la del desvío y los tres géneros antes mencionados; además, proyectó una visión de la retórica como una teoría del discurso, que hasta hoy se aplica.

Entrevistador: En la universidad, usted se ha especializado en la retórica general textual, una metodología para efectuar análisis de poemas, ¿podría explicarnos en qué consiste este concepto?

Fernández Cozman: Bien, lo que pasa es que la visión aristotélica era totalizante. Indicaba la presencia de la *elocutio*, la *dispositio*, la *inventio* y la *actio*. Fundamentalmente, son esas cuatro partes, pero, con el tiempo, la retórica se va a tornar en una retórica restringida de la *elocutio* (al buen decir). En otras palabras, la retórica se reduce al estudio del estilo (la *elocutio*) y las figuras semánticas; en particular, de los tropos (en especial, de la metáfora y la metonimia). Se redujo todo el gran aparato aristotélico a la *elocutio*. Entonces, lo que hace la retórica general textual a partir de los años ochenta del siglo pasado es retomar la dimensión totalizante de la retórica aristotélica. Para ello, busca ampliar los confines de la retórica y volver a la relación entre *elocutio*, *dispositio*, *actio*, *inventio* y memoria —este último concepto es agregado de la retórica latina—. Esas son las cinco partes de la retórica. Entonces, es una retórica expandida. Cuando pone de relieve un análisis de una figura retórica, los pensadores de la retórica general textual vinculan la *elocutio* con la *dispositio* y la *inventio*. En pocas palabras, las metáforas transmiten conocimiento y son operadores ideológicos. Tienen que ver con estructuras, como la *inventio* y la *elocutio*. Es decir, es una retórica que trata de vincular, sobre todo, la *elocutio*, la *dispositio*, la *inventio*, pero también la *actio* (con respecto de la pragmática) y la memoria (como la memoria colectiva de un pueblo). Las memorias son un elemento importante para los estudios de retórica y política en Argentina a partir de los trabajos de Alejandra Vitale, quien analiza los archivos del Servicio de Inteligencia en su país durante la dictadura militar, y trabaja el tema de la memoria también —que es sumamente importante—. Se ha enfocado en qué elementos han quedado ocultos o qué aspectos tienen que esclarecerse a través de procedimientos retóricos en los archivos de la Inteligencia de Argentina durante la dictadura militar, por ejemplo.

Entrevistador: Asimismo, dentro de sus investigaciones y sus cursos, va incorporando nuevas formas de analizar los poemas, como cuando incluye la categoría de intertextualidad o la noción de antropofagia. Ante ello, ¿de qué manera va contribuyendo a los estudios de la retórica la inclusión y el tratamiento de nuevas categorías?

Fernández Cozman: Es muy interesante tu pregunta. Lo primero que tengo que indicar es que nosotros tuvimos en San Marcos, en los años ochenta, una época atravesada por la violencia en el Perú —como todos sabemos—, con el terrorismo de Sendero Luminoso, el MRTA y el terrorismo de Estado también. Eso lo podemos ver en los archivos y los documentos que registran estos hechos de violencia, como, por ejemplo, el *Informe final* (2003) de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación⁴. Pero en aquella época tan complicada en el Perú, con tantos problemas, tuvimos una formación integral, de manera que yo tuve la suerte de ser uno de los discípulos de Antonio Cornejo Polar, quien dictaba clases en aquella época —en los años ochenta del siglo pasado— sobre la heterogeneidad, la hibridez y también se leía mucho a Ángel Rama, quien incorporó el concepto de transculturación. Entonces, sobre esa base, a partir de mis lecturas de Rama,

⁴ La Comisión de la Verdad y Reconciliación elaboró un documento en el que recopila todos los hechos de violencia por los cuales atravesó el Perú en ese periodo de terrorismo. Este se puede encontrar en el siguiente enlace: <<https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>>.

García Canclini, Cornejo Polar, entre otros, formulé una noción que había sido planteada por el modernismo brasileño en los años veinte del siglo pasado, que es el concepto de antropofagia de Oswald de Andrade. En pocas palabras, su teoría consiste en que los latinoamericanos no somos buenos salvajes, sino que devoramos la cultura occidental, las prehispánicas y las orientales, por ejemplo. “Tragamos” las otras culturas —por decirlo metafóricamente—, y luego construimos nuevos productos culturales. Ya no es la idea del *bon sauvage* (“el buen salvaje”), sino la del “antropófago”, el que “traga” una cultura para construir un producto nuevo. Apliqué esa idea en mi libro *César Moro: ¿un antropófago de la cultura?* (2012). Allí planteo una pregunta en el título del libro y propongo la idea de que Moro se aprovecha del francés y lo canibaliza; es decir, usa el idioma con marcas y huellas de un hablante nativo en español. Ese aspecto no le gustaba mucho a André Coyné; incluso, él llega a corregir algunas expresiones de los versos de Moro en francés. En lo particular, yo considero que es una marca de un francés distinto del de Francia, porque la lengua es de los usuarios, no de la Academia Francesa ni de la Real Academia Española, sino los usuarios son los dueños de la lengua. Todos los que hablan francés son los dueños de la lengua —no solo los franceses—, también los canadienses, los belgas, los africanos, los latinoamericanos, entre otros, que hablan el francés. Entonces, de ahí, tomo el concepto de antropofagia. Luego, con respecto a la idea de intertextualidad, estaba en mi ensayo sobre Raúl Porras Barrenechea, que ha sido reeditado hace unos meses y que es un libro del año 2000⁵. Fue un texto con el que gané, en 1997, el concurso de Raúl Porras Barrenechea por la conmemoración del centenario. En ese libro, confronto —veo las intertextualidades— la idea de José de la Riva Agüero con la de José Carlos Mariátegui, Raúl Porras Barrenechea y Luis Alberto Sánchez, con respecto a la literatura peruana, para ver cuál es la cosmovisión de cada uno, en qué discrepan y en qué están de acuerdo. A partir de esa intertextualidad, comienzo a pensar en que se puede analizar la poesía de César Vallejo en relación con la de Paul Éluard, la de Eguren en relación con la de Vallejo, etc.; porque en la base de todo conocimiento literario —para mí— está la intertextualidad, la confrontación o la comparación. En gran medida, me oriento a los estudios de la retórica comparada, puesto que me interesan los mecanismos persuasivos que están en varios poetas de diferentes tradiciones para poder confrontarlos y extraer una conclusión al respecto.

Entrevistador: ¿Qué conocimientos relacionados con la retórica le ha permitido sus múltiples participaciones en congresos nacionales e internacionales?

Fernández Cozman: En realidad, yo asumo la retórica, pero de una forma abierta, porque asimilo componentes de otras tradiciones teóricas, como son, por ejemplo, la teoría cultural latinoamericana, donde aparece la idea de la heterogeneidad o la transculturación. Yo incorporo un concepto de interculturalidad a partir de las ideas de Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar y Néstor García Canclini. En tal sentido, podría decir que me interesan algunos conocimientos de la antropología en particular. Por ejemplo, los aportes de la antropología estructuralista de Claude Lévi-Strauss me parecen

⁵ El libro de Camilo Rubén Fernández Cozman se titula *Raúl Porras Barrenechea y la Literatura peruana*, publicado en el año 2000.

fundamentales para entender el pensamiento de Rama. Cuando Ángel Rama lee la novela *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas, manifiesta un conocimiento de la antropología estructuralista de Lévi-Strauss. Asimismo, no solo este tipo de antropología, sino que también me interesa la pragmática de una forma muy particular. De allí, extraigo la idea de lo que yo llamo locutor en un poema, quien tiene en mente a un alocutario, al cual quiere convencer. Realmente, ese aspecto de la pragmática del poema está muy descuidado. Hay pocos trabajos sobre el tema, a diferencia de la narratología estructuralista con tendencia pragmática, que también ha desarrollado toda una metodología en comparación con estos enfoques primigenios acerca de poesía. Nosotros, en el ámbito del análisis poético, seguimos hablando del yo poético, cuando el término —en mi opinión— está desfasado. Deberíamos hablar de locutor personaje, locutor en 1.º grado, locutor en 2.º grado, alocutario representado, alocutario no representado, entre otras terminologías. Alfonso de Toro ha trabajado mucho ese tema; sobre todo, en el ámbito de la pragmática. Por eso, tenemos que adaptar estos conceptos a la pragmática del poema. Entonces, contamos con los siguientes factores: en primer lugar, la antropología estructuralista; en segundo lugar, la pragmática —que es para mí muy relevante—. Además de esto, resulta también sumamente importante el conocimiento de las literaturas extranjeras. Por ejemplo, no se puede entender bien la literatura peruana —sobre todo, me refiero a la poesía— sin la tradición poética francesa, que ha influido de manera poderosa. Por lo tanto, se necesita un conocimiento de la obra de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, los surrealistas, el cubismo de Guillaume Apollinaire para poder comprender a Huidobro, Neruda, Vallejo o Eguren, por ejemplo.

Entrevistador: En la universidad, siempre nos han recomendado que sería idóneo leer al autor desde su lengua nativa. Hago esto acotación porque usted domina los idiomas del portugués, el inglés, el francés y el italiano, aparte del conocimiento de su idioma originario, el español. En ese sentido, ¿qué tan necesario es leer al autor en su lengua originaria para comprender su cosmovisión?

Fernández Cozman: Es muy interesante la interrogante que me acabas de formular. En efecto, en lo que concierne a la lectura, lo que más nos interesa es la lectura de textos en lenguas extranjeras —en el ámbito de los estudios literarios—. Las lenguas extranjeras son sumamente importantes, porque yo siempre he pensado —quizá porque he traducido algunos libros; tengo esa manía por la traducción (una labor muy poco comprendida en el mundo actual)— que es necesario ver con mucha cautela las traducciones. Particularmente, yo desconfío de ellas. Algunos me dicen “tú exageras”. No lo sé si exagero. Puede ser. Pero, por ejemplo, hay traducciones en el campo poético y en el campo de la teoría de la poesía. En el ámbito poético, hay que tomar en cuenta algunos detalles. Verbigracia, una cosa es leer a Mallarmé o Rimbaud en francés, y otra cosa es leer su traducción. Si uno no tiene acceso al idioma, debe buscar una buena traducción o hacerse asesorar, en fin, y que alguien le diga cuál es la mejor traducción. ¿Por qué? Porque si alguien lanza una hipótesis basada en una mala traducción puede estar diciendo dislates sin darse cuenta. Puede decir cualquier cosa. Hay que tener mucho cuidado con eso. Eso es lo primero. En segundo término, en cuanto a las teorías, a los

textos teóricos, hay que tratar de leerlos en el idioma original en medida de lo posible, porque muchas de las teorías de estos textos —eso siempre les digo a mis alumnos— tienen que ver con la lengua en la que se expresa. Por ejemplo —voy a poner un caso—, la semántica cognitiva de George Lakoff y Mark Johnson⁶ es en inglés, y ellos hablan del uso metafórico de las preposiciones. Claro, eso se puede aplicar en castellano cuando yo digo “yo voy dentro de dos horas”, donde “dentro” es una partícula que tiene que ver con el espacio; por lo tanto, allí hay un uso metafórico de “dentro”. Sin embargo, esto se observa con mayor nitidez en inglés, donde hay verbo-frase y muchos recursos con las preposiciones. Hay infinidad de verbos a los que tú le agregas una preposición, y cambia el verbo. Entonces, adquiere otro sentido en inglés el uso metafórico de la preposición, por ejemplo, porque la lista de uso de la preposición es más compleja en inglés que en español. Entonces, hay que tener mucho cuidado con ese punto. Yo recomiendo a mis alumnos que, por lo menos, se practique en el nivel de lectura, porque en el nivel del habla oral es un poco más complejo: hay que vivir en un país de habla inglesa o francesa. En fin, si uno no lo practica, pierde la fluidez. Sin embargo, la lectura uno la puede mantener, al menos leyendo o escribiendo algo. Eso sí lo puede practicar. Eso me parece importantísimo. Verbigracia, yo pienso que es muy importante el estudio de una segunda o una tercera lengua. Voy a poner un ejemplo. César Vallejo va a escribir *Lock Out*⁷ en francés. Veamos ese caso. Vicente Huidobro escribirá buena parte de su poesía en francés. Borges tiene algunos textos en inglés —como todos sabemos—. Ahora, la pregunta que nos podemos hacer a fuerza de ser hiperbólica o exagerada es la siguiente: ¿Borges hubiera sido tal sin el conocimiento del inglés? No estoy muy seguro, pero dejo por ahí la hipótesis. Es una especulación, porque casi todas sus fuentes son de lengua inglesa; por lo menos, desde el punto de vista literario, como Berkeley, G. K. Chesterton, Thomas de Quincey, etc. Ahora, también es importante el francés para Vallejo, porque él no solo escribió *Lock Out* en francés, una obra de teatro, sino que también tiene crítica teatral en francés. Manejaba muy bien el francés —tal como podemos ver—. Por ejemplo, Moro sin el francés no hubiera sido tal, al igual que Huidobro. Entonces, el papel de los idiomas es crucial. Lo mismo le pasa a Mariátegui, quien leía en varios idiomas; verbigracia, en italiano, francés, entre otros, con mucha fluidez. En tal sentido, yo considero que, si uno no puede leer textos en el idioma original, tiene dificultades para comprender el fenómeno literario; por lo menos, necesita saber el inglés o el francés, aparte de su lengua materna. Ahora, lo ideal sería saber y manejar —cosa que yo no puedo y que no he podido lograr por limitaciones personales, en realidad— una lengua originaria, como el quechua; por lo menos, leer o hablar un poco en quechua. Eso sería importante también. De alguna manera, lo interesante sería dominar la lengua materna que —en nuestro caso es el castellano—, saber una lengua extranjera (por lo menos, el inglés o el francés) y una lengua originaria. Esta es la idea de un ser humano trilingüe: saber la lengua materna, un idioma originario y otro extranjero. Eso sería lo ideal, como dice Cecilia Hare.

⁶ George Lakoff y Mark Johnson son autores del libro *Metaphors We Live By* (1980), cuya traducción al español es *Metáforas de la vida cotidiana*.

⁷ *Lock Out* es una obra de teatro que escribió César Vallejo.

Entrevistador: Considerando sus amplios estudios e investigaciones acerca de la retórica, ¿cómo es posible la canalización y la transferencia de estos conocimientos a un alumno universitario?

Fernández Cozman: No es fácil indudablemente. Y uno de los problemas que hemos visto —sobre todo, en el caso de la pandemia, que nos ha trastocado nuestra forma de pensar, vivir y relacionamos con los demás— es el problema de la educación virtual. Por ejemplo, muchos alumnos que están llegando a San Marcos han tenido su último año, o eventualmente no solo el último año, de manera virtual. Entonces, no es lo mismo. Se nota que la enseñanza tiene un vacío, porque la enseñanza en el colegio, en general, debería ser presencial. No creo que virtual funcione plenamente, pero, bueno, hay otras maneras de hacer las cosas. Sobre todo, en Primaria, no funciona la educación virtual. Y, en Secundaria, no tenemos el contacto presencial con el maestro en el aula. Pero, bueno, es la situación marcada por una pandemia extremadamente excepcional y peligrosa. Por eso, los alumnos han llegado con menos lecturas que antes. En tal sentido, no es fácil enseñar estos conceptos de la retórica. Además de esto, un segundo problema, aparte de la poca lectura con la que llegan los alumnos a la universidad, es que ya no se analiza poesía en los colegios. Hay excepciones. Pero me estoy refiriendo a los colegios estatales que son más o menos —no tengo las últimas estadísticas—, aproximadamente, entre el 80 % —un poco más—. O sea, de 10 colegios en el Perú, casi 8 son estatales y 2 son privados —o quizá menos—. Estoy poniendo un ejemplo. No tengo las estadísticas actualizadas. Alguna vez me hablaron del 78 % u 82 %, pero no sé en qué momento estamos, porque muchos colegios privados han desaparecido con la pandemia. Entonces, se han alterado las estadísticas. Pero supongamos que sean 8 de 10 colegios. En esas instituciones educativas, son pocos los profesores que se dedican a la enseñanza de la poesía. Son muchas las razones. A veces, en primer lugar, los docentes ganan poco o muy mal, así como no han sido capacitados. Además, los planes de estudios de las escuelas de educación en el Perú ponen énfasis solo en la metodología, en realidad, pero se olvidan de la disciplina: los cursos de teoría literaria y de interpretación de textos literarios. Los ven como cursos menores que no tiene ninguna importancia. En consecuencia, no hay una preparación académica rigurosa. Los profesores de Comunicación Integral, por lo general, no son buenos lectores. Por esa razón, no enseñan al estudiante el análisis de poesía. Cuando llegan a la universidad, muy pocos alumnos han realizado estos análisis en los colegios. Por eso, tenemos ahí un problema bastante grave. Luego, una tercera razón es que los estudiantes no están adaptados al lenguaje teórico. Les resulta muy difícil abstraer. Tienen poca capacidad de abstracción. Entonces, un texto teórico de retórica no les resulta muy fácil de leer, procesar, resumir y asimilar. Ese es otro problema que tenemos que enfrentar realmente. Y, claro, indudablemente eso es lo que decía Giovanni Sartori en *Homo videns* (1997). En la actualidad, esta es la dictadura de la imagen, frente a la letra escrita. A veces, eso quita capacidad de abstracción al ser humano. En su mayoría, tenemos la información de la internet, la televisión, las redes sociales, etc., pero estamos propiamente en una civilización, una sociedad líquida, una “modernidad líquida”, como decía Zygmunt Bauman. En realidad, estamos en una sociedad de la superficialidad. Cada vez se lee menos. Y actualmente nos hemos dado cuenta de que la ignorancia es supina. La gente no sabe los conceptos, y comienza a decir “tú eres terrorista”, “tú eres comunista” o “tú eres fascista”, sin saber la acepción de cada palabra.

Usan los términos de manera deportiva. Nadie sabe qué es ser de izquierda o derecha. La gente no sabe en general. En cambio, hay gente que sí sabe. En tal sentido, hay una crisis generalizada. La educación peruana está en crisis. Y además tenemos una crisis ética generalizada, que ya denunció Manuel González Prada hace más de 100 años, al sostener que “el Perú es un organismo enfermo”. Estamos a puertas del bicentenario, y el Perú sigue siendo un organismo enfermo (a 200 años de la declaración de la Independencia). Apenas, estamos a 9 días del 28 de julio⁸, y ese es uno de los grandes problemas que debemos afrontar actualmente.

Entrevistador: Dentro de la retórica general textual, está el aprendizaje de los distintos tropos. Para mencionar algunos de ellos, se encuentran la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, el oxímoron, el símil, la alegoría, entre otros. Frente a ello, ¿es posible que un estudiante logre aprender, identificar y dominar esta amplia variedad de figuras retóricas para el análisis de los poemas o considera que sería suficiente con el aprendizaje de unos cuantos procedimientos retóricos?

Fernández Cozman: Muy interesante tu pregunta. Sin duda, la teoría de Giovanni Bottirolí plantea que hay provincias figurales. Estas son cuatro. Se constituyen por las siguientes: la negación o la antítesis —como quieran llamarla—, la sinécdoque, la metáfora y la metonimia. Se concentra en estas cuatro provincias figurales, que son ámbitos cognitivos, en los cuales se sitúan una gama de figuras retóricas. Por ejemplo, dentro de la negación, se sitúan figuras retóricas como la antítesis, la ironía, la paradoja, etc. Dentro de la provincia figural de la metáfora, se ubican todos los tipos de metáforas, y así sucesivamente. Yo pienso que no es necesario saber todas las figuras retóricas. Lo que dice Bottirolí y lo precisa muy bien es que la retórica tradicional ha perdido demasiado tiempo —lo digo con mis palabras— en un intento inútil de clasificarlo todo, así como elaborar solo taxonomías. Algunas de las cuales son útiles —sin lugar a duda—, pero no podemos quedarnos en la manía de clasificar. Lo interesante es la interpretación; no simplemente la descripción en un análisis retórico. De repente, yo puedo analizar solo una metáfora en un poema, y profundizar tanto hasta llegar a plantear que detrás de esa metáfora hay una visión del mundo, y solo analicé una figura retórica —o quizá dos; no necesito analizar más, y saberme de memoria todas las clasificaciones de la retórica—. Lo importante es la pertinencia y la agudeza del investigador literario para distinguir la figura retórica más representativa, que sirva para verificar una hipótesis y que se ligue con la *dispositio* y, sobre todo, con la *inventio* (o sea, la visión del mundo del escritor).

Entrevistador: De acuerdo con su punto de vista, ¿es necesario el conocimiento cultural y contextual para que la interpretación que uno hace de un poema sea más fructífera?

Fernández Cozman: Yo creo que sí. Lamentablemente, hay modas intelectuales en la actualidad, pero yo creo que sin el contexto no podemos entender un texto. No obstante, tampoco creo en el contextualismo, que es algo que critica el propio Giovanni

⁸ Esta entrevista se realizó el 19 de julio de 2021, a 9 días del 28 de julio, fecha en la que se conmemora la Independencia del Perú.

Bottirolí, que consiste en abocarse al contexto y olvidarse del texto. Eso tampoco es apropiado. Hay que buscar un equilibrio entre el análisis contextual y el análisis propiamente del poema o poemario. Ese equilibrio es difícil de lograr. Por ejemplo, tenemos que ubicar el texto en un contexto, con los autores que escriben en aquella época, las corrientes filosóficas o literarias que se desarrollaban en aquel tiempo. Verbigracia, no se puede entender *Los heraldos negros* sin el contexto marcado en 1919, año en el que realmente el poemario de Vallejo ve la luz. Por ejemplo, en ese contexto, teníamos el indigenismo, la búsqueda de la identidad nacional y la difusión de los primeros trabajos de ciencias sociales —obviamente, son las primeras sistematizaciones—. Todo esto marca el panorama en el que se sitúa *Los heraldos negros* como el primer poemario de César Vallejo. Sin ese contexto, no se puede entender. Además, tenemos el influjo del modernismo, que ya estaba en su última etapa, por ejemplo, o el surgimiento de las vanguardias —con Alberto Hidalgo y Vicente Huidobro, en un primer momento— todavía está en sus inicios en Hispanoamérica. En pocas palabras, sin el contexto, no se puede entender un texto, porque este dialoga con otros textos. No hay que aislar el poema. No hay que caer en una visión autárquica del discurso literario, pero tampoco no olvidarse del texto y dedicarse al contexto. No es nada riguroso ninguno de los dos extremos: ni el contextualismo exagerado ni el autotelismo o una visión autárquica de la Literatura. Hay que buscar un equilibrio entre los contextos y el texto (poema o poemario) que se va a abordar.

Entrevistador: Desde la Academia Peruana de la Lengua, ¿cómo se impulsan los estudios de la poesía del país?

Fernández Cozman: La Academia Peruana de la Lengua tiene varios frentes — por decirlo de alguna manera—. En primer lugar, tiene el *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, que ha sido indexado en Scopus hace algunos días. Y allí difunde diversos trabajos de análisis poético, escritos por autores peruanos o extranjeros. Ese es un primer plano. Un segundo plano es que hay una conexión entre la Academia Peruana de la Lengua y los profesores de Educación Secundaria, a través de dictado de cursos de actualización, en los cuales se les da algunas herramientas para el análisis de textos poéticos, narrativos o ensayísticos. Dicho esto, les permite a los profesores de Comunicación Integral poder actualizarse en lo que concierne a la disciplina, tanto de la lingüística como de la literatura. Este es el segundo frente, además de estos cursos de actualización para profesores de Comunicación Integral y el *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, tenemos también congresos que se organizan sobre temas lingüísticos, lexicográficos o literarios. Se hizo un congreso sobre José María Eguren o César Moro, donde se difundieron las investigaciones acerca de poesía, elaborada por críticos literarios nacionales o extranjeros. Y así se establece un diálogo muy fructífero que permite profundizar en el abordaje de la poesía peruana.

Entrevistador: ¿Qué proyectos tiene en la actualidad?

Fernández Cozman: Tengo varios proyectos. En primer lugar, quisiera publicar un libro acerca de César Vallejo; sobre todo, centrarme en su primer poemario, *Los heraldos negros*. Luego, cuento con un proyecto que lo tengo hace muchos años, que es

escribir la historia de la poesía peruana del siglo XX, pero con criterios historiográficos claros, en mi opinión. Tomaré en cuenta el movimiento de los sistemas hegemónico, emergente, residual y de resistencia para ver cómo se desarrollan a lo largo del siglo XX en el ámbito de la poesía peruana. Eso me interesaría. Posteriormente, tengo un tercer proyecto, aparte del libro sobre Vallejo y el de la historia de la poesía peruana, que me gustaría escribirla con otros investigadores, que consiste en trabajar los estilos de pensamiento en diferentes autores. He comenzado a trabajar ya en Mario Vargas Llosa, César Vallejo, etc., pero me gustaría desarrollar esa idea en varios autores y luego publicar un libro donde se recopilen todos esos ensayos sobre distintos poetas o narradores. Esos son mis tres proyectos en realidad. Y, además, quisiera continuar con la revista que dirijo: *Metáfora*⁹. Me gustaría indexarla en Scopus, Web of Science y Scielo. Hasta el momento, solo está indexada en Latindex, pero próximamente va a entrar en otras bases de datos.

Entrevistador: Bien, doctor Camilo, habiendo resuelto estas interrogantes con respecto a los estudios de la retórica enfocados en contextos universitarios, doy por finalizada la entrevista. Desde ya, agradezco su tiempo y su espacio por compartir sus enseñanzas y sus conocimientos. Reitero mis agradecimientos por esta oportunidad y, a la par, por la formación previa recibida en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Fernández Cozman: Muchas gracias por la entrevista, Jesús, y espero que sigas publicando de manera continua y perseverante.

REFERENCIAS

ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Camilo Rubén Fernández Cozman. 2021. Disponible en: <https://www.asale.org/academicos/camilo-ruben-fernandez-cozman>. Acceso el 22 sept. 2021.

CONSEJO NACIONAL DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN TECNOLÓGICA. Camilo Rubén Fernández Cozman. 2021. Disponible en: https://dina.concytec.gob.pe/appDirectorioCTI/VerDatosInvestigador.do?id_investigador=10439. Acceso el 22 sept. 2021.



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

⁹ La revista *Metáfora* (ISSN: 2617-4839, DOI: 10.36286), que dirige Camilo Rubén Fernández Cozman, se encuentra en el siguiente enlace: <https://www.metaforarevista.com/index.php/meta>.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e22021247-256>

Recebido em 08/03/2021. Aprovado em 17/08/2021.

**RESENHA DE DIDI-HUBERMAN, GEORGES.
DEVANT LE TEMPS. PARIS: EDITIONS DE MINUIT, 2000
 REVIEW OF DE DIDI-HUBERMAN, GEORGES.
DEVANT LE TEMPS. PARIS: EDITIONS DE MINUIT, 2000**

Miguel Mesquita Duarte*

Este texto centra-se na análise crítica e explicativa daquela que pode ser considerada como a obra-charneira de Georges Didi-Huberman, *Devant le Temps*, de 2000. Este livro prolonga algumas das mais importantes questões exploradas uma década antes, em *Devant L'Image*, de 1990, e estabelece, além do mais, inúmeros pontos de contacto com autores charneira na obra de de Didi-Huberman, como Carl Einstein e, muito particularmente, Aby Warburg e Walter Benjamin. Através do entrelaçamento destas diferentes referências, procuraremos analisar, de modo aprofundado e compreensivo, alguns dos conceitos que presidem à sua teoria da história da arte e da estética, como o sejam os conceitos de imagem, tempo, memória, anacronismo e sintoma.

Estar *perante o tempo* é estar perante a imagem, porque é *na* imagem que o tempo se sedimenta e se desdobra em diferentes intensidades e durações heterogéneas, adquirindo a densidade de uma complexa tessitura matricial. Mas que tipo de tempo é esse que envolve plasticidade, fracturas, ritmos e contra-ritmos? Huberman fala da intensidade da experiência do olhar, uma experiência de desejo, de espera e de questionamento, na qual o presente não cessa de se reconfigurar, dado que este só é pensável, na imagem, por via das operações da memória.

Mas pararmos em frente à imagem e disponibilizarmo-nos ao seu “mistério figural” implica, igualmente, repensar a *historicidade* da obra, isto é, repensar as camadas históricas passíveis de ressurgir, por exemplo, pela atenção dada a um pormenor. Esta questão é essencialmente de cariz epistemológico, e relaciona-se (numa clara aproximação a Foucault) com a exigência de uma *arqueologia crítica da história da arte* que rejeita os modelos positivista e iconológico da disciplina, modelos pelos quais os objetos se ofereceriam ao historiador num ponto focal exacto, possibilitador da perfeita análise do passado epocal e do correcto entendimento de categorias historicamente puras, e, supostamente, *próprias* ao seu tempo.

Ora, em Didi-Huberman, a arqueologia crítica dos modelos do tempo e dos seus valores de uso revela-se definitivamente incompatível com o *ideal* da história da arte que repousa na estabilidade e na concordância do tempo cronológico, ou *eucrónico*. E tal deve-se ao fato do “tempo da imagem” ser um tempo historicamente complexo e impuro, “un extraordinaire *montage de temps hétérogènes formant anachronismes*” (DIDI-

* Doutorando em História da Arte Contemporânea. Investigador e Membro Integrado no Grupo de Estudos em Arte Contemporânea do Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. E-mail: migulfukotomi@gmail.com.

HUBERMAN, 2000, p.16). Substitua-se, portanto, o carácter *horizontal* da história evolutiva pelo carácter *vertical* associado aos processos da memória: é esta montagem de diferentes tempos, é este impensado e esta parte *maldita* da história, fundada no “*anacronismo*”, que irá *sobredeterminar* a obra de arte. Sobredeterminação no sentido em que a obra de arte é inserida numa rede de relações mnemotécnicas que fazem com que uma determinada forma visual, um conceito ou um pensamento, sejam retomados, séculos mais tarde, adquirindo uma configuração de “sobrevivência” e de transformação. É este aspecto que, de resto, serve de enquadramento ao último capítulo do livro, no qual Didi-Huberman escolhe como caso de estudo a obra abstracta de Barnett Newman, analisando o modo como o artista americano se serve de categorias conceptuais aparentemente arcaicas e ligadas ao *êxtase*, ao *desejo* e ao *terror* da experiência estética.

Mas a fecundidade do “anacronismo” é, logo de início, colocada em prática pelo autor francês através de uma fórmula bastante directa, num caso de *pseudomorfismo* já evidenciado por Didi-Huberman em textos anteriores: em *Sainte Conversation*, de Fra Angelico (1443), as superfícies de intersecção do *fresco*, surpreendentemente salpicadas por uma espécie de fogo-de-artifício de pequenas manchas e traços erráticos, despoletam um tipo de semelhança *deslocada* com os *drippings* do expressionismo abstrato de Pollock. O paroxismo do anacronismo refere-se, precisamente, à concretização de um tempo heterogêneo necessário à compreensão de um passado que, no entanto, não se fixa no passado: é um “*mais-que-passado*”. Para aceder à multiplicidade de um tempo estratificado, feito de sobrevivências e durações que são *mais-que-passado*, é também necessário que o presente seja *mais-do-que-presente*, inscrevendo um acto de *choque* e de reminiscência. O passado tem que ver, por isso, com algo que releva da memória enquanto agenciamento impuro, enquanto montagem acronológica, e, até mesmo, enquanto montagem *ucrónica* do tempo:

Ce temps qui n'est pas exactement le passé a un nom : c'est la *mémoire*. C'est elle qui décante le passé de son exactitude. C'est elle qui humanise et configure le temps, entrelace ses fibres, assume ses transmissions, le vouant à une essentielle impureté. C'est la mémoire que l'historien convoque et interroge, non exactement le passé. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.16)

A questão do *método* é, doravante, a do trabalho num tempo diferencial e mnemotécnico, e é esta *heurística do anacronismo* que permite àquela porção do *fresco* de Fra Angelico ser descoberta, *por via* de Pollock, tal como em Barnett Newman é possível reinventar o sentido da experiência fenomenológica da obra de arte, envolvendo ambos uma espécie de batimento rítmico entre o momento de proximidade enfática e o recuo crítico e examinador, próprio ao acto de pensamento histórico.

É desta forma que a noção de *sintoma* se revestirá de um interesse particular para Didi-Huberman, uma vez que denota um género específico de *aparição* que interrompe o curso normal das coisas, escapando à observação trivial. Segundo o autor, é necessário compreender que, num mesmo objeto histórico, vários tempos interagem através de colisões, fusões e bifurcações. O sintoma referir-se-á, fundamentalmente, à conjugação de duas durações heterogêneas: por um lado, a da “aparição”, ou abertura repentina da obra; e, por outro, a da sua latência, ou inscrição como duração e sobrevivência. Mais ainda, se a *imagem-sintoma* interrompe a representação, forçando a pensar um *inconsciente da*

representação, ela interrompe, da mesma forma, o curso cronológico da história, obrigando a pensar um *inconsciente histórico*.

Se o conjunto destas reflexões se encontrava já em obras anteriores, como por exemplo em *Devant L'Image* (1990), o certo é que a questão do anacronismo e das montagens de tempo não poderia, como observado pelo próprio autor, cingir-se apenas às formulações freudianas ou à análise do caso isolado de uma obra visual. A questão de fundo em Huberman será, nesta obra e nas posteriores, a da relação mais ampla da história com o tempo (tal qual imposto pela imagem), numa tentativa de saber quais as consequências que daí resultam no modo de *fazer* a história da arte.

Para tal, Didi-Huberman questiona, em *Devant le Temps*, três autores cruciais na concepção da história como categoria decisivamente animada pela “imagem” e pelo “anacronismo”: Aby Warburg, fundador de uma antropologia histórica da imagem; Walter Benjamin, e a noção de *imagem-dialética*; Carl Einstein, e a criação de novos objetos e problemas históricos. São três autores alemães das três primeiras décadas do séc. XX, todos eles *pensadores anacrônicos* que fazem da imagem uma questão vital, nova e altamente complexa, e cujas teorias, sem formarem um movimento conscientemente constituído, fazem comunicar as diversas disciplinas que, em comum, colocam problemas do *tempo* e problemas da *imagem*.

*

Mas para saber, ao certo, do que se está a falar quando se usa o termo *imagem*, é necessário pensar as relações histórico-críticas que constituem a sua existência. Uma das relações mais importante é, segundo Huberman, a que é posta em relevo pela noção de *semelhança* (*ressemblance*). Qual é o ponto em que esta relação da “semelhança” se cruza com a história da arte enquanto discurso constituído? Huberman rejeita, desde logo, a ideia de uma *origem das origens*; mas avança, não obstante, dois momentos cruciais no que toca ao aparecimento da história da arte como disciplina: o de *um* aparecimento com Plínio, O Velho, através do livro *Naturalis Historia*, no ano de 77; e *um* outro aparecimento, com a obra *Vite*, de 1550, de Vasari, obra inserida na tradição humanista dos meios académicos dos sécs.XVI e XVII, e que, de resto, determinaria toda uma concepção *ocidentalizada* daquilo que consideramos como constituindo a imagem, a semelhança e a arte em geral.

De fato, se o legado de Vasari nos leva a considerar o objeto figurativo nos termos de uma história dos estilos, e do bom ou do mau desenho (julgamento do gosto), o texto de Plínio obriga-nos, pelo contrário, a pensar o objeto figurativo nos termos da categoria da “*imago*”, categoria que não se refere nem à pintura nem ao género artístico nos seus sentidos habituais, mas a uma espécie de *género jurídico*, implicado na questão da “semelhança”. Como vê Huberman, em vez de ir ao encontro de uma concepção da representação fundada na *cultura estética* e na *ideia* (como o fez Panofsky, assinala-se, que declarou que a história da arte não se faz senão sob a autoridade da ideia), Plínio afirma, ao contrário, a importância da materialidade, do rito e do arquivo genealógico e

familiar, centrando-se nas imagens de decalque fisionómico, produzidas a partir de moldes de cera directamente aplicados aos modelos (“*imaginum pictura*”).

A *imago* antecede, neste sentido, toda a história do retrato, isto é, antecede toda a pressuposição do carácter artístico da representação visual. Longe da tradição vasariana, que define o retrato como imitação óptica à distância, a noção romana de *imago*, em Plínio, supõe um processo de duplicação por contacto e impressão: o molde em gesso, ou em cera, colocado directamente sob a face do indivíduo (constituição do *negativo*), é posteriormente positivado na forma material resultante (passível de múltiplas reproduções: o *positivo*), tal como, de resto, acontece no processo moderno da fotografia. Como observa Huberman,

L’*imago* n’est pas une imitation au sens classique du terme ; elle n’est pas factice et ne requiert aucune *idea*, aucun talent, aucun magie artistiques. Elle est au contraire une *image-matrice* produite par adhérence, par contact direct de la matière (le plâtre) avec la matière (du visage). (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.69)

É assim que a impressão (*empreinte*), aparece como o modelo indispensável da semelhança, já que o contacto directo do molde com a cara assegura exemplarmente a “função matricial” de um original, a partir do qual se produzirão cópias legítimas, um pouco à semelhança do que acontece nas linhagens nobres, em que as filhas de cada família asseguram a reprodução de “novas imagens”, assim inseridas numa estrutura arborescente e jurídica.

É desta forma que Huberman irá descobrir uma “temporalidade clivada” do início da história da arte no próprio Plínio, nomeadamente no início do livro XXXV da *Naturalis Historia*, momento no qual o autor, ao realizar uma descrição da actividade do retrato pelos artistas mais célebres (início oficial da história da arte), fala também da “morte” daquela noção “digna” e “legal” da imagem e da semelhança, associadas, no historiador, à noção de produção e transmissão de uma semelhança *natural* ao longo dos tempos. E assim se explica, como nota Huberman, o porquê de Plínio referir a “queda” da prática da *imaginum pictura* (palavra necessariamente traduzida por “retrato”), numa altura em que essa actividade, no Iº século romano, florescia enormemente como “género artístico”. Trata-se, em suma, de um ponto de vista da história associado à ideia da “degenerescência” do aspecto digno (*dignitas*) da *imago* enquanto semelhança exacta e natural, e a sua substituição pela “luxúria” da arte, tomada enquanto actividade humana marcada pelo refinamento excessivo e pelo carácter mercantilista associado à circulação do objeto artístico.

*

Esta incursão de Didi-Huberman pela fundação antiga da história de arte em Plínio, O Velho, tem a vantagem de nos fornecer importantes pistas sobre algumas das bases históricas que influenciam a constituição da noção de “*imagem*”. Mas o mais relevante deste percurso iniciático será, no contexto do livro, o de abrir a possibilidade de uma nova origem “*não originária*”, ou melhor, uma origem clivada, filamentosa e, de certo modo,

“anacrônica”, que revê e remonta a história da arte num espaço externo ao dos modelos consagrados da tradição positivista e humanista. Uma história da arte crítica e atenta à “origem” é uma história da arte atenta, como defende Huberman, às fracturas das doutrinas estéticas e às frestas do tecido da representação.

Desta forma, o autor está já a tirar uma primeira lição da visão epistemo-crítica da história em Benjamin, relativa ao fato da noção de *origem* não se referir a uma *fonte* a partir da qual poderíamos desenhar uma gênese exacta e unívoca do acontecimento. A origem não se dá a conhecer na existência fatural, mas num “turbilhão” que inscreve, por um lado, o reconhecimento de uma restituição, ou restauração; e, por outro, a existência de algo que, em si, está sempre inacabado e por finalizar:

Une histoire de l’art capable d’inventer - au double sens du verbe, imaginaire et archéologique - de *nouveaux objets originaires* sera donc une histoire de l’art capable de créer des tourbillons, des fractures, des déchirures dans le savoir même qu’elles se donne pour tâche de produire. Nommons cela une capacité à créer de nouveaux *seuils théoriques* dans la discipline (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.83).

Deste ponto de vista, se a *imagem* é colocada, em autores como Benjamin e Warburg, no centro nevrálgico da “vida histórica”, é porque a imagem é a única instância passível de inscrever uma temporalidade dupla, uma temporalidade “à double face” que, do lado de Warburg, é apreendida através da noção de *polaridade*, enquanto em Benjamin é privilegiadamente considerada através da noção de *imagem dialética*.

Daí que um dos aspectos mais importantes da ligação efetuada por Didi-Huberman entre estes dois pensadores diga respeito à constituição de uma verdadeira “antropologia das imagens” capaz de analisar as modalidades que transbordam o próprio objeto artístico, exigindo-se, para tal, a abertura da história a novas formas de temporalidade. Constitui-se aqui, estamos em crer, a novidade de uma *teoria da imagem*, dado que essas novas formas de temporalidade partem do pressuposto de que uma imagem é algo de muito complexo, algo suscetível de *registar (empreinte)* não apenas formas ou conteúdos, mas, essencialmente, todo um substrato histórico e mnésico que não se perde, e que, pelo contrário, se vai intensificando e transformando ao longo do tempo na própria superfície da imagem. E se, como em Warburg, a imagem encerra uma tipologia de conflito, ou de polarização *trans-histórica* (o obscuro e o racional, o profano e o sagrado, o apolíneo e o dionisíaco, etc.), será no presente “imediatamente” e atual da imagem que o passado irrompe e é analisado na potência da sua realização profética (DIDI-HUBERMAN, 2002).

Mas qual é o mecanismo, afinal, capaz de dar conta deste *presente dialético* e das “novas formas de temporalidade” indicadas por Huberman? Qual o modelo de tempo capaz de sair do modelo positivista da evolução como progressão e do esquema da origem como gênese? Novamente, a resposta possível é apenas uma: esse modelo de tempo é o da *memória*.

Como vê Huberman, a “revolução copérnica” da história, reclamada por Benjamin como uma exigência, consistirá, justamente, na passagem de uma concepção do passado como “fato objetivo”, para uma concepção que toma o passado como “fato da memória”, ou seja, como fato simultaneamente psíquico e material, dotado de constante movimento

e passível de ser construído, montado e, em certa medida, ficcionado pelo conjunto de saberes e conhecimentos do historiador. Trata-se, no fundo, do princípio dinâmico da memória - do qual o historiador é o intérprete e o sonhador, ou profeta - que inscreve um “*inconsciente do tempo*”. Mas esse inconsciente não é imaterial; ele vem até nós através de traços materiais e de vestígios, apontando para o carácter *residual* da história, assim como para uma certa ideia de “micrologia” que *reverte* o idealismo histórico, pela afirmação da impureza dos detritos como objetos históricos e pela especial atenção dada ao “detalhe” e ao “pormenor”.

Por isso a exigência benjaminiana traduz, segundo Didi-Huberman, a existência de um “saber arqueológico” de dois tipos. Uma “arqueologia material”, na qual o historiador é um colecionador de objetos que passam por inúteis, relacionando-se, como no *Livro das Passagens*, com a actividade do cronista que narra desde os mais banais e insignificantes *faits divers*, até aos mais dignos e importantes acontecimentos; e, em segundo, uma “arqueologia psíquica”, à qual preside a memória, deflagração das forças dos fantasmas, dos sonhos e dos sintomas, mas que, não obstante, engendra também o exercício vital da relação entre as coisas nos seus encadeamentos e tramas sensíveis. Os objetos que *atravessam* o tempo não pertencem a um passado desaparecido; eles *devem* de receptáculos inesgotáveis, de lembranças puras e de “matérias de sobrevivência” que se repetem na sua própria diferença, sendo aqui que Huberman localiza a “eficácia do tempo passado” em Benjamin.

Como afirmava Benjamin, não se trata, ao nível do conhecimento histórico, da questão do presente iluminar o passado, ou o contrário, mas de se conceber um choque, uma telescopagem entre tempos diferenciais, produzindo-se uma constelação de diferentes tempos e proveniências. A dimensão hieroglífica dos painéis do *atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, quase parece ser uma concretização visual desta ideia de Benjamin. Ao articular de modo heterogéneo reproduções de múltiplos objetos da história e da cultura Ocidental, Warburg desfaz (como analisado por Didi-Huberman nos seus livros dedicados especificamente ao tema) a ideia de uma influência unidirecional entre o presente e o passado, a favor de uma multiplicidade de trajectórias multidireccionais e instáveis. Cada painel do atlas adquire o sentido de uma composição propriamente cinematográfica, aqui entendida como um processo que envolve a permanente colisão e fusão de percepções, sensações e ideias, revelando, *visualmente*, a descontinuidade do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 474 ; 2010, pp.23-25).

É desta forma que o conceito de “sobrevivência”, ou de *Nachleben* (*vida póstuma*), primeiramente desenvolvido por Aby Warburg (pensador que, de resto, Huberman iria analisar em toda a sua extensão em *L’Image Survivante*), adquirirá, em Benjamin, o estatuto de “fundamento” da história. Para Benjamin, e tal como citado por Huberman,

La *compréhension* historique doit être conçue fondamentalement comme une survie de ce qui est compris, et il faut considérer, par conséquent, ce qui est apparu dans l’analyse de la *survie des oeuvres* (...) comme le fondement de l’histoire en général (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.477).

Se, em Warburg, a *Nachleben* aponta para o carácter trans-histórico dos *renascimentos* enquanto memória errática das imagens, em Benjamin a

“*Nachleben*” relaciona-se, de um lado, com a “materialidade” do tempo pela atenção dada aos “traços” e aos “vestígios”; e, do outro, com a abertura do tempo, envolvendo o objeto numa ampla nebulosa “aurática”:

Le fait, pour une chose, d’être *passé* ne signifie pas seulement qu’elle est loin de nous dans le temps. Elle demeure lointaine, certes, mais son éloignement même peut surgir au plus près de nous - c’est, selon Benjamin, le phénomène *auratique* par excellence, - tel un fantôme non rachète, tel un *revenant* (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.109).

A arqueologia psíquica, pois, implica a consideração de uma memória “críptica” e “inconsciente”, consubstanciando, como no princípio de perfuração e de escavação do “inconsciente” de Freud, uma concepção dialética da própria memória. Como defende Huberman, trata-se já, em Benjamin, de uma fenomenologia que concerne à memória enquanto “processo”, incluindo os saltos, os lapsos e as falhas que a constituem. Opera-se, dessa forma, uma dialética entre consciente e inconsciente, entre sonho e razão, convertendo a realidade numa zona de *réveil* (i.e. zona entre o sonho, enquanto puro acto de *rêve*, como nalguns surrealistas; e, no sentido oposto, a rejeição do sonho ou da imaginação, numa concludente afirmação do estado de *éveil*, como nalgumas correntes materialistas).

É justamente a esta “dobra” que, segundo Didi-Huberman, Benjamin dá o nome de *imagem*. A imagem autêntica é, necessariamente, uma *imagem dialética*, um modo visual e temporal fulgurante, caracterizado pela dupla temporalidade de uma “atualidade integral” e uma simultânea abertura do tempo em todos os sentidos. A imagem não é imitação nem limitação mas, mais propriamente, o “intervalo” tornado sensível entre as coisas, algo que fazia Warburg dizer que a única iconologia interessante era a “iconologia do intervalo”. Remontar a história implica ir ao encontro dos intervalos, das bifurcações e das discontinuidades. O processo de “montagem” implica, por isso, a “desmontagem” prévia do que é construído, e a “remontagem” estrutural e mnésica, fazendo do “não-saber” o objeto heurístico por excelência do acto histórico. Isto implicará, por outro lado, a *reversão* do discurso disciplinado do historiador, dando lugar ao surgimento de uma linguagem inventiva que tende para uma “concepção poética” cada vez mais declarada.

*

Não por acaso, Didi-Huberman encontrará em Carl Einstein um dos exemplos máximos de uma escrita da história da arte marcada pela inventividade de um estilo verdadeiramente fulgurante. Mas essa é uma forma de escrita também marcada pela sua “estranheza”, principalmente quando comparada com a “eficácia” positivista e com a “clareza” do modelo anglo-saxónico, atualmente prevalectes, ao ponto da obra de Einstein ser, ainda hoje, de difícil recepção. Uma obra “inatural”, como a define Huberman, em termos declaradamente nietzschianos, por se encontrar, agora, e como na altura do seu aparecimento, em 1912, “avançada” em relação ao seu tempo.

Em Einstein, revela-se crucial a ideia de que a paixão provocada pelas imagens é irreduzível à estreiteza da cronologia histórica e estilística, exigindo-se uma visão

multifocal que entrelaça múltiplas áreas do saber e do conhecimento. E daí que a escrita de Einstein como historiador seja inseparável da condição literária e poética de uma escrita que se entrelaça, até do ponto de vista formal, com um dos assuntos de maior influência na sua obra, o *cubismo*, movimento do qual o autor foi, de resto, um dos mais destacados ativistas teóricos. Em Einstein, a história da arte deverá pensar as tensões e as contradições que fissuram qualquer tipo de concepção unitária, totalizadora e “esteticizante” da obra artística. Contra essa concepção, Einstein irá opor a exigência de uma análise que procura descobrir aquilo que, na obra de arte, é da ordem de um “conhecimento fundamental” que integra a magia e o inconsciente, noções tomadas, de resto, no sentido de elementos antropológicos e etnológicos reveladores da complexidade do real e da densidade das relações temporais, naquilo que, ambos, têm de inapreensível e de inexplicável.

A análise da problemática do tempo em termos não-lineares e não-unitários corresponde, portanto, a situar a história a um nível “genealógico” que combina, dialeticamente, a questão da “origem” e do “novo”, mas de uma forma tal que, daí para a frente, nem a origem é uma simples *fonte* do futuro, nem o novo se refere a um esquecimento ou a um triunfo sobre o passado. Em Einstein, a pedra de toque é a relação de confronto entre a escultura africana e a modernidade do cubismo. Na sua obra sobre a escultura africana, *Negerplastik*, de 1914, Einstein parte de uma *tese* que indicia, por si só, como vê Didi-Huberman, o “paradoxo” e a “violência” do movimento dialético: a escultura africana não é um objeto de conhecimento pois não existe enquanto tal. E se “não existe” é porque o pré-julgamento da etnografia positivista e *colonialista* desapropria imediatamente a arte africana não só da sua história - nomeando-a como *primitiva* - como também da sua dimensão artística, por reduzir as suas produções a uma concepção estritamente instrumentalista e funcionalista. A “impossibilidade” de fazer história sobre a arte africana só será levantada se rejeitarmos, por um lado, o modelo epistemológico da história institucionalizada (identificação das *obras-primas* e dos seus autores, explicação do contexto social, evolução dos estilos em termos geográficos, etc.), e se, por outro lado, extravasarmos o “modelo estético” da arte e as respectivas noções ligadas ao belo e ao ideal. Como indica Einstein, a sua descrição da arte africana não se poderá subtrair, tal como citado por Huberman, “aux expériences faites par l’art contemporain, d’autant que ce qui prend de l’importance historique est toujours fonction du présent immédiat” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 345).

Tal quer dizer que a história da arte africana como “origem” indica um modo de aparecimento dialeticamente fissurado pelo ponto de vista *cubista*. Segundo Huberman, Einstein faz do cubismo o “*Agora*” da arte africana, indicando, dessa forma, um verdadeiro avanço metodológico da história da arte, desta forma liberada dos seus próprios pré-julgamentos. Trata-se, aqui, de uma possibilidade da arte europeia “repensar” a sua própria história, mas nunca de conceber esse contacto como descoberta de uma “origem primitiva” da actividade artística, nem tão pouco de equacionar o contacto entre o cubismo e a arte africana como “projeção” de modernidades ou exotismos camuflados. Dizer que o cubismo “encontra” a arte africana, corresponde, com efeito, a afirmar a violência de um “choque” capaz de levantar obstáculos epistemológicos e de abrir a história a novos objetos de pesquisa e a novos modelos de temporalidade. Nos

termos benjaminianos, corresponde a afirmar a brusquidão do surgimento repentino de um *Agora* (*Maintenant*) que choca com o *Outrora* (*L'Autrefois*), numa *cintilação* formadora de espaços *constelatórios*. O mesmo princípio estava em causa em Barnett Newman, no qual está presente a “experiência singular” de um “atual” que choca com um “outrora” que não é simplesmente recuperado, mas profundamente *abalado* e reinventado, colocando em jogo, segundo Didi-Huberman, a experiência de uma “*modernidade radical*”, que vai a par da possibilidade de redefinição do conceito de aura benjaminiana como jogo de proximidades e distâncias criadas pela experiência da obra de arte.

Nesta linha, e já num segundo momento, a obra de Einstein comporta, segundo Didi-Huberman, uma perspectiva sobre a transformação do acto do ver produzida no arco entre o impressionismo e o cubismo. Em suma, Einstein irá conceber o “*afundamento*” da noção de “beleza”, conceptualizando o objeto visual que irrompe dessa “ruína” como manifestação, evento ou “*sintoma*”. A experiência do objeto artístico será um “*sintoma*”, isto é, uma *anomalia* que vai no sentido de uma repercussão violenta sobre o espectador e sobre o pensamento em geral. A compreensão “sintomal” da experiência visual indica, primeiramente, uma dialética da “decomposição” da forma humana (algo que nos afasta da noção simplista de “formalismo”). Trata-se de uma “deformação” na qual o papel da “*anamorfose*”, por exemplo (muito usada, recorde-se, na obra fotográfica de Bataille e Man Ray), vai muito além do mero jogo óptico, relacionando-se antes com uma espécie de reinvenção do espaço antropocêntrico convencional (e daí a admiração de Einstein pela obra de um Alessandro Magnasco, ou de um Hercules Seghers, pintores da arte holandesa do séc. XVII).

O que Einstein verá de irreparável e de doloroso na pintura de espaços de um Seghers, aparece, segundo Huberman, como um “sintoma isolado” que se alargará a um “sintoma geral” na modernidade trazida pelo cubismo. Com Picasso, Braque, ou Gris, a zona do limiar e do “*réveil*” (zona do *alucinatório*), não *corta* apenas o real mas, verdadeiramente, “cria” o real:

Cette redéfinition est *dialectique* dans la mesure où l’anthropomorphisme n’en est pas exclu, mais très exactement *décomposé*, comme chez Juan Gris où Einstein décèle une *tectonique* - un refus de l’anthropocentrisme - qui n’est pourtant fait que d’*éléments humaines* (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.196).

O valor do cubismo para Einstein passa em muito por aqui, por esta afirmação dialética que inclui aquilo que decompõe, o antropomorfismo, conferindo-lhe o aspecto operatório de um “campo de formas” que estilhaça o espaço contínuo da representação clássica. Assim, o “realismo” em Einstein relaciona-se não com o advogar de um certo estilo de *representação realista*, mas, mais propriamente, com a abertura da visão a uma nova forma de real:

[...] *ouvrir le voir*, cela signifie prêter attention - une attention qui ne va pas de soi, qui exige travail de la pensée, remise en question perpétuelles, problématisation toujours renouvelée - aux processus anticipateurs de l’image (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.220).

Em Einstein, o espaço é um cruzamento instável entre o homem e o universo, e a visão só adquire uma dimensão verdadeiramente humana quando inclui um processo de *adivinhação*, colocando em movimento o invisível e o “inexplicável” da realidade.

Se a história da arte se abre, com tal violência, às novas e *revolucionárias* formas de conhecimento (não podemos esquecer as transformações revolucionárias trazidas, na altura, pelos novos conhecimentos da física e da psicanálise), então também a validade do enunciado escrito produzido, ou antes, também a própria forma de *escrita* terá, necessariamente, de se abrir a uma *convulsão* que dê conta daquilo que o acto de ver *abre* no pensamento, violentando-o e fissurando-o, como num brutal *effondrement* que empurra consigo a própria subjectividade.

REFERENCIAS

BENJAMIN, Walter. *Paris, Capitale du XIX^e Siècle* : Le Livre des Passages. Paris : Les Éditions du Cerf, 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le Temps* : Histoire de L' Art et Anachronisme des Images. Paris : Les Éditions de Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image Survivante* : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris : Les Éditions de Minuit, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas: How to Carry the World on One's Back* [exh.cat.]. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofia, 2010.

EINSTEIN, Carl. *La sculpture nègre*. Paris : Éditions L'Harmattan, 1999.



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