

**REVISTA CIENTÍFICA**  
**Ciência em Curso**

**ISSN 2317-0077**

**volume 4, número 1, jan./jun. 2015**

ISSN 2317-0077 (eletrônica)

# REVISTA CIENTÍFICA

# Ciência em Curso

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



**Editora Unisul**  
Tubarão – SC

v. 4, n. 1, p. 1-74, jan./jun. 2015



## Dados Postais/Mailing Address

Revista Científica Ciência em Curso  
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  
cienciaemcurso@unisul.br

## Ficha Catalográfica

---

Revista Científica Ciência em Curso/Universidade do Sul de Santa  
Catarina.- v, 4, n. 1 (2015)- Palhoça: Ed. Unisul, 202 -

Semestral  
ISSN 23170077

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

CDD 405

---

Elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul



Reitor

**Sebastião Salésio Herdt**

Vice-Reitor

**Mauri Luiz Heerd**

Chefe de Gabinete

**Willian Corrêa Máximo**

Secretária Geral da Unisul

**Mirian Maria de Medeiros**

Pró-Reitor de Ensino, Pesquisa e Extensão

**Mauri Luiz Heerd**

Pró-Reitor de Operações e Serviços Acadêmicos

**Valter Alves Schmitz Neto**

Pró-Reitor de Desenvolvimento Institucional

**Luciano Rodrigues Marcelino**

Assessor de Promoção e Inteligência Competitiva

**Ildo Silva**

Assessor Jurídico

**Lester Marcantonio Camargo**

Diretor do Campus Universitário de Tubarão

**Heitor Wensing Júnior**

Diretor do Campus Universitário da Grande Florianópolis

**Hércules Nunes de Araújo**

Diretor do Campus Universitário Unisul Virtual

**Fabiano Ceretta**

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem

**Fábio José Rauen (Coordenador)**

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

Av. José Acácio Moreira, 787

88704-900 – Tubarão - SC

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

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



## **Equipe Editorial/Editorial Staff**

### **Editores/Editors**

Ana Carolina Cernicchiaro  
Giovanna G. Benedetto Flores  
Nádia Régia Maffi Neckel  
Solange Maria Leda Gallo

### **Secretária/Secretary**

Priscilla Rodrigues Simões – Bolsista Capes

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

Aldo Litaiff, Universidade do Sul de Santa Catarina  
Alessandra Soares Brandão, Universidade do Sul de Santa Catarina  
Amanda Eloina Scherer, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil  
Ana Josefina Ferrari, Universidade Federal do Paraná, Brasil  
Andréia da Silva Daltoé, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil  
Antonio Carlos Santos, Universidade do Sul de Santa Catarina  
Bethania Sampaio Corrêa Mariani, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
Carla Barbosa Moreira, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil  
Carla Süssenbach, Universidade do Contestado, Brasil  
Carne Regina Schons, Universidade de Passo Fundo, Brasil  
Cármem Lucia Hernandez Agustini, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil  
Carolina de Paula Machado, Universidade Federal de São Carlos, Brasil  
Carolina Maria R. Zuccolillo, Universidade Estadual de Campinas, Brasil, Brasil  
Carolina Padilha Fedatto, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil, Brasil  
Cláudia Maria Vasconcelos N. de Souza, Fundação Educandário Santarritense, Brasil  
Claudia Regina Castellanos Pfeiffer, Universidade Estadual de Campinas, Brasil  
Cristiane Dias, Universidade Estadual de Campinas, Brasil  
Dantielli Assumpção Garcia, União das Faculdades dos Grandes Lagos, Brasil  
Débora Raquel Hettwer Massmann, Universidade do Vale do Sapucaí, Brasil  
Deisi Scunderlick Eloy de Farias, Universidade do Sul de Santa Catarina  
Dilma Beatriz Rocha Juliano, Universidade do Sul de Santa Catarina  
Ercília Ana Cazarin, Universidade Católica de Pelotas, Brasil  
Fábio José Rauen, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil  
Fernando Vugman, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil  
Gilmar Luis Mazurkiewicz, Universidade do Contestado, Brasil  
Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil  
Ismara Eliane Vidal de Souza Tasso, Universidade Estadual de Maringá, Brasil, Brasil  
Jussara Bittencourt de Sá, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil  
Luiz Carlos Martins de Souza, Universidade Federal do Amazonas, Brasil  
Maria Marta Furlanetto, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil  
Maurício Eugênio Maliska, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil  
Mônica Graciela Zoppi Fontana, Universidade Estadual de Campinas, Brasil, Brasil  
Nadja de Carvalho Lamas, Universidade da Região de Joinville – Univille, Brasil  
Ramayana Lira de Sousa, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil  
Sandro Braga, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil  
Silmara Cristina Dela-Silva, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
Simone de Mello de Oliveira, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil



Suzy Lagazzi, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Telma Domingues da Silva, Universidade do Vale do Sapucaí, Brasil

### **Equipe Técnica/Technical Team**

Priscilla Rodrigues Simões (Revisão)

Nádia Régia Neckel Maffi (Revisão)

Giovanna G. Benedetto Flores (Revisão)

Ana Carolina Cernicchiaro (Tradução)

Fábio José Rauén (Diagramação)

Priscilla Rodrigues Simões (Diagramação)





## SUMÁRIO/CONTENTS

Apresentação/Presentation	9
Artigos de Pesquisa/Research Articles	
Mundialização/Globalização e a Unidade Imaginária da Língua Portuguesa <i>Globalization and the Imaginary Unit of Portuguese Language</i> Alâna Capitanio	11
Nabokov e Kubrick: o Acomodamento dos Narradores de <i>Lolita</i> em Diferentes Mídias <i>Nabokov and Kubrick: the Settling of Lolita's Narrators in Different Medias</i> Renata Corbetta Tavares	21
Os Jogos de Linguagem de Wittgenstein como Estratégia de Proteção <i>Wittgenstein's Language Games as a Protective Strategy</i> Juliene Da Silva Marques Cardoso	33
Anotações sobre Literatura Brasileira Contemporânea e Sociedade <i>Notes on Brazilian Contemporary Literature and Society</i> Marcela Ferreira Da Silva	41
O simbólico e a falácia da Pós-modernidade <i>Symbolic Dimension and Postmodern Fallacy</i> Priscilla Rodrigues Simões	53
Ensaio sobre a montagem cinematográfica feminina no cinema contemporâneo brasileiro <i>Toward the feminine cinematographic assembly in the Brazilian contemporary cinema</i> Mara Salla	65





## APRESENTAÇÃO/PRESENTATION

A primeira edição de 2015 da *Revista Científica Ciência em Curso* reúne artigos que, apesar da variedade de discursos analisados, se aproximam ao problematizar os aspectos sociais, políticos, éticos e estéticos da linguagem, da cultura, da teoria e da arte na contemporaneidade.

A narrativa brasileira contemporânea, por exemplo, é a temática do artigo de Marcela Ferreira da Silva intitulado “Anotações sobre Literatura Brasileira Contemporânea e Sociedade”. O estudo investiga as configurações da literatura no contexto atual, debatendo temas como literatura e mercado, autonomia e ética literária, cânone e cultura de massas, autoria e crise da verdade, a partir de importantes nomes da literatura e da teoria literária. A autora busca refletir de que maneira a concepção fragmentária e heterogênea da realidade na contemporaneidade "desestabiliza a concepção de obra de arte perene".

No “Ensaio sobre a Montagem Cinematográfica Feminina no Cinema Contemporâneo Brasileiro”, Mara Salla desloca a autoria cinematográfica de seu lugar tradicional - a direção - para pensá-la como constitutiva da montagem. A partir desse deslocamento, a autora investiga a presença feminina na montagem de filmes brasileiros contemporâneos, não apenas como ato criativo, mas também político e emancipatório.

O cinema também é a materialidade estudada por Renata Corbetta Tavares em “Nabokov e Kubrick: o Acomodamento dos Narradores de *Lolita* em Diferentes Mídias”. Tavares propõe discutir questões caras à temática da adaptação, como censura, fidelidade e discursividade sob o ponto de vista da Análise do Discurso. Para isso, analisa a presença dos narradores de *Lolita* no romance de Vladimir Nabokov, no roteiro cinematográfico elaborado pelo próprio autor e no filme dirigido por Stanley Kubrick.

Em “Os Jogos de Linguagem de Wittgenstein como Estratégia de Proteção”, Juliene da Silva Marques Cardoso examina a prática dos jogos de linguagem de Wittgenstein em contextos sociais marginalizados a partir do rap “Artigo 157”, do grupo Racionais MC’s. Para a autora, interessa perceber de que maneira essas composições narrativas "registram o uso da linguagem como forma de proteção e de identificação desses grupos".

A linguagem também é o tema de “Mundialização/Globalização e a Unidade Imaginária da Língua Portuguesa”. Neste artigo, Alâna Capitanio avalia as páginas eletrônicas dos eventos internacionais sobre língua portuguesa, organizados e promovidos pelo Instituto Internacional da Língua Portuguesa (IILP). Tendo como base teórica os trabalhos de Michel Pêcheux e Eni Orlandi, a autora pretende evidenciar de que maneira o imaginário da mundialização produz efeitos de sentidos que pressupõem a língua portuguesa como homogênea em todos os países colonizados por Portugal, silenciando os processos de descolonização linguística que permitiram a estes países ter sua própria língua.



Em “O Simbólico e a Falácia da Pós-Modernidade”, Priscilla Rodrigues Simões revisita o debate da pós-modernidade a partir de autores como Bruno Latour, Jean Baudrillard, Guy Debord, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Fredric Jameson, Peter Pál Pelbart, Maria Rita Kehl, entre outros. A autora investiga a produção do desejo pela cultura do consumo contemporânea “que, através da instância simbólica, mina o imaginário social, produzindo subjetividades e implicando em novos modos de estar no mundo e de se relacionar socialmente”.

## Os Editores



## MUNDIALIZAÇÃO/GLOBALIZAÇÃO E A UNIDADE IMAGINÁRIA DA LÍNGUA PORTUGUESA\*

Alâna Capitano\*\*

**Resumo:** Neste artigo, analisamos como a língua portuguesa é significada nas textualizações das páginas eletrônicas de eventos internacionais sobre língua portuguesa, organizados e promovidos pelo Instituto Internacional da Língua Portuguesa (IILP). Filiamo-nos à perspectiva teórico-metodológica da Análise de Discurso conforme desenvolvida nos trabalhos de Michel Pêcheux e Eni Orlandi. Ancorados nesta filiação teórico-metodológica, compreendemos a língua dividida, fluida, em movimento, constituída pelo político. A partir desse entendimento de língua, analisamos que há, em funcionamento, nas textualizações das páginas eletrônicas dos eventos internacionais sobre língua portuguesa, o imaginário da mundialização/globalização que produz efeitos de sentidos de que a língua portuguesa é a mesma língua em todos os países que foram colonizados por Portugal. Os sentidos que constituem esse imaginário produzem o silenciamento do processo de descolonização linguística que permitiu ao Brasil, e aos países de colonização portuguesa, terem sua própria língua, diferente da língua do colonizador.

**Palavras-chave:** Imaginário. Língua Portuguesa. Mundialização/Globalização.

### PALAVRAS INICIAIS

Muitas são as maneiras pelas quais podemos iniciar um trabalho, muitos são os gestos (ORLANDI, 2012a) que podemos produzir e muitos foram os questionamentos que nos colocamos ao pensar em como iniciar a escrita deste artigo, porque a escrita, como nos diz Rancière (1995), é um ato político, um ato que não pode ser realizado sem significar. É um gesto de interpretação, gesto pelo qual sujeito e sentidos se constituem na e pela língua. Língua que consideramos dividida, constituída pela unidade e pela diversidade, pelo que desliza e permite o seu movimento, a sua fluidez. E, assim, observamos o funcionamento do político, sendo o político “o fato de que o sentido é sempre dividido, tendo uma direção que se especifica na história, pelo mecanismo ideológico de sua constituição” (ORLANDI, 2012b, p. 21-22).

Subsumindo este modo de reflexão sobre a língua e sobre o político, inscrita na perspectiva teórico-metodológica da Análise de Discurso, fundada nos trabalhos de Michel Pêcheux e Eni Orlandi, entre outros, trazemos para análise, neste trabalho, o discurso sobre língua portuguesa. Discurso constituído, formulado, posto em circulação em eventos internacionais sobre língua portuguesa, organizados e promovidos pelo Instituto Internacional da Língua Portuguesa – IILP, a partir das textualizações das

---

\* Este artigo resulta de um recorte da dissertação de mestrado da autora, intitulada “Políticas de Língua(s) em Eventos Internacionais sobre Língua Portuguesa”, orientada pelo Prof. Dr. José Simão da Silva Sobrinho, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS, Campus Chapecó, SC.

\*\* Mestre em Estudos Linguísticos, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS, Campus Chapecó, SC. E-mail: alana@unochapeco.edu.br.



páginas eletrônicas desses eventos. Esses eventos, sendo sete no total<sup>1</sup>, aconteceram entre os anos de 2010 e 2013 em diferentes países que fazem parte da Comunidade de Países de Língua Portuguesa – CPLP<sup>2</sup>.

Quanto ao IILP<sup>3</sup>, esta instituição é considerada como organismo promotor da língua portuguesa, criada em 1999, na VI Reunião Ordinária do Conselho de Ministros da CPLP, tendo sua primeira sede instituída na República de Cabo Verde. Esse instituto, pertencente à CPLP, conforme formulado em seus estatutos vigentes, tem a vocação de articular esforços técnicos, científicos e financeiros dos países da CPLP para a promoção da língua portuguesa, desenvolvendo ações como órgão colegiado desses países, sendo os eventos científicos uma dessas ações.

Neste artigo, especificamente, analisamos os sentidos que se constituem sobre língua portuguesa e emergem dos recortes produzidos a partir do arquivo<sup>4</sup> da pesquisa. Tomamos como hipótese de trabalho o imaginário da mundialização/globalização<sup>5</sup> funcionando como discurso dominante, produzindo determinados sentidos para língua portuguesa, bem como o silenciamento de outros.

## EFEITOS DE SENTIDO SOBRE LÍNGUA PORTUGUESA

Compreendemos que o imaginário da mundialização/globalização produz a evidência de unidade da língua portuguesa como “língua comum” de uma comunidade (CPLP) composta por Portugal, Brasil, Angola, Moçambique, Timor-Leste, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde e Guiné-Bissau. O imaginário, conforme Orlandi (1994), capaz de determinar transformações nas relações sociais e de construir práticas, é produtor do efeito de evidência – sustentado sobre o já-dito, sobre os sentidos institucionalizados, considerados “naturais” – e produtor do efeito da transparência da linguagem, produzindo a ilusão de que poderíamos atravessar as palavras para atingir seus conteúdos, quando, na verdade, não existe relação direta entre a linguagem e o mundo, mas funciona a ilusão de que existe, por causa do imaginário.

---

<sup>1</sup> Os eventos são os seguintes: I Conferência internacional sobre o futuro da Língua Portuguesa no sistema mundial; Colóquio internacional de Maputo – A diversidade Linguística nos países da CPLP; Colóquio internacional da Praia – A Língua Portuguesa nas Diásporas; Colóquio internacional de Luanda – A Língua Portuguesa nas organizações internacionais; Colóquio internacional de Guaramiranga – A língua Portuguesa na Internet e no Mundo Digital; Colóquio Internacional – A internacionalização da Língua Portuguesa: Concepções e Ações; II Conferência internacional sobre o futuro da Língua Portuguesa no sistema mundial. Os eventos aconteceram entre os anos de 2010 e 2013.

<sup>2</sup> Fazem parte da CPLP: Angola, Brasil, Cabo verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor-Leste.

<sup>3</sup> Cf. Informações retiradas da página eletrônica do Instituto Internacional da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://www.iilp.org.cv/>>. Acesso em: 30 jan. 2014.

<sup>4</sup> Compreendemos o arquivo, no sentido amplo, como “campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma questão” (PÉCHEUX, [1982] 2010a, p. 51).

<sup>5</sup> A escolha pela denominação “mundialização/globalização” ancora-se nas palavras de Orlandi (2012c), ao afirmar que o que há são políticas de línguas funcionando quando escrevemos globalização ou mundialização. Segundo a autora, “quando escrevo globalização não há questão a ser posta, quando escrevo mundialização meu computador aponta uma questão ortográfica: grifos em vermelho”, uma vez que em Inglês “não há forma de se dizer mundialização. Diz-se globalização” (ORLANDI, 2012c, p. 6).



A partir do que compreendemos sobre a noção de imaginário, formulamos que o imaginário da mundialização/globalização produz sentidos evidentes de que a língua portuguesa se constitui na dispersão de lugares, não se referenciando como língua de um país ou outro. Conforme Orlandi (2012c), no imaginário da mundialização/globalização “a noção de território se desloca, transcendendo os limites das celebradas noções de Estado e Nação” (ORLANDI, 2012c, p. 164). Consiste-se em uma estratégia de concretizar o ideário burguês da “universalidade”. Ou seja, não existe um lugar, é universal, uno, uma. Os conceitos de Estado e Nação passam a organismos internacionais, não governamentais, empresas transnacionais. Há um jogo perverso entre igualdade e unidade (uniformidade), em que o histórico (dominante) passa a universal, de modo que essa universalidade se historiciza em sua generalidade, produzindo, conforme a autora, o apagamento do que seria local.

Assim, concordamos com Orlandi (2007), que a mundialização/globalização é um processo geo-histórico de extensão progressiva capitalista em escala planetária, que é “ao mesmo tempo uma ideologia (o liberalismo), uma moeda (o dólar), um instrumento (o capitalismo), um sistema político (a democracia), uma língua (o inglês)” (ORLANDI, 2007, p. 4). Dessa forma, nas relações internacionais, Orlandi (2012c) afirma que se pratica o relativismo cultural e linguístico, aceitando todas as línguas e culturas, idealmente, enquanto na estrutura política somos dominados pelo monolinguismo de uma língua do poder.

Por meio dessa compreensão sobre o imaginário da mundialização/globalização, entendemos que os sentidos produzidos pela discursividade dos eventos internacionais sobre língua portuguesa significam uma língua que está em toda a parte, sem fronteiras, em um (não)lugar, produzindo o efeito imaginário de “uma” língua portuguesa. Analisamos esse funcionamento que produz a evidência da “unidade planetária” da língua nos recortes que fizemos de algumas denominações dos eventos internacionais:

(Rd1) I Conferência internacional sobre o futuro da língua portuguesa **no sistema mundial**.

(Rd2) Colóquio Internacional A língua portuguesa **nas organizações internacionais**.

(Rd3) Colóquio Internacional A língua portuguesa **nas diásporas**.

(Rd4) Colóquio Internacional A língua portuguesa **na internet e no mundo digital**.

Compreendemos pelos sentidos produzidos pelas marcas discursivas “no sistema mundial” (Rd1), “nas organizações internacionais” (Rd2), “nas diásporas” (Rd3), “na internet e no mundo digital” (Rd4) o imaginário da dispersão/difusão da língua portuguesa como língua que não mais se constitui nas/pelas fronteiras dos países que a têm como língua oficial. Produz-se o efeito de sentido de apagamento das fronteiras nacionais, produzindo a evidência de que a língua não tem referência a um Estado específico, mas a diferentes lugares: “no sistema mundial”, “nas organizações internacionais”, “nas diásporas”, “na internet” e “no mundo digital”.

Esse funcionamento ideológico pode ser compreendido, também, pela análise dos nomes de alguns trabalhos de comunicações e mesas-redondas recortados da programação de um dos eventos, produzindo uma rede parafrástica pela repetição do



enunciado “A língua portuguesa na” e “O português no”. Entendemos a paráfrase como a reprodução de um sentido por meio de diferentes formulações - pelo que fala antes, pelas palavras já-ditas e esquecidas -, fazendo com que algo do dizer sempre se mantenha, “isto é, o dizível, a memória” (ORLANDI, 2012c, p. 36).

Com essa compreensão de paráfrase, analisamos a constituição da rede parafrástica que se forma nos títulos de alguns trabalhos recortados da programação de um dos eventos internacionais sobre língua portuguesa:

(Rd5) Comitê Assessor de Políticas Linguísticas: **o Português no contexto do MERCOSUL.**

(Rd6) A ILP Paz-Andrade e o Estatuto **do Português na Galiza.**

(Rd7) O Português **no mercado global de tecnologias de língua.**

(Rd8) Ensino **de Língua portuguesa na China.**

(Rd9) O ensino **de português língua de herança na Alemanha.**

(Rd10) O Ensino **de Português no Estrangeiro (EPE).**

(Rd11) Leitura e Literatura no ensino **de língua portuguesa no Brasil:** uma proposta crítica com base no modelo de oficinas.

Compreendemos que a rede parafrástica, como já afirmamos, conforma sentidos de uma língua portuguesa dispersa/difundida em diferentes lugares: “no contexto do MERCOSUL” (Rd5), “na Galiza” (Rd6), “no mercado global de tecnologias de língua” (Rd7), “na China” (Rd8), “na Alemanha” (Rd9), “no Estrangeiro (EPE)” (Rd10), “no Brasil” (Rd11). Já as preposições da/de/do e os artigos a/o, na forma singular, conformam sentidos de unidade desta língua portuguesa, apagando a historicidade da língua, que se constitui de modo diferente em cada país de colonização portuguesa.

A desterritorialização do português de Portugal deslocou “sua validade inicial e o destitui de sua posição dominante de vocação totalizante (no imaginário da colonização)” (ORLANDI, 2013, p. 31). Com sua historicização em outro território, o Brasil, afirma a autora, o processo de constituição da língua portuguesa se remeteu à sua prática real em um novo espaço-tempo de práticas discursivas. O vislumbre desse processo nos permite afirmar que o português do Brasil, bem como nos outros países, não é uma contextualização do português de Portugal, é uma historicização singular, que se deu em um espaço-tempo que não era o de Portugal.

Na situação discursiva que estamos analisando, não se trata mais da desterritorialização da língua portuguesa resultante de sua transferência para o Brasil, mas da desterritorialização da língua portuguesa pelo funcionamento da ideologia da mundialização/globalização, que significa essa língua como “língua comum”, língua imaginária que está “em” alguns espaços (“no contexto do MERCOSUL”, “na Galiza”, “no mercado global”, “na China”, “na Alemanha”, “no estrangeiro”, “no Brasil”), mas não é “de”, não pertence a qualquer lugar específico.

Há em funcionamento, constituindo sentidos nos recortes discursivos, o imaginário da mundialização/globalização que produz a evidência da não existência de um poder de Estado ou de uma língua dominante. Este efeito do imaginário da mundialização/globalização constitui sentidos sobre língua portuguesa, efeito de uma



língua que está em todos os lugares, sem fronteiras, uma língua sem Estado, sem referência, produzindo apagamento do trabalho do político e do simbólico, o apagamento de que, como consideramos com Pêcheux e Gadet ([1981] 2010), a questão da língua é uma questão de Estado.

Esse imaginário se reinscreve também nas imagens que foram utilizadas na divulgação de alguns dos eventos. Compreendemos a imagem discursivamente, como “parte do funcionamento da memória discursiva (e acentuo discursiva) na relação com o acontecimento” (ORLANDI, 2012d, p. 60). A imagem é uma materialidade significativa, tem seu próprio funcionamento, não é transparente, “interpreta-se”:

A questão da imagem encontra assim a análise de discurso por um outro viés: não mais a imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória ‘perdeu’ o trajeto de leitura (ela perdeu assim um trajeto que jamais deteve em suas inscrições) (PÊCHEUX,[1983] 2010b, p. 55).

A partir das palavras de Pêcheux ([1983] 2010b), entendemos que pela análise da imagem, podemos, pelos gestos de interpretação, compreender as filiações de sentidos, o funcionamento da memória. A imagem enquanto materialidade permite-nos “observar a relação do real com o imaginário, ou seja, a ideologia, que funciona pelo inconsciente” (ORLANDI, 2012d, p. 72).

Souza (2001), ao compreender a imagem como materialidade discursiva, afirma que analisar a imagem possibilita-nos entender os elementos visuais como operadores de discurso, considerados conjunto de elementos visuais possíveis de recortes. A interpretação de um texto não-verbal é constituído por efeitos de sentidos que se instituem entre o olhar, a imagem, a possibilidade de recorte, conforme as formações sociais em que se inscrevem o sujeito-autor deste texto e o sujeito-espectador. É considerar a imagem como discurso, é produzir um gesto sobre, pois,

A interpretação está presente em toda e qualquer manifestação da linguagem. Não há sentido sem interpretação. Mais interessante ainda é pensar os diferentes gestos de interpretação, uma vez que as diferentes linguagens, ou as diferentes formas de linguagem, com suas diferentes materialidades, significam de modos distintos (ORLANDI, 2012b, p. 9).

Nessa esteira, conforme nosso gesto de interpretação, pelas imagens que recortamos dos eventos internacionais sobre língua portuguesa, compreendemos o funcionamento do imaginário da mundialização/globalização pela textualização do mapa mundi constituindo as imagens. Anderson (2008) afirma que o mapa, juntamente com o censo e o museu, foi importante instituição para a criação do Estado colonial. Sendo inventado antes mesmo do século XIX, o mapa foi uma instituição de poder que moldou a maneira pela qual o Estado colonial imaginava seu domínio quanto à geografia de seu território.

Entendemos discursivamente que o mapa mundi textualiza um imaginário de espaço e de fronteiras territoriais de Estados. Ele (re)produz o imaginário da totalidade

do mundo, sua completude. O mapa mundi, nesse sentido, é constitutivo de processo ideológico que produz, conforme Orlandi (2012b), a saturação, o efeito de completude. Ele se constitui pela evidência de um modo de produção do espaço, evidência que esquece, discursivamente, que a divisão do espaço é política, é determinada sócio-historicamente. Funcionam sentidos pré-construídos<sup>6</sup> (PÊCHEUX, [1975] 2009) de que a divisão do espaço, dos Estados, dos territórios sempre se constituiu da forma como conhecemos hoje o mapa, esquecendo-se que este é uma construção na história.

A partir dessa compreensão do mapa mundi, analisamos as imagens, as quais consideramos recortes discursivos, de dois eventos:

(Rd12):



(Imagem 1)<sup>7</sup>

(Rd13):



(Imagem 2)<sup>8</sup>

O imaginário de unidade da língua portuguesa é compreendido pelo modo como as imagens dos eventos relacionam língua portuguesa ao planeta (mapa mundi como

<sup>6</sup> Compreendemos que o pré-construído remete “àquilo que todo mundo sabe”, ou seja, “àquilo que todo mundo, em uma ‘situação’ dada, pode ser e entender, sob a forma das evidências do ‘contexto situacional’” (PÊCHEUX, [1975] 2009, p. 158-159).

<sup>7</sup> Imagem retirada da página eletrônica do evento “Colóquio Internacional A Língua Portuguesa nas Diásporas”. Disponível em: <<http://iilp.cplp.org/index.php?action=eventos&act=details&id=10>> Acesso em: 20 jul. 2014.

<sup>8</sup> Imagem retirada da página eletrônica do evento “Colóquio Internacional A internacionaliza da Língua Portuguesa: concepções e ações. Disponível em: <<http://iilp.cplp.org/index.php?action=eventos&act=details&id=21>> Acesso em: 20 jul. 2014.



imagem de fundo). A associação da língua ao mapa é efeito do funcionamento do imaginário da mundialização/globalização, que produz sentidos de uma “unificação planetária” (ORLANDI, 2011, p. 6) que apaga disparidades concretas. O efeito de sentido é o de uma língua portuguesa espalhada pelo mundo, uma língua que se constitui nesta aparente unificação totalizante produzida pelo mapa mundi, produzindo efeito de unidade linguística, efeito de “Um”.

Contudo, ao mesmo tempo em que temos sentidos que se constituem pelo imaginário da mundialização/globalização, chama-nos a atenção às expressões “a Língua Portuguesa” (Rd12) e “da Língua Portuguesa” (Rd13) inscritas sobre a imagem do mapa mundi. Consideramos a partir das marcas discursivas “a” e “da” que há sentidos que significam uma língua portuguesa constituindo sujeitos e sentidos em todo o mundo.

Compreendemos pela determinação da língua como “Portuguesa” (Rd12; Rd13) e pela preposição “da” (Rd13) que a língua imaginária que se constitui pela evidência de uma língua que não se referencia nem como língua do Estado brasileiro, nem de outros Estados da CPLP, tem sua unidade filiada à lusofonia. Concordamos com Mariani (2007) que há em funcionamento um discurso reiterado de unidade linguística entre Portugal e suas ex-colônias, marcado pelo termo lusofonia, bem como “por atividades políticas que procuram sustentar uma ideia de unidade na diversidade” (MARIANI, 2007, p. 84). Pelos sentidos que constituem o imaginário da lusofonia, a língua portuguesa é uma, homogênea, a mesma língua em todos os países de colonização portuguesa, no sistema mundial, nas organizações internacionais, nas diásporas, na internet, no mundo digital.

O imaginário da mundialização/globalização funciona produzindo efeito de um não-lugar para a língua e, por outro lado, sustenta o domínio da língua do velho império, isto é, da língua do colonizador. Essa língua flui pelo mundo, constitui-se além das fronteiras de Estados, apaga a historicidade, o político, a divisão constitutiva das línguas. Ao dizer língua portuguesa silenciemos que os países de colonização portuguesa possuem a sua própria língua, historicizada, gramatizada, instrumentada, como a língua brasileira.

Para Orlandi (2008), o silêncio também significa, o que não é falado produz sentidos, porque a linguagem é política e em todo poder há um silêncio, dito de outro modo, “há história no silêncio porque há sentido no silêncio” (ORLANDI, 2008, p. 52). Ao silenciar as línguas oficiais e nacionais existentes nos países de colonização portuguesa, silencia-se que ao mesmo tempo em que a colonização impõe uma língua, “a historicização da língua faz com que essa mesma colonização sofra um deslocamento visível no processo de gramatização” (ORLANDI, 2013, p. 142). Pelo processo de gramatização, a língua ganhou visibilidade, tornou-se um saber legítimo e instituído, conforme as condições de produção das colônias.

Compreendemos pela denominação “Língua Portuguesa” (Rd12, RD13) que há em funcionamento, constituindo o imaginário da mundialização/globalização, sentidos que constituem o discurso da colonização linguística que impõe um imaginário de unidade linguística entre o velho império e as antigas colônias. Assim, os eventos internacionais que analisamos significam a língua, que visam internacionalizar, como



uma língua portuguesa que tem sua filiação à língua do colonizador. Internacionalizar a língua significa instituir uma política de unidade, uma política de língua que visa unificá-la, considerá-la uma língua comum, silenciando a diversidade linguística.

Os países colonizados e suas línguas continuam sendo dominadas pelo velho império por meio de organismos e comunidades, como a CPLP e o IILP que surgem nas condições de produção da mundialização/globalização, destituindo o(s) Estado(s) como responsáveis sobre as questões de língua, passando a organismos internacionais, não governamentais, empresas transnacionais (ORLANDI, 2012c). Said (2011), ao compreender as questões sobre imperialismo e cultura, afirma que há um ambiente global constituído por uma quantidade grande de pressões ecológicas, econômicas, sociais, políticas que levam à destrutividade em massa. Nessas condições, percebe-se que a velha autoridade não pode ser simplesmente substituída por uma nova, o que estão surgindo são novos alinhamentos “independentes de fronteiras, tipos, nações e essências” (SAID, 2011, p. 28).

Para o autor, nas condições de produção mundializadas/globalizadas as nações da Ásia, da África e da América Latina são politicamente independentes, porém, em alguns aspectos, permanecem “tão dominadas e dependentes quanto eram na época em que viviam governadas diretamente pelas potências europeias” (SAID, 2011, p. 56). O autor continua afirmando que, por mais que não exista espaço vazio, ou fronteiras a expandir, o ciclo imperial (entendido imperialismo no sentido de colonizar, controlar terras que não são nossas) parece se repetir sob alguns aspectos. Existem ainda resíduos do imperialismo, “um resíduo de uma história densa e interessante, paradoxalmente global e local ao mesmo tempo, e é também um sinal da sobrevivência do passado imperial, gerando argumentos e contra-argumentos com uma intensidade surpreendente” (SAID, 2011, p. 58).

O autor traz como exemplo disso a divisão do mundo que se faz entre Norte-Sul que não deixa de ser uma relação entre colonizador e colonizado, relação constituída de combate retórico e ideológico que vem desencadeando guerras devastadoras. Os discursos universalizantes dos Estados Unidos e da Europa pressupõem o silêncio do mundo não europeu, que faz com que raramente admita-se que o povo colonizado seja ouvido.

Um modo de silenciar os colonizados e que permanece nas condições de produção da mundialização/globalização se dá pela língua que é significada como sendo a mesma língua do colonizador. Somos ainda dominados pelos sentidos constitutivos da colonização linguística que impõe como língua dominante a língua do colonizador por meio de comunidades, instituições que surgem nessas condições e que produzem evidências que ultrapassam os sentidos das fronteiras dos Estados-Nações e de seu poder.

## PALAVRAS FINAIS

Analisamos, neste artigo, como a língua é significada nos eventos internacionais sobre língua portuguesa, organizados e promovidos pelo IILP, a partir das textualizações das páginas eletrônicas desses eventos. Compreendemos que a língua é significada em sua unidade, como uma única língua que constitui sujeitos e sentidos nos



países da CPLP e no mundo. A evidência da unificação planetária e unificação da língua é produzida pelas filiações de sentidos ao imaginário da mundialização/globalização e por sentidos da lusofonia que se inscrevem, também, no imaginário da mundialização/globalização.

O imaginário da mundialização/globalização funciona produzindo efeitos de sentidos de unidade, de consenso entre Estados e Língua(s), por meio de instituições, organizações, como IILP e CPLP. Como afirma Branco (2013), apagam-se as outras línguas, impõe-se a ideia de uma única língua portuguesa comum e naturalizam-se as relações sociais, como se, nos Estados-membros da CPLP, elas funcionassem sem disputa de poder ou litígio interno.

A língua tomada como referência, como “uma” língua portuguesa constitui-se pela língua do colonizador, inscrevendo sentidos do discurso da colonização linguística. Este discurso significa língua portuguesa como uma mesma língua que permanece igual à língua do colonizador. As línguas dos outros Estados-membros da CPLP são significadas como variações de uma mesma língua portuguesa.

Nesse sentido, silencia-se o processo de descolonização linguística no qual a “língua faz sentido em relação a sujeitos não mais submetidos a um poder que impõe uma língua sobre sujeitos de uma outra sociedade, de um outro Estado, de uma outra Nação” (ORLANDI, 2009, p. 172). Com o processo de descolonização linguística, a língua portuguesa se tornou outra língua, a língua brasileira, historicizada no Brasil, com sua gramática e dicionário, com seus sujeitos. Silenciar esse processo é desconsiderar o político, a divisão da(s) língua(s), do sentido.

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BRANCO, Luíza K. C. *A língua em além-mar: sentidos à deriva: o discurso da CPLP sobre a língua portuguesa*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2013.
- GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. *A língua inatingível: o discurso na história da linguística*. 2 ed. Tradução: Bethânia Mariani e Maria E. C. de Mello. Campinas: Editora RG, 2010.
- MARIANI, Bethania. Quando as línguas eram corpos – Sobre a colonização linguística portuguesa na África e no Brasil. In: ORLANDI, E. (org.). *Política linguística no Brasil*. Campinas, SP: Pontes, 2007.
- ORLANDI, Eni. Discurso, imaginário social e conhecimento. *Em Aberto*, Brasília, ano 14, n.61, jan./mar. 1994.
- \_\_\_\_\_. Historicidade, Indivíduo e Sociedade: o sujeito na contemporaneidade. In: *Anais do III Seminário de Estudos em Análise do Discurso*. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/sead3.html>>. Acesso em: 27 abr. 2014.
- \_\_\_\_\_. *Terra à vista*. 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.
- \_\_\_\_\_. Língua, Comunidade e Relações sociais no espaço digital. In: DIAS, C. (org.) *E-urbanos: Sentidos do espaço urbano/digital* [online], 2011.
- \_\_\_\_\_. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas, SP: 3. ed. Pontes Editores, 2012a.
- \_\_\_\_\_. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 6 ed. Campinas: Pontes Editores, 2012b.



\_\_\_\_\_. Espaços Linguísticos e seus desafios: convergências e divergências. In: *RUA* [online], no. 18. Volume 2, 2012c. Consultada no Portal Labeurb – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade. Disponível em: <<http://www.labeurb.unicamp.br/rua>>.

\_\_\_\_\_. *Discurso em Análise: Sujeito, Sentido e Ideologia*. Campinas: Pontes Editores, 2012d.

\_\_\_\_\_. *Língua e conhecimento linguístico: para uma história das ideias no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Editora Cortez, 2013.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução: Eni P. Orlandi, 4 ed. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

\_\_\_\_\_. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, E. (org.). Gestos de leitura. Tradução: Maria G. L. M. do Amaral. 3 ed. Campinas: Editora Unicamp, 2010a.

\_\_\_\_\_. Papel da memória. Tradução: José Horta Nunes. In: ACHARD, P. et al. *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 2010b.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. São Paulo, SP: Editora 34, 1995.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011.

SOUZA, Tânia C. A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. In: *RUA*, n. 7 Campinas, 2001.

**Abstract:** *In this article, we analyze how the Portuguese language is meant in the textualizations of the websites of international events on Portuguese language, organized and promoted by the International Institute of the Portuguese Language (IILP). We use the theoretical and methodological perspective of discourse analysis as developed in the work of Pêcheux and Eni Orlandi. Anchored in this theoretical and methodological theory, we understand the language divided, fluid, in moving, constituted by the politic. From that understanding of language, we analyzed that is functioning, in the textualizations the websites of international events on the Portuguese language, the imagery of globalization that produces meaning effects that the Portuguese language is the same language in all countries that were colonized by Portugal. The senses that constitute this imaginary produces silencing of linguistic decolonization process that allowed Brazil and Portuguese colonization countries had their own language, different from the colonizer's language.*

**Keywords:** *Imaginary. Portuguese Language. Globalization.*



## NABOROV E KUBRIC: O ACOMODAMENTO DOS NARRADORES DE *LOLITA* EM DIFERENTES MÍDIAS

Renata Corbetta Tavares♦

**Resumo:** *O presente artigo visa examinar, sob o ponto de vista da escola francesa da Análise do Discurso, de que maneira a presença dos narradores do romance de Vladimir Nabokov intitulado Lolita foi transposta para sua versão em roteiro cinematográfico, elaborado pelo próprio autor, e para sua versão fílmica, dirigida por Stanley Kubrick. Ao longo do trabalho, é identificada a presença do narrador em diferentes formatos de mídia, além de ser realizada uma descrição de sua caracterização nos diferentes formatos midiáticos da obra (romance, roteiro e filme). Em conclusão, é estabelecida uma análise sobre os efeitos alcançados através dos diferentes recursos narrativos utilizados no roteiro e no filme.*

**Palavras-chave:** *Narrador. Romance. Roteiro. Cinema. Lolita.*

### INTRODUÇÃO

Vladimir Nabokov é autor de vários romances escritos em russo e em inglês, traduções, uma autobiografia e um roteiro para cinema. Estudioso de entomologia e entusiasta de lepidopterologia, entre suas obras é mais reconhecido por seu polêmico e controverso romance intitulado *Lolita*, publicado inicialmente em Paris em 1955 e posteriormente nos Estados Unidos, em 1958. O romance foi escrito em inglês pelo autor russo que, em consequência da estrondosa recepção de sua obra, obteve atenção do público e da crítica. *Lolita*, desde então, é considerado um clássico da literatura contemporânea (NABOKOV, 1995).

Appel Jr., comentador da edição de *Lolita* publicada pela Penguin Books (1995), e utilizada como fonte para este trabalho, destaca que a obra produzida por Nabokov em inglês transcendeu o preconceito relativo às origens soviéticas do autor, sendo esse considerado o mais importante romancista americano vivo à época, além de um grande escritor russo. Nesse sentido, é possível identificar uma interessante trajetória traçada por Nabokov entre línguas e identidades culturais diferentes enquanto escritor. A temática da relação de conflito e romance com diferentes línguas é destacada pelo próprio autor, que confidencia em nota posterior ao romance - *On a Book Entitled Lolita* (NABOKOV, 1995, p. 311-317) - que *Lolita* consiste no registro de sua história de amor com a língua inglesa.

O sucesso e a repercussão da obra, que aborda o polêmico relacionamento do personagem Humbert Humbert e sua enteada Lolita, fizeram com que o cineasta Stanley Kubrick e a MGM Studios adquirissem, em 1958, os direitos para filmagem do romance. Em nota à sua versão do roteiro para o filme, publicada sob o título *Lolita: A Screenplay* (1993), Nabokov conta que foi convidado pelos detentores dos direitos do

---

\* Psicóloga, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. E-mail: rcorbettatavares@gmail.com.



filme para contribuir com a redação do roteiro original que, para sua própria surpresa, após inúmeras reuniões, discussões amigáveis e negociações, mostrou-se bastante alterado pelo diretor.

Na obra final, Kubrick removeu cenas completas, alterou diálogos e adicionou novas cenas sem que o nome de Nabokov tenha sido removido dos créditos. Dessa forma, é possível verificar uma grande disparidade em termos de trama, diálogo e, até mesmo, estilo entre o roteiro original proposto pelo autor e o filme em sua versão final apresentado por Kubrick.

Naturalmente, muitas diferenças também são encontradas ao se estabelecer uma comparação entre o romance *Lolita* e sua versão para o cinema, seja ela o roteiro proposto por Nabokov ou as adaptações realizadas por Kubrick. Isso ocorre, principalmente, porque diferentes formas de arte utilizam diferentes recursos. No presente trabalho, a proposta consiste em examinar, sob o ponto de vista da Análise do Discurso, de que maneira a presença dos narradores do romance *Lolita* foi transposta para sua versão cinematográfica (roteiro de Nabokov e filme de Kubrick).

É devido à estreita relação entre a produção de um roteiro pelo próprio autor do romance e a adaptação desse roteiro por parte do cineasta responsável pela filmagem da produção que o presente trabalho se desenvolve com base nessas três mídias em especial. Há que se considerar, entretanto, a existência de um segundo filme baseado no romance de Nabokov: o homônimo *Lolita*, dirigido por Adrian Lyne, lançado em 1997 e estrelado por grandes nomes como Jeremy Irons e Melanie Griffith. Optou-se por manter essa produção fora do *corpus* do artigo, devido ao fato de o roteiro da película mais atual ser assinado por Stephen Schiff e, muito embora considerado por alguns críticos como mais fiel ao romance que seu predecessor, não contribuir para esta análise como um vislumbre das estratégias adotadas pelo próprio Nabokov diante da transposição de mídias (que posteriormente foram mais uma vez adaptadas pelo diretor, Kubrick).

Foi designada como foco a figura do narrador, pois, na obra literária, essa entidade é responsável por mediar todo o contato do leitor com a história que se desenrola sendo que, sem ela, não se faz possível o avanço da obra. Em uma produção cinematográfica, todavia, não se faz estritamente necessária a presença de um narrador, de modo que não são raros os filmes que não contam com esta entidade. Visto que um filme é composto por imagens em movimento acrescidas de som, para ser capaz de dar sentido e significado a elas o espectador nem sempre necessita que um sujeito participante, ou não, da diegese agregue informações extra-cena.

A presença do narrador é, entretanto, marcada pela mediação que este proporciona ao espectador, em outras palavras: sua força retórica “é estar em sintonia com os espectadores como pólo mediador” (XAVIER, 2006, p. 142). Conseqüentemente, sua voz desempenha um papel de extrema importância e deverá ser contemplada com destaque posteriormente para uma análise completa da questão do narrador.

A partir do problema proposto, o presente artigo se orientará da seguinte maneira: inicialmente será identificada a presença do narrador na obra em seus diferentes formatos de mídia; a seguir, buscar-se-á descrever como é caracterizado o narrador nas diferentes obras (romance e roteiro de Nabokov e filme de Kubrick); em conclusão é proposta uma análise sobre os efeitos alcançados no roteiro e no filme, através dos diferentes recursos narrativos utilizados para adaptação do romance.



## ANÁLISE DO DISCURSO

Diante da proposta inicial para o presente artigo - uma avaliação sobre a transposição da presença dos narradores de *Lolita*, do romance para as mídias cinematográficas, sob a perspectiva francesa foucaultiana da Análise do Discurso faz-se necessária uma defesa da opção por tal abordagem. Destarte, cabe uma breve retomada sobre alguns aspectos propostos por Foucault a respeito da noção de discurso e de ordem do discurso que arbitram em favor de tal caminho.

A Análise do Discurso visa examinar a língua e a linguagem ultrapassando os campos tradicionalmente relacionados a essas áreas de saber. Tal perspectiva dispõe da exterioridade como uma dimensão importante na constituição do saber sobre o discurso, que simultaneamente é fato real na medida em que é desempenhado por sujeitos. Dessa forma, são incorporados a essa análise o contexto histórico, social e ideológico como componentes da língua, desempenhada por sujeitos participantes de tais contextos.

Na Análise do Discurso, o ponto central deixa de ser a interpretação do texto e dos sentidos, passando a ser o discurso propriamente dito e, conforme mencionado, composto por elementos vivos e complexos. Discurso, nesta abordagem, se caracteriza como:

no plano oral ou no plano escrito, [...] é a fala atravessada por uma ordem simbólica, a mesma que, mediante procedimentos de exclusão e controle, converte o falante em sujeito do discurso. Finalmente, o discurso é a ordem, isto é, os preexistentes princípios de exclusão, controle e rarefação que constituem o sujeito mediante fala ancorada no indivíduo falante (SOUZA, 2011, p. 23).

Dessa forma, a língua passa a ser concebida a partir de uma dimensão dinâmica e não mais hermética e isolada, sendo passível de análise a partir de um ponto de vista histórico, social e ideológico. É o que SOUZA (2011) indica quando menciona que a fala, ou mesmo a escrita, não pode ser aleatória, visto que sempre é oriunda de um sistema, de uma ordem do discurso da qual emana.

Assim, pensar o sujeito do discurso, aquele a partir do qual uma discursividade parece emanar, não se mostra tão simples quanto se pode imaginar *a priori*. De posse de tal entendimento, não é possível delegar um discurso diretamente a um sujeito, como se este fosse seu detentor máximo e original. Tal fato se revela inviável devido à ordem do discurso, que consiste nos “princípios e regras institucionais” que atravessam o falante e sua fala, e que são objeto da Análise do Discurso.

Isso posto, a fundamentação acerca da escolha da Análise do Discurso como dispositivo analítico, através do qual se intenta examinar a transposição da presença dos narradores nas diferentes mídias de *Lolita*, mostra-se uma tarefa descomplicada, já que, ao trabalhar com a questão do narrador e da voz do narrador em obras para o cinema, trabalha-se com discursos, permeados por uma ordem que se afigura de suma importância na compreensão das escolhas e alternativas vislumbradas pelos responsáveis por tais produções.



## LOLITA: PAPEL DO NARRADOR NO ROMANCE, NO ROTEIRO E NO FILME

Em *Lolita* (obra literária), identificam-se dois narradores, que permitem ao leitor uma relação muito particular com o tempo da narrativa, são eles: John Ray Jr. (que aparece apenas no início do romance) e o próprio Humbert que, além de narrador, figura como personagem principal.

A obra inicia com um prefácio, assinado por Ray Jr., no qual esse narrador discorre de forma resumida sobre alguns aspectos a respeito da trama a se desenrolar a seguir. É através do prefácio de Ray Jr. que o leitor é informado de que o romance foi escrito por Humbert durante o tempo em que este esteve encarcerado e ambas as personagens principais (Humbert Humbert e Lolita) estão mortas. Esses dados possuem um efeito bastante intrigante sobre a relação temporal estabelecida pelo leitor com a obra, visto que o restante do livro é narrado por Humbert Humbert (H. H.) em um tempo passado.

Mesmo possuindo dados para manter em mente que o romance que lê é o relato de um fora-da-lei falecido, a relação que se estabelece entre o leitor e H. H. inevitavelmente foge dessa temporalidade, pois o narrador constantemente utiliza de recursos interativos, através dos quais evidencia que tem consciência (no momento atual de sua narrativa, ou seja, enquanto escreve seu relato em um passado remoto, conforme nos informa Ray Jr.) de que é lido, de que é acompanhado por um terceiro, por um leitor. Humbert interage com seu leitor, endereçando-se diretamente a ele, o que faz com que o narrador adquira um caráter extremamente humano e próximo do leitor, como por exemplo: “Imagine, leitor, minha timidez, meu desgosto por qualquer ostentação [...]” (NABOKOV, 1995, p. 247, tradução nossa).

No roteiro de *Lolita* escrito para o cinema, Nabokov (1993) necessariamente precisou fazer escolhas diferentes, pois sabidamente e, conforme já destacado neste artigo, uma narrativa filmica funciona em um ritmo diferente, bem como conta com distintos atributos intersemióticos que ultrapassam a escrita. Ao discorrer sobre a produção cinematográfica de Mankiewicz<sup>1</sup>, Alain Boillat (2014) ressalta a causalidade entre a “preponderância do verbal” em destaque nos filmes do cineasta através da presença do narrador, e o fato de sua carreira em Hollywood haver sido constelada por atividades ligadas à escrita. O mesmo pode ser identificado no roteiro produzido por Nabokov para a versão cinematográfica de *Lolita*. Talvez por razões distintas daquelas presentes na obra de Mankiewicz, Nabokov atesta que, devido a sua limitação no que concerne à dramaturgia e às artes cênicas, sua opção consistiu em:

conceder às palavras primazia sobre a ação, limitando assim ao máximo possível a intrusão da administração e do elenco; eu perseverarei na tarefa até que eu pudesse tolerar o ritmo do diálogo e devidamente controlar o fluxo do filme de motel a motel, miragem a miragem, pesadelo a pesadelo. (NABOKOV, 1993, p. 94, tradução nossa)

---

<sup>1</sup> Joseph L. Mankiewicz (1909 - 1993): cineasta americano, que iniciou sua carreira nos anos 20 como roteirista. Dirigiu mais de vinte filmes, entre eles os ganhadores de *Oscars* “Quem é o Infiel?” (1949) e “A Malvada” (1950).



Nesse sentido, é possível identificar, no roteiro cinematográfico elaborado por Vladimir Nabokov, a forte presença dos dois narradores supracitados, bem como alguns recursos utilizados pelo autor que, embora não se caracterizem teoricamente como narradores, em prática, desempenham uma função bastante similar. Assim, em conformidade com as palavras do próprio autor, tais recursos buscam guiar a percepção do espectador, mediando-a através de palavras no sentido da compreensão de imagens e sons.

Um claro exemplo desse tipo de recurso proposto por Nabokov em seu roteiro para *Lolita* é a cena (cortada na versão filmica de Kubrick) do acidente automobilístico que tira a vida da mãe da protagonista, Charlotte. Após ser avisado sobre o sinistro envolvendo sua esposa, H. H. corre para a rua e, diante da situação peculiar que se apresenta, a imagem congela enquanto avalia o quadro. É proposto pelo autor que um fotógrafo da Divisão de Trânsito tire um retrato do episódio que, a seguir, aparece em uma nova cena: numa sala de projeção, a fotografia do acidente que tirara a vida de Charlotte (cena anterior) é apresentada por um instrutor a uma classe de policiais. O instrutor, interagindo com a classe, comunica: “Esta é a foto de um acidente real. Para o espectador comum que acaba de chegar à cena, a situação pode parecer muito, muito incomum: mas não é o caso na realidade. [...] O motorista estava tentando desviar do cachorro. A mulher estava atravessando aqui. [...] Aquele homem ali parado com cara de atordoado é o marido dela.” (NABOKOV, 1993, p. 1660-1669, tradução nossa)

Nessa passagem, o instrutor, ao destacar informações relativas à cena que se desenrola de modo a direcionar a atenção do espectador, figura como uma espécie de narrador. Entretanto, não se pode dizer que esta personagem é, de fato, um narrador na medida em que ele se encontra em cena, exercendo sua comunicação em direção a personagens igualmente em cena. O recurso aí proposto por Nabokov caracteriza um corte na linearidade do fluxo da história, mas, ao mesmo tempo, uma contribuição indireta à compreensão do espectador.

Em sua filmagem de *Lolita*, Kubrick reduz o papel de narrador à personagem de Humbert Humbert. Por sua vez, o diretor opta por um narrador clássico, que figura pontualmente e dificilmente se confunde com quaisquer outras personagens. O espectador facilmente distingue Humbert personagem, participante da diegese e Humbert narrador, que fala de fora dela, muitas vezes interagindo com o espectador (até mesmo em falas literais do romance ou do roteiro de Nabokov).

Alain Boillat (2011) propõe que o acesso à condição de narrador é determinante da constituição de uma personagem, assim como das relações de poder estabelecidas entre as personagens dentro de uma narrativa filmica. Segundo o teórico, a ascensão à condição de “superioridade às contingências diegéticas” é uma estratégia que visa antropomorfizar uma enunciação.

Por conseguinte, uma compreensão acerca da manutenção da figura do narrador tanto no roteiro de Nabokov, quanto na versão final do filme dirigido por Kubrick se torna possível: é facultado considerar que ambas as mídias conservaram a presença do(s) narrador(es) como uma estratégia antropomorfizadora da personagem de H. H. e da narrativa, que discorre sobre um tema bastante controverso, a pedofilia. Sabidamente, a obra literária de Nabokov encontrou grandes resistências, devido ao



tabu representado pelo tema abordado. Igualmente, há que se considerar que o relacionamento íntimo de um homem de meia idade e sua enteada desperte sentimentos contraditórios em diferentes públicos, em épocas distintas. Nesse sentido, é aqui proposto que a figura do narrador interagente e aproximado ao espectador atue como um aspecto “humanizador” de uma narrativa que, por si só, aborda temas imorais e “bestiais” (como dirá o próprio Humbert Humbert sobre a natureza de seu convívio com Lolita em dada passagem do romance).

Ao discorrer sobre o recurso narrativo da *voz over* em três películas brasileiras que abordam temas ligados à corrupção e à violência, Xavier reforça que “os filmes fazem da *voz over* um pólo de amenização (não sem ironia) dos aspectos mais brutais da experiência em foco (é preciso aparar as farpas do trágico)” (2006, p. 140). Analogamente, é razoável conceber que o(s) narrador(es) transposto(s) às versões cinematográficas (roteiro e filme) de *Lolita* desempenhem uma função semelhante.

## A VOZ DO NARRADOR

Em cinema, há uma distinção entre as vozes que soam de diferentes planos. Tal distinção é de suma importância para que possamos caracterizar e compreender o papel do narrador, tanto no roteiro proposto por Nabokov quanto no filme dirigido por Kubrick.

Fala-se em três dimensões da voz: a *voz in*, caracterizada como a voz que emana de dentro do campo; a *voz off*, que corresponde a uma voz que emana de dentro da cena, porém, fora do campo visual do espectador (vem de um extra-campo); e, por fim, a *voz-over*, que compreende uma voz que se enuncia de fora da cena, dirigindo-se diretamente ao espectador. Esta última constantemente corresponde à voz do narrador que, segundo Xavier, na maioria das obras, desempenha um papel pedagógico e informativo, “voltada para as operações de costura” (2006, p.140).

Neste artigo, o destaque recai sobre as vicissitudes da *voz over*, justamente devido ao seu papel enquanto enunciação do narrador. Boillat (2014) expõe que a *voz over* determina uma “ocorrência sonora” inaudível aos demais personagens da trama, salvo ao próprio locutor quando em situações de solilóquio, sendo responsável por orientar a compreensão do espectador. O teórico destaca, ainda, o caráter “acusmático” do locutor da *voz over*, que consistindo em uma fusão entre acústico e fantasmático, entre som e elemento da fantasia, está, normalmente, ausente do campo visual, dando ao espectador a impressão de que esta voz narradora detém poder sobre todos os enunciados do filme. Este fator já foi destacado anteriormente como a questão da relação de poder do narrador sobre as demais personagens.

Em sua versão para o cinema, Kubrick delega a função de narrador a Humbert Humbert. É apenas sob o grão da voz do ator James Mason, intérprete do padrasto de Lolita, que o espectador percebe essa espécie particular de interação existente apenas com o narrador, que “apresenta-se como *voz over*, sobrepondo-se à imagem para narrar parte da história, fazer comentários e antecipar sentidos” (XAVIER, 2006, p.139).



Através do narrador de Kubrick, se torna possível acessar não apenas aspectos concernentes aos rumos da trama, como também detalhes relativos aos sentimentos íntimos de Humbert. Em contraste com o roteiro de Nabokov, contudo, esse expediente se mostra insuficiente no sentido de permitir ao espectador uma imagem mais completa sobre o caráter de Humbert. Considerando-se que, no filme, existem oito passagens em que o narrador se apresenta como *voz over*, na grande maioria dessas, H. H. meramente comunica ao espectador dados contextuais sobre a trama, situando o público em relação a dados concretos sobre fatos ocorridos no passado.

Em poucas entradas, os enunciados feitos pela *voz over* de Humbert Humbert permitem uma maior assimilação sobre os sentimentos e a personalidade do protagonista, deixando em branco o papel de destaque ocupado por H. H. no romance. Portanto, é apenas em breves lampejos, que o Humbert narrador de Kubrick se apresenta ao espectador: “ela mergulhou na banheira, uma foca desajeitada e confiante... e toda a lógica da paixão gritou aos meus ouvidos: ‘agora é a hora’. Mas, imaginem, amigos... eu simplesmente não consegui fazê-lo [...]” (NABOKOV; KUBRICK, 1962, tradução nossa).

Em contrapartida, o roteiro escrito por Nabokov, parece melhor ilustrar o caráter da personagem de H. H. através do artifício da *voz over*, que é bastante explorado pelo autor. Conforme já exposto, o autor opta por manter, no roteiro fílmico, os dois narradores existentes na obra literária: John Ray Jr. e Humbert Humbert, utilizando-se largamente do recurso de *voz over*, quiçá como artifício para manutenção de uma obra cinematográfica mais centrada no verbal do que propriamente nas imagens e sons, conforme aventado ao início deste trabalho.

O roteiro de Nabokov inicia com a contribuição contextualizadora de Ray Jr. que interage diretamente com o espectador apresentando-se como psiquiatra responsável pelos cuidados médicos de H. H. após a prisão deste por assassinato. Neste ponto, o espectador é obsequiado com dados de grande importância sobre o passado de Humbert, sua infância, seu sentimento em relação às “ninfetas”, seu casamento anterior, etc. Essa breve introdução do narrador em *voz over* não serve apenas como mediação das imagens e sons dispostos em cena, também fornece ao público uma perspectiva mais completa sobre a personalidade e a história da personagem principal, aspecto ausente no filme de Stanley Kubrick. É possível perceber que o papel desempenhado em *voz over* pelo narrador no roteiro de *Lolita* ultrapassa aquele de mero “relator” presente no filme, visto que permite ao espectador maior aproximação à personagem de H. H.

## HUMBERT HUMBERT: O NARRADOR DO ROMANCE

Sabendo que, no romance original, o narrador principal corresponde a um Humbert Humbert autodiegético, de focalização externa, que relata fatos passados em primeira pessoa do singular, faz-se relevante destacar que alguns aspectos da narrativa da personagem lhe concedem características específicas que permitem ao leitor uma relação de maior aproximação, e talvez maior simpatia, em relação a tal personagem, inicialmente dotada de uma moral bastante questionável.



Na obra literária, H. H. interage com o leitor frequentemente, tratando-o algumas vezes como membro do júri responsável por seu julgamento vindouro. São abundantes as passagens dotadas de humor e sarcasmo por parte da personagem, que se aproxima de seu leitor, indicando saber sobre sua presença, como, por exemplo, no seguinte extrato: “Eu não posso dizer ao meu experimentado leitor (cujas sobranceiras, eu suspeito, devem a esta altura ter viajado até a parte de trás de sua cabeça careca), eu não posso dizer a ele como o conhecimento chegou até mim [...]” (NABOKOV, 1995, p.48, tradução nossa).

Humbert também utiliza um artifício de distanciamento em sua narrativa. Não é incomum que durante seus relatos em primeira pessoa, o narrador refira-se a si mesmo em terceira pessoa do singular. Tal recurso parece fazer com que H. H. afaste-se da trama que narra, como, por exemplo, em: “[...] e de qualquer forma, teria sido muito disparatado até mesmo para um lunático, supor que outro Humbert estivesse avidamente seguindo Humbert e a ninfeta de Humbert com fogos de artifício jovianos pelas grandes e feias planícies” (NABOKOV, 1995, p.217, tradução nossa).

É possível identificar, no romance de Nabokov, os sentimentos de Humbert em relação às demais personagens, em especial Lolita e as mulheres maduras, visto que o narrador lança mão de uma larga escala de adjetivos (tanto positivos quanto negativos), para designar os integrantes da trama. Verifica-se o exposto através de extratos como o seguinte, no qual o narrador fala sobre a mãe de Lolita: “Ela não respondeu, a cadela louca, e eu coloquei os copos sobre o balcão próximo ao telefone, que havia começado a tocar” (NABOKOV, 1995, p.97, tradução nossa).

Finalmente, são dignos de nota dois outros recursos empregados por Humbert que ensinam o leitor ao contato com uma dimensão subjetiva do narrador: o solilóquio e a interlocução. Tais foram as designações adotadas para as passagens em que o narrador divaga em franco monólogo pessoal, sobre suas percepções e sentimentos, e para as situações em que o narrador se comunica com uma personagem (fora do tempo da narrativa, visto que essa é uma lembrança de fatos passados), respectivamente. Como exemplo de interlocução, pode ser citado o seguinte excerto, no qual H. H. interrompe o fluxo da narrativa para comunicar-se com o carro que serviu de transporte durante os anos em que viajou com Lolita: “Eu estava prestes a ser retirado do carro (Oi, Melmoth, muito obrigado, velho amigo) [...]” (NABOKOV, 1995, p.307, tradução nossa).

## O NARRADOR EM LOLITA E A ANÁLISE DO DISCURSO

Como última etapa deste trabalho, empreender-se-á uma breve análise sobre os efeitos alcançados com as adaptações em relação à presença do(s) narrador(es) no roteiro de Nabokov para o cinema e no filme de Stanley Kubrick. Tal análise se sustentará sobre os pressupostos da Análise do Discurso.

De acordo com o exposto anteriormente, é seguro referir que ambos, diretor e autor, optaram pela transposição do narrador do romance para a mídia fílmica através do papel de narrador em *voz over*. Mantendo em vista as disparidades já destacadas com relação às escolhas feitas por parte de Nabokov e Kubrick em relação ao roteiro da



película e seu desdobramento em relação ao papel desempenhado pelo(s) narrador(es) em cada versão, é possível verificar alguns efeitos distintos alcançados pelos recursos narrativos.

O roteiro proposto por Nabokov parece manter-se mais fiel tanto ao romance, quanto ao papel dos narradores nele desempenhado. Contudo, é possível problematizar aqui que o roteiro de Nabokov consiste em um discurso por si só e a própria não-utilização deste corresponde a uma manifestação da ordem do discurso implícita.

Retomando a já referida postura de Nabokov diante da empreitada de escrita do roteiro do filme homônimo à sua grande obra, é possível lembrar que sua atitude baseava-se em manter a produção vinculada, ao máximo, ao nível verbal, para que, dessa maneira, o próprio autor obtivesse maior domínio e autonomia sobre o que se elaborava com base em seu romance. Este sentimento de autoridade sobre sua literatura é expresso por Vladimir Nabokov, também, quando conta:

por natureza eu não sou um dramaturgo; [...] mas se eu tivesse me devotado aos palcos ou às telas tanto quanto me devotei ao tipo de escrita que cumpre uma triunfante prisão perpétua entre as capas de um livro, eu teria advogado e aplicado um sistema de total tirania, dirigindo a peça ou o filme eu mesmo, escolhendo cenários e figurinos, aterrorizando os atores [...] (NABOKOV, 1993, p. 94).

Esta “fidelidade” do autor em relação a sua obra denota seu posicionamento diante do discurso que ela enuncia. É patente o comprometimento de Nabokov com sua obra no excerto anterior e, contribuindo para este argumento, o próprio autor, em prefácio ao *script* de *Lolita*, conta que, inicialmente, recusou o convite feito por Kubrick e Harris para participar da elaboração do roteiro para a versão cinematográfica do romance.

Nesta senda, quando avaliado sob a égide da Análise do Discurso, o roteiro de Nabokov pode ser considerado um discurso enunciado a partir de uma ordem desviante, e seu grande apego tanto pelo controle dos rumos do filme, quanto pela manutenção de um roteiro o mais próximo possível do romance original, poderia ser compreendido como uma relutância em submeter-se à ordem do discurso vigente.

Ao manter os dois narradores, as passagens em *voz over* sobre a vida pregressa de H. H. e maiores detalhes sobre a subjetividade da personagem de Humbert, Nabokov produzia uma obra que propunha um discurso bastante perigoso e que, dificilmente, se conformaria aos diversos aspectos práticos, logísticos, midiáticos, econômicos e sociais implicados em uma produção cinematográfica. Dessa forma, os narradores de Nabokov, bem como o formato proposto por ele para a trama fílmica de *Lolita*, foram adaptados por Stanley Kubrick.

Na versão cinematográfica de *Lolita*, um dos efeitos alcançados pela transposição do narrador corresponde à grande crítica de “infidelidade” em relação ao romance-fonte e ao próprio roteiro original de Nabokov, por parte da obra de Kubrick. Schulze ressalta que Kubrick se defrontou com uma censura implacável que forçosamente o compeliu a afastar-se de aspectos cruciais da obra original, a saber, a exibição de cenas de “sexualidade pedófila parcialmente explícita” (2013, p. 54).



A idade de Lolita consiste em outro aspecto bastante questionado na obra de Kubrick. A atriz Sue Lyon, que interpretou a ninfeta na versão de 1962, contava treze anos de idade à época das filmagens - um ano a mais que Lolita tinha no romance de Nabokov à época em que conheceu Humbert. Entretanto, a intérprete aparentava cerca de três anos a mais, fazendo com que a Lolita de Kubrick representasse uma adolescente de cerca de dezesseis anos. Tal diferença consiste em uma manobra do diretor, no sentido de ultrapassar a censura, que não admitiria a participação de uma atriz tão jovem em um filme de cenas tão explícitas, tanto quanto, provavelmente, a repercussão de um filme com temática tão controversa não necessitasse do choque moral que representariam as cenas de cunho erótico e o contraste destas com a presença de uma atriz de aparência muito jovem.

Nesse ritmo, ao tomar o filme de Kubrick como um discurso, perpassado por uma ordem claramente caracterizada aqui pela censura (porém, considerando que esta corresponde apenas a uma dimensão infinitesimal do que realmente constitui a ordem do discurso), é fato identificar o diretor como sujeito de um discurso que o ultrapassa. Consequentemente, os recursos utilizados pelo cineasta, no sentido de transpor o narrador do romance para a grande tela, foram mediados por essa ordem, que, em termos de efeito, termina por culminar em um Humbert menos atraente, menos interagente e menos pedófilo do que aquele proposto por Nabokov.

## REFERÊNCIAS

- BOILLAT, Alain. Des personnages érigés en narrateurs: les voix over chez Joseph L. Mankiewicz (*A Letter to Three Wives, All about Eve* et *The Barefoot Contessa*). *Cahiers de Narratologie*, ago. 2011. Disponível em: <<http://narratologie.revues.org/6295>;DOI:10.4000/narratologie.6295>. Acesso em 20 dez. 2014.
- BOILLAT, Alain. Voice-over et voix over: Le dubbing comme objet des théories de l'énonciation filmique. In: FLÜCKIGER, B. (ed.) *Dubbing: Die Übersetzung Im Kino/ La Traduction Audiovisuelle*. Marburg: Schüren, 2014.
- KUBRICK, Stanley. *Lolita* [Filme-vídeo]. Produção de: James B. Harris, direção de Stanley Kubrick. Turner Entertainment Co. e Warner Home Vídeo - Brasil, 1962. DVD, 153 min. Dolby digital.
- LYNE, Adrian. *Lolita* [Filme-vídeo]. Produção de: Mario Kassar; Joel B. Michaels, direção de: Adrien Lyne. United States, Pathé, 1997. DVD, 137 min. Dolby digital.
- NABOKOV, Vladimir. *Lolita: A Screenplay*. New York: Vintage Books/ Random House Inc., 1993. Kindle Edition.
- NABOKOV, Vladimir. *The Annotated Lolita*. London: Penguin Books, 1995.
- SCHULZE, Kerstin. *A novel and its adaptation: Stanley Kubrick: Lolita (1962)*. Munique: GRIN, 2013.
- SOUZA, Pedro de. *Análise do Discurso*. Florianópolis: LLV/CCE/UFSC: 2011.
- XAVIER, Ismail. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. *Novos estud. - CEBRAP*, São Paulo, n. 75, Jul. 2006. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002006000200010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000200010&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 08 jan. 2015.



**Abstract:** *The following article aims to examine in what way the presence of the narrators in Vladimir Nabokov's novel Lolita has been transposed to its screenplay, written by the author himself, and to its filmic version, directed by Stanley Kubrick, through the perspective of the French school of Discourse Analysis. In the course of this article the presence of the narrator is identified in the different media formats; a description of the characterization of the narrator in the different mediatic formats of the piece (novel, screenplay and movie) is also offered. In conclusion, an analysis on the effects reached through diverse narrative resources utilized in screenplay and movie is proposed.*

**Key-words:** *Narrator. Novel. Screenplay. Cinema. Lolita.*





## OS JOGOS DE LINGUAGEM DE WITTGENSTEIN COMO ESTRATÉGIA DE PROTEÇÃO

Juliene da Silva Marques Cardoso\*

**Resumo:** O artigo terá como substrato a exploração dos jogos de linguagem de Wittgenstein no rap intitulado Artigo 157 do grupo Racionais MC's. Será examinada a prática dos jogos em contextos sociais marginalizados, por meio de composições narrativas que registram o uso da linguagem como forma de proteção e de identificação desses grupos. Perscrutar-se-á a dinâmica dos jogos, considerando constituintes todos os elementos histórico-sociais na construção e enunciação dos códigos linguísticos. Para tanto, esquadrinhar-se-á a teoria filosófica de linguagem de Wittgenstein, assim como bibliografias que estudam as Investigações Filosóficas do autor, aplicando-as ao rap citado. Também serão analisados artigos que investigam as especificidades linguísticas do entorno selecionado. Dessa forma, este estudo pretende avaliar a concepção de linguagem wittgensteiniana como elemento protetor e identificador de determinados grupos sociais.

**Palavras-chave:** Filosofia da Linguagem. Wittgenstein. Jogos de Linguagem.

### INTRODUÇÃO

Os estudos filosóficos acerca da linguagem exercem papel crucial para o entendimento do homem enquanto ser social. Diversas teorias foram desenvolvidas a respeito da utilização dos códigos linguísticos estabelecidos nos processos comunicativos. Neste artigo, abordaremos as contribuições de Wittgenstein (1994) em seu estudo sobre *jogos de linguagem*.

Wittgenstein buscou teorias para tratar da linguagem e de sua essência. O livro que marca sua primeira fase *Tractatus Logico-Philosophicus*<sup>1</sup> aborda a linguagem sob um aspecto positivista, procurando desenvolver a questão lógica da língua. Já em sua segunda fase, na obra *Investigações Filosóficas* (1994), é apresentado um novo olhar sobre a linguagem e sobre suas formas de construção.

O autor defende, nesta segunda fase, que a língua se constitui conforme o contexto e as relações comunicativas que estabelecemos. Dessa forma, os códigos não teriam um único conceito, ou ponto de referência, mas sim uma diversidade de sentidos, que seriam estabelecidos a partir da dinâmica linguística. Os *jogos de linguagem* seriam estabelecidos pelos homens, estes criariam regras e formas de uso a partir de suas enunciações. De acordo com Wittgenstein:

Podemos imaginar também que todo o processo de uso de palavras em (2) seja um dos jogos por meio dos quais as crianças aprendem sua língua materna. Quero chamar esses jogos de “*jogos de linguagem*”, e falar de uma linguagem primitiva às vezes como de um jogo de linguagem. E poder-se-ia chamar também de jogos de linguagem os processos de

\* Mestranda no Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Unisul. Bolsista da FAPESC. E-mail: juliene.marques@hotmail.com

<sup>1</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. 3 ed. São Paulo: EDUSP, 2001.



dominação das pedras e de repetição da palavra pronunciada. [...] Chamarei de “jogos de linguagem” também a totalidade formada pela linguagem e pelas atividades com as quais ela vem entrelaçada (WITTGENSTEIN, 1994, p. 19).

Iremos abordar essa construção de sentidos desenvolvida a partir de determinados contextos histórico-sociais. Analisaremos o processo constitutivo dos jogos e sua aplicação no cotidiano. Esquadrinharemos, especificamente, a função da linguagem como “escudo” de proteção e de identificação em meios sociais marginalizados. Analisaremos o rap intitulado Artigo 157, do grupo Racionais MC’s, com o intuito de destacar o funcionamento dos jogos estudados pelo filósofo. Para tanto, utilizaremos a pesquisa explicativa e a abordagem qualitativa, coletando os dados bibliograficamente por meio de materiais teórico-filosóficos.

## TUTORIAL

Os *jogos de linguagem* metaforizam o funcionamento da língua, Wittgenstein destaca diversos aspectos de sua utilização e interpretação, conforme a produção estabelecida. O autor trabalha a partir de uma perspectiva histórico-filosófica da compreensão usual da linguagem. Ele parte da teoria agostiniana, conhecida através da obra *Confissões*, que explica o funcionamento da língua através de uma abordagem primitiva. Santo Agostinho esquadrinha o processo comunicativo baseado no aprendizado infantil, sublinhando a apreensão das primeiras palavras, processo no qual os códigos são apresentados e conceituados a partir de objetos ou formas específicas de significação. Segundo Wittgenstein, “nesta imagem da linguagem encontramos as raízes da ideia: toda palavra tem um significado. Este significado é atribuído à palavra. Ele é o objeto que a palavra designa” (1994, p. 15).

Wittgenstein, em *Investigações Filosóficas*, teorizou a linguagem a partir de uma nova abordagem, pois através dos *jogos de linguagem*, as variadas formas de elaboração e de significação da língua são constitutivas, o que autonomiza a produção linguística. Segundo Santos, “tal ponto de vista contribui, significativamente, para a Filosofia da Linguagem, ao postular que o significado das palavras não depende daquilo a que elas se referem, mas de como elas são usadas” (2010, p. 03). Dessa forma, não basta saber o conceito denotativo das palavras, pois a forma como ela será enunciada é que direcionará o seu sentido.

Wittgenstein (1994) destaca que, para além do sentido, frases com códigos idênticos podem estabelecer diferentes significados, já que a forma de sua produção e, até mesmo sua entonação, podem modificar seus efeitos de interpretação. A palavra passará a ter significado a partir das relações estabelecidas – a relação do emissor com o receptor e desses com o mundo. Segundo Prado Jr. (1996) o *jogo* será alterado, conforme estabelecermos novas regras:

Um jogo de linguagem permanece o mesmo, mesmo se as proposições nele consideradas verdadeiras passam a ser consideradas falsas e vice-versa. Mas se o bloco ou o aglomerado das proposições polares – a mitologia de base – muda, não mais se pode dizer que jogamos



o mesmo jogo e que nos banhamos no mesmo rio. Não é que o mundo se revele volúvel, *mobile quale la donna*, apenas nós mudamos as regras de nosso jogo e, com elas, nossa forma de vida (PRADO JR., 1996, p. 118).

A partir dessa perspectiva, destaca-se que a comunicação é realizada através das interações entre os locutores, e estes serão os responsáveis por atribuir valores aos códigos enunciados. Segundo Santos, “as palavras têm que pertencer a uma linguagem e a um contexto, para realmente serem a expressão do pensamento voltado para aquela pessoa com quem se pretende comunicar (jogar um jogo de linguagem)” (2010, p. 02). A mudança, característica indissociável à natureza humana, será atribuída aos *jogos* a partir desse contexto interativo, pois, assim como as relações estabelecidas no cotidiano, as formas de comunicação também serão múltiplas e instáveis. Quanto à volubilidade da linguagem, Wittgenstein utiliza a metáfora da cidade:

Podemos ver nossa linguagem como uma velha cidade: uma rede de ruelas e praças, casas velhas e novas, e casas com remendos de épocas diferentes; e isso tudo circundado por uma grande quantidade de novos bairros, com ruas retas e regulares e com casas uniformes. (1994, p. 23).

De acordo com o filósofo, as palavras podem ser pronunciadas por diferentes pessoas, através do mesmo código. Contudo, o sentido desse uso variará, pois cada emissor poderá utilizar esse signo por meio de diferentes *jogos*. Essa variação do signo linguístico é perceptível em todos os meios de comunicação. Além do sentido usual e (in)consciente do *jogo*, percebemos essa dinâmica, constantemente, em obras artísticas como poemas e canções. Nesse caso, observa-se que não serão todos os apreciadores que jogarão a partir das regras “estabelecidas”, mas, em todo caso, estarão diante à palavra em sua metamorfose conceitual.

Os *jogos de linguagem* são inerentes à vida humana e estão presentes nos diferentes contextos linguísticos da sociedade. Em diversos meios sociais, regras são “estipuladas” com o sentido de codificação dos signos utilizados, como forma de proteção e identificação dos jogadores. Esse é o caso da linguagem desprestigiada de presídios, favelas, comunidades envolvidas diretamente com o tráfico de drogas e com a violência.

## ESTABELECIDO AS REGRAS DO JOGO

Por meio dos estudos linguísticos, podem-se constatar na *fala* diversos elementos contextuais do falante. Além dos aspectos fonéticos e das diferenças regionais presentes nos enunciados, nota-se uma diversidade semântica na prática enunciativa.

A linguagem é eminentemente um fato social; ou seja, ela é o reflexo dos acontecimentos externos, tais como: os avanços tecnológicos, as modificações sociais, a escolaridade, o gênero e a idade; pois cada fase da vida utiliza-se vocábulos diferentes, e para cada nível de escolaridade também e assim por diante (MATSUMOTO; MACEDO, 2011, p. 18).



Nos estudos filosóficos de Wittgenstein, examina-se a prática dos *jogos de linguagem* presentes em todo o meio social, visto que é desta forma que nos comunicamos. As variações linguísticas, como gírias e dialetos, são também manifestações do *jogo* cotidiano das palavras. A partir desse fator, percebemos que, muitas vezes, as regras dos *jogos* são realizadas objetivamente, como na linguagem da violência e do tráfico de drogas.

O contexto dos enunciadores constituintes desses grupos marginalizados promove a linguagem como proteção e como identificação, pois, devido às perseguições resultantes dos crimes praticados, os envolvidos estabelecem códigos objetivos. Para participar dos *jogos de linguagem*, é preciso aprender, treinar e praticar a dinâmica (WITTGENSTEIN, 1994). Novos integrantes serão incluídos através da identificação com o grupo. A linguagem é a forma de estabelecer esse vínculo.

Observa-se que a linguagem é uma das armas poderosas de sobrevivência dessa comunidade, com seus signos. Um sistema arbitrário de símbolos usados para representar ideias, pensamentos que expressam a realidade em que esses sujeitos estão socialmente inseridos. (CASTELLIANO, 2014, p. 15).

Através de Wittgenstein, percebe-se que diferentes grupos de pessoas podem usar vocabulários idênticos, contudo, a divergência será evidenciada no sentido pragmático. As comunidades marginalizadas pela alta sociedade empregam diversos códigos linguísticos, renovados pelos sentidos que lhes são atribuídos. Segura (2014) conceitua algumas palavras integrantes da “linguagem da malandragem”:

Berro: revólver;  
Bicuda: faca;  
Bomba: celular dentro dos presídios, o mesmo que “diretinho”;  
Braço: pessoa de confiança (talvez redução de “braço direito”);  
Brinquedo: arma;  
Estoque: arma improvisada;  
Faculdade: penitenciária;  
Fazer: matar;  
Fissura: desejo incontrolável;  
Fita: qualquer atividade (“estou na fita”);  
Macaca: metralhadora;  
Parada: assalto (resolver uma parada = fazer um assalto);  
Pino: fuga (estou de pino = estou foragido; vou dar um pino = vou fugir);  
Porco: guarda da cadeia;  
Presunto: defunto;  
Preto: maconha;  
Psicopata: tarado sexual.

Através desses exemplos, percebe-se o funcionamento dos *jogos de linguagem*, pois, para a prática do *jogo*, é necessário conhecer e saber aplicar os códigos estabelecidos. Por exemplo, na frase “Saí da faculdade”, a princípio, poderia se



imaginar que alguém concluiu ou trancou um curso superior. Mas, perante os conceitos do vocabulário acima, a mesma oração indicaria que alguém saiu do presídio, o que transmite um sentido totalmente alternativo. Esses códigos servem como camuflagem e proteção em diversos processos comunicativos (ligações telefônicas, mensagens, etc.), evitando a autodenúncia. Dessa forma, destaca-se que somente é possível compreender o sentido da comunicação, quando se conhece a linguagem que está sendo aplicada.

A maioria dos grupos sociais desenvolve termos ou expressões particulares a seu universo. Tais termos são uma espécie de especialização da linguagem. Isto é, especificam uma ideia a ser transmitida dentro de um conjunto e para um grupo. Depois, expandido em uso, o vocábulo segue para a linguagem do cidadão comum, quando assimilada pela sociedade (SEGURA, 2014).

Como citado pelo autor, a prática dos *jogos* torna o sujeito habilitado para o desvendamento desses códigos. Com a evolução da língua, essas regras se tornam intrínsecas ao indivíduo, e o que era “novidade” passa a ser conceito comum no cotidiano. Porém, no mesmo momento, novos preceitos são criados, o que acusa a inacessibilidade da totalidade dos sentidos dos signos linguísticos. Quanto a essa perspectiva, Santos corrobora:

Os jogos de linguagem envolvem duas perspectivas integradas e distintas: a perspectiva do sujeito emissor e a perspectiva do receptor ou interlocutor. Os jogos são criações da vontade dos indivíduos, são, portanto, autônomos e governados por regras. Saber jogar um jogo é uma capacidade que supõe o domínio de uma técnica consecutiva a uma aprendizagem. O que faz um indivíduo aceitar as regras de um jogo é a crença que ele tem na verdade e utilidade desse jogo. Segue-se a regra e joga-se bem. As pessoas são adestradas, treinadas, e, finalmente, familiarizadas com a prática do jogo (2010).

A partir dessa familiarização, passamos a observar esses “novos” códigos nos diversos meios de comunicação, assim como nas obras de arte, que também serão reflexos dos *jogos de linguagem* nos diferentes nichos sociais.

## PLAY

No exercício da linguagem, estamos constantemente em atividades dinâmicas, e somos expostos às novas regras rotineiramente. Os *mass media* e as obras de arte, como a literatura e a música, são grandes responsáveis pela disseminação dos novos preceitos. Dessa forma, pode-se concluir que, através desses meios, a linguagem e seus *jogos* perpassam por diversos círculos sociais, demonstrando as diferentes práticas linguísticas existentes.

Nas comunidades marginalizadas, onde há grandes índices de tráfico, uso de drogas e violência, percebe-se a manifestação narrativa histórico-social a partir da composição. Crônicas históricas são registradas por meio de canções, e estas refletem a dinâmica linguística presente nos variados dialetos. As composições, apesar de



singulares, estruturam-se de forma semelhante à narrativa literária, pois, geralmente, apresentam todos os elementos necessários para o gênero.

Para analisarmos visualmente os *jogos de linguagem* em sua prática, será examinado um recorte da letra de *rap* (*Rhythm and poetry*) do grupo Racionais MC's, intitulada *Artigo 157*. A composição narra momentos diversos da vida de um ladrão que reside em uma favela. Destacaremos, neste artigo, somente a passagem que reflete o conflito gerado a partir da linguagem:

(P1) Lembra aquela fita lá João, o bico veio ae, mó cara de ladrão.

(P2) “Como é que é rappa, calor do caraio, se sabe, deixa eu fuma, passa a bola Romário”.

(P3) Hum, meio confiado, né, hé, eu percebi, pensei ó só, que era truta seu, ó milho.

(P2) “E despedi o canal, que vende isso e aquilo, quem é, **quem tem M pra vende, quero um kilo**”.

(P3) “Um kilo de que Jhow, se conhece quem”

(P2) “Sei lá, sei não, hein, eu sou novo também”.

(P3) Irmão, quando ele falo, um kilo, é o deixo, é o milho, a micha caiu,

(P1) Mais onde é que já se viu, assim, tá de piolhagem, não vai, daqui ali, mó chavão, nesse trajés.

(P3) **De óculos escuros, bermuda e chinelo, o negão era polícia, irmão, mó castelo** (RACIONAIS MC'S, 2014, grifo nosso).

A enunciação é realizada mediante três personagens explícitos (P1, P2 e P3). P1 e P3 conversam diretamente, relembrando uma ocasião passada. P3 relembra a sua fala e as enunciações de P2, que são inseridas como um discurso pretérito, caracterizando o tempo psicológico e a não linearidade da narrativa.

Nesse recorte, percebe-se que o possível policial P3 estava infiltrado no ambiente das demais personagens. Para se aproximar desse meio, foi necessário adquirir conhecimento a respeito dos *jogos de linguagem* estabelecidos pelo grupo. A prática da dinâmica foi realizada com sucesso até um determinado momento, pois quando P3 pergunta quem tem “M” (maconha) para vender, e solicita um quilo da droga, a personagem denuncia a sua verdadeira posição, descontextualizada. É importante destacar que esse entorpecente é vendido em gramas e, dificilmente, no contexto citado, alguém compraria um quilo da droga.

A maconha é vendida em quantidades pequenas para consumo imediato – em sacos plásticos a R\$ 1, R\$ 2, R\$ 5, R\$ 10 e R\$ 15 –, na “pista” os compradores optam por adquirir quantidades maiores, que garantem mais tempo de consumo e diminuem as ocasiões e riscos de uma “dura” da polícia (ANTIDROGAS, 2014).

Observa-se, na citação acima, o uso de gírias usadas em ambientes sociais marginalizados, como “pista” (fora dos morros da favela) e “dura” (abordagem pessoal), que também manifestam diferentes *jogos de linguagem*. A passagem da composição examinada destaca que não basta somente estudar a estrutura do *jogo*. Para estar apto, deve-se praticar a dinâmica e se envolver com o ambiente em que ela é gerada.



O fato de a linguagem conter uma ação implícita em seu conceito denota que tudo o que se refere ao conceito também está em permanente atividade, e relacionada diretamente com a forma de vida, que podemos dizer que é o local onde a linguagem encontra subsídio para sua ação (TORREZAN, 2000).

A partir da análise desenvolvida, percebemos que, em diversos meios, os *jogos* são estabelecidos como uma forma de proteção e identificação. Pois, como observado na passagem esquadrinhada, os envolvidos no discurso puderam perceber o “invasor” através da linguagem, que se torna um “escudo” em ambientes marginalizados. Todos os indivíduos desenvolvem uma forma de viver e é a partir dessas vidas, vidas em movimento, que os *jogos de linguagem* se manifestam.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através dos estudos filosóficos da linguagem, podemos perceber as diversas formas e meios com que o homem realiza a comunicação. Estar ciente desse processo é de extrema importância, para compreender as diferentes manifestações linguísticas. Por meio da teoria wittgensteiniana, em *Investigações Filosóficas*, é possível observar como o sentido dos códigos é estabelecido nos processos comunicativos, a partir dos *jogos de linguagem*.

Neste artigo, observou-se que, para além dos sentidos, a dinamicidade da língua também proporciona, mesmo que inconscientemente, identificação e proteção. Pode-se perceber que as palavras denunciam nosso contexto histórico-social e, para mudar de “cenário”, é necessário ambientar-se e praticar as novas regras estabelecidas.

Estamos intrinsecamente relacionados à linguagem, a constituímos e somos constituídos por ela. Apesar dessa essência, nunca teremos uma totalidade linguística, pois, assim como nós, a língua e sua dinâmica estão em constante movimento e manifestação. Contudo, podemos estudar esses códigos mutantes, examinar suas regras e nos preparar para os novos desafios que os *jogos de linguagem* irão nos proporcionar.

## REFERÊNCIAS

- ANTIDROGAS. Preço da maconha no Rio contraria economia e não sobe. Disponível em: <<http://www.antidrogas.com.br/mostranoticia.php?c=6288&msg=Pre%E7o%20da%20maconha%20no%20Rio%20contraria%20economia%20e%20n%E3o%20sobe>>. Acesso em: 31 out. 2014.
- CASTELLIANO, Tânia Regina. Linguagem e poder: uma análise da inserção do falar dos meninos do tráfico em diversas práticas comunicativas. *PROLING*. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/11440>>. Acesso em: 31 out. 2014.
- MATSUMOTO, André Suehiro; MACEDO, Adriane Roberta Ribeiro. Método descritivo-sociolinguístico: oralidade e regionalismos na região de Dourados/MS. *Boitatá*, Londrina, n. 11, p. 16-27, jan./jul. 2011. Disponível em: <<http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.com.br/site/arquivos/revistas/1/andre%20e%20adriane.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2014.
- PRADO Jr., Bento. Erro, Ilusão e loucura. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 111-134.



RACIONAIS MC'S. *Artigo 157*. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/racionais-mcs/artigo-157.html#ixzz3I8DQsN4E>>. Acesso em: 29 out. 2014.

SANTOS, Ligiane Pessoa dos. Os jogos de linguagem na propaganda televisiva de cerveja “bar da boa” como proposta de produção textual - uma abordagem com base na contribuição de Wittgenstein para a filosofia da linguagem. In: *V Congresso Internacional de Filosofia e Educação – CINFE*. Caxias do Sul, 2010. Disponível em:

<[http://www.ucs.br/ucs/tp/cinfe/eventos/cinfe/artigos/artigos/arquivos/eixo\\_tematico8/OS%20JOGOS%20DE%20LINGUAGEM%20NA%20PROPAGANDA%20TELEVISIVA%20DE%20CERVEJA.pdf](http://www.ucs.br/ucs/tp/cinfe/eventos/cinfe/artigos/artigos/arquivos/eixo_tematico8/OS%20JOGOS%20DE%20LINGUAGEM%20NA%20PROPAGANDA%20TELEVISIVA%20DE%20CERVEJA.pdf)>.

Acesso em: 26 out. 2014.

SEGURA, Luciano. Código das Celas: A gíria que saiu da marginalidade para dominar as ruas e a mídia. Disponível em: <<http://stellabortoni.com.br/index.php/artigos/1148-ioiigo-ias-iilas-a-giaia-qui-saiu-ia-maagioalii-iaii-paaa-iomioaa-as-auas-i-a-miiaa> 31/11>. Acesso em: 29 out. 2014.

TORREZAN, Marlene. Wittgenstein e os 'jogos de linguagem': novas perspectivas para o conceito de educação. *Perspectiva*, Florianópolis, v. 18, n. 34, p. 159-176, jul./dez. 2000. Disponível em: <[file:///C:/Users/Maicon/Downloads/10455-31378-1-PB%20\(1\).PDF](file:///C:/Users/Maicon/Downloads/10455-31378-1-PB%20(1).PDF)>. Acesso em: 27 out. 2014.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Petrópolis: Vozes, 1994.

**Resumen:** *El artículo tendrá como sustrato la exploración de los juegos de lenguaje de Wittgenstein en el rap nombrado Artigo 157 del grupo Racionais MC's. Será examinada la práctica de los juegos en contextos sociales marginales, a través de composiciones narrativas que registran el uso del lenguaje como medio de protección e identificación de estos grupos. Se investigará la dinámica de los juegos, teniendo en cuenta todos los elementos histórico-sociales constituyentes en la construcción y articulación de los códigos lingüísticos. Para ello, será estudiada la teoría filosófica del lenguaje de Wittgenstein, así como bibliografías que estudian las Investigaciones filosóficas del autor, aplicadas en el rap. También serán analizados artículos que investigan las especificidades lingüísticas del entorno seleccionado. Así, este estudio tiene como objetivo evaluar la concepción del lenguaje de Wittgenstein como un elemento protector e identificador de ciertos grupos sociales.*

**Palabras clave:** Filosofia del lenguaje. Wittgenstein. Juegos de lenguaje.



## ANOTAÇÕES SOBRE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E SOCIEDADE

**Marcela Ferreira da Silva\***

**Resumo:** *O presente trabalho consiste em uma breve discussão a respeito da narrativa brasileira contemporânea, observando como essa se configura no contexto atual, em que a literatura, ao lado de outras artes, é tida como mercadoria e entretenimento, desestabilizando a concepção de que haja autonomia da obra de arte. A discussão aqui empreendida parte do pressuposto de que, com o advento das novas tecnologias, com a ascensão das massas e com a disseminação das imagens eletrônicas, a experiência representada na prosa contemporânea parte, quase sempre, dessas imagens, desestabilizando a noção de obra de arte perene, entre outras tópicas modernistas.*

**Palavras-chave:** *Literatura brasileira. Contemporaneidade. Sociedade.*

### INTRODUÇÃO

Compor o Quixote no início do século XVII era uma empresa razoável, necessária, quem sabe fatal; nos princípios do XX, é quase impossível. Não transcorreram em vão trezentos anos, carregados de completíssimos fatos. Entre eles, para citar um apenas: o próprio Quixote. (Borges, 1972)

Na epígrafe supracitada, Jorge Luiz Borges postula uma concepção de literatura em que o artefato artístico é tributário de uma tradição e de um contexto, com os quais dialoga. No conto “Pierre Menard Autor de Quixote”, Borges ficcionaliza um escritor do início do século XX que cria, nesse contexto, a mesma obra de Miguel de Cervantes. Contudo, o Quixote de Menard não encontra o público, tampouco a fama, do Quixote de Cervantes.

Nesse sentido, é possível afirmar que o artefato literário dialoga, nem que seja para negar, com a tradição e com o contexto nos quais se insere. Na contemporaneidade, a literatura dialoga com o contexto e com a tradição por meio da intersecção com outras esferas da sociedade atual: os meios de comunicação de massa, a linguagem de outros sistemas semióticos, o mercado e a indústria cultural; engendrando algumas rupturas em relação às tópicas modernistas, entre elas, a autonomia da obra de arte, a desestabilização do poeta enquanto gênio e a arte voltada para si mesma.

Na literatura contemporânea, o que se observa é que ainda persiste a representação da realidade, entretanto, essa realidade é percebida pela fragmentação, por estilhaços de linguagens de outros sistemas semióticos, pela mescla estilística e por referências mercadológicas, televisivas e da cultura de massa em geral. De modo que o olhar da crítica para essa literatura exige que se leve em consideração o contexto dessa produção, pois os critérios de canonização modernistas rotulam, *a priori*, tudo que se produz contemporaneamente, sendo necessário considerar fatores extraliterários para a instituição do cânone.

---

\* Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás. Bolsista Capes. E-mail: marcelaferrerasantana@gmail.com



Quase sempre destituída de valores metafísicos e de significados transcendentais, despojada da aura que lhe conferia estatuto especializado, separado do resto da existência, privada de verdades exteriores a si própria, banalizada, a obra literária pós-moderna apresenta-se como um objeto de consumo, entre outros produtos culturais, tornando inviáveis as poéticas da modernidade, que propunham uma obra de arte como modelo de conhecimento privilegiado do real (FERNANDES, 2001).

Essa perspectiva crítica, que leva em consideração o contexto para compreensão do artefato artístico, é defendida, também, por Antonio Candido (1973) em muitos de seus estudos, sobretudo em *Literatura e Sociedade*. Para entender a produção literária contemporânea, então, será necessário atentar para questões extraliterárias e culturais, principalmente, porque não há, na literatura produzida a partir das décadas de 80 e 90, um projeto estético ou político único, cujos traços possibilitem defini-la sob um rótulo, como é o caso da literatura produzida durante a ditadura militar que já é, consensualmente, denominada “literatura pós-64”.

Com o fim do regime militar, Ítalo Moriconi (2002) observa que se diluiu, também, o tom de contestação política que norteava essa literatura e, a partir da década de 80, o texto literário tem apresentado variados temas e múltiplos procedimentos narrativos, que, em última instância, dialogam com o contexto no qual se inserem, ora negando a “ordem vigente”, ora reproduzindo-a. Diante disso, o adjetivo “contemporânea” funciona como um termo vazio a ser preenchido *a posteriori* pela crítica e pela história literária.

Como já foi dito, a literatura brasileira, a partir da década de 60, assumiu uma postura engajada, no intuito de denunciar as fraturas do regime militar. Mas, com o fim da ditadura, nas décadas de 80 e 90, surge uma literatura esmaecida dessa vontade de contestação política. Tânia Pellegrini (2001) afirma que a literatura contemporânea estabelece relações intrínsecas com o mercado editorial, com a cultura de massa e com os meios de comunicação modernos, que exercem, sobre ela, pressões a que a autora chama de “censura econômica”, um dado já apontado por Walter Benjamin (1994), na década de 30 do século XX, em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

Para o filósofo alemão, o artefato artístico possui o valor ritualístico e a função social de promover reflexão crítica da realidade. O mercado capitalista, por sua vez, não reconhece esse “valor de culto” e atribui, para a arte, o “valor da exposição”, transformando-a em mercadoria, por meio da reprodução *serial*, da propaganda e da “liquidação”, a fim de que alcance as massas e seja consumida por elas.

Fazer as coisas ficarem mais próximas é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução (BENJAMIN, 1994, p. 170).

Em outras palavras, as massas não têm conhecimento suficiente para recolherem-se diante de uma obra de arte, isto é, as massas são alienadas, porque não recebem educação de qualidade; porque são manipuladas pelo discurso capitalista de que todos



têm necessidades iguais; e porque são seduzidas pelo consumo de imagens imediatas, veiculadas pelos meios massivos de comunicação. Assim, o objetivo das massas, ao procurar uma obra de arte, é simplesmente a distração e o consumo, resultando dessa atitude, na concepção de Benjamin, uma função política: a de servir o mercado. Dizer que existe cultura de massa não quer dizer que haja democratização da cultura letrada e da educação, nem que as massas sejam produtoras da cultura que consomem.

Por outro lado, a cultura de massa é um fenômeno social e não pode ser ignorado, advém do processo de evolução dos meios de comunicação. Umberto Eco (2004) também discute os fenômenos das massas. No livro *Apocalípticos e Integrados*, ele faz uma distinção entre os dois pólos de intelectuais que pensam a cultura de massa. De um lado, estão os “apocalípticos” que acreditam na decadência irrecuperável da cultura e da arte em tempos de comunicação massiva; e os “integrados” que supervalorizam essa cultura e qualquer texto que ela produza como arte.

Diante desses dois pólos, Umberto Eco (2004) observa que a cultura de massa é um fenômeno histórico, constituído social e politicamente, pelas transformações advindas dos meios de comunicação e da mudança nos modos de perceber as massas, agora consumidoras. Em meio a esses dois extremos, apocalípticos e integrados, o estudioso alerta para o caráter paradoxal da cultura de massa.

A situação conhecida como cultura de massa verifica-se no momento histórico em que as massas ingressam como protagonistas na vida associada, co-responsável pela coisa pública [...]. Mas, paradoxalmente, o seu modo de divertir-se, de pensar, de imaginar, não nasce de baixo através das comunicações de massa, ele lhes é proposto sob forma de mensagens formuladas segundo o código da classe hegemônica. Estamos, assim, ante a singular situação de uma cultura de massa em cujo âmbito um proletariado consome modelos culturais burgueses, mantendo-os dentro de uma expressão autônoma própria (ECO, 2004, p. 24).

Dito de outro modo, a partir do surgimento da cultura de massa e dos meios de comunicação que possibilitaram a sua propagação, principalmente a televisão, a relação entre cultura e mercado se tornou estreita, contribuindo para a formação de um sistema de condicionamentos da cultura, a indústria cultural, na qual as leis de mercado, inerentes ao capitalismo, determinam o que será produzido e propagado, levando em consideração a demanda, ou seja, o gosto do público-consumidor e, por isso, não há nenhuma preocupação em incorporar uma “consciência ética” e uma “dimensão política” no texto literário.

Por outro lado, Eco também observou que, no seio da cultura de massa, é possível surgir um juízo crítico, a partir da reflexão e da consciência em relação aos mecanismos manipuladores desses discursos dominantes.

Mas algumas observações sobre as reações das nossas populações sulinas ante o estímulo da televisão levariam a pensar que, em muitos desses casos, a reação do telespectador seja, ao contrário, de tipo ativo e crítico: diante da revelação de um mundo possível, e ainda não atual, nasce um movimento de revolta, uma hipótese operativa, e mesmo um juízo. (ECO, 2004, p. 26)



Ou seja, como parte de um conjunto social maior, a literatura recebe influência desse meio, tornando-se produto do mercado para as massas, mas, por outro lado, pode pensar criticamente esse contexto, promovendo reflexões. Como é o caso dos contos de Marcelino Freire, Marcelo Mirisola, André Sant'Anna ou dos romances de Luiz Ruffato, Patrícia Melo e João Gilberto Noll. Maria Lúcia Outeiro Fernandes, ao analisar o narrador de Roberto Drummond, postula o papel da ficção na contemporaneidade, a qual ela chama de pós-moderna:

[...] não é revelar para o leitor o sentido profundo de sua vida ou de seu universo, mas demonstrar-lhe o modo e o meio pelos quais ele também constrói seus mundos, já que a própria vida só adquire sentido quando transformada em linguagem. Portanto, não se trata simplesmente de negar a representação realista, como fez o modernismo. Mas sim de problematizar as fronteiras entre o texto e o verdadeiro real (FERNANDES, 2001, p. 110)

A literatura, como qualquer arte, consiste na expressão cultural de um povo, logo, essa configuração que estabelece, desde a *pop art* da década de 70, diálogos com outros segmentos sociais – mídias, mercado, política – pressupõe uma visão de mundo constituída pela linguagem do sujeito desse meio e, nesse caso, um sujeito que, desde o advento da televisão, tem percebido o mundo pela imagem e suas técnicas de montagens, fragmentação, simultaneidade, rapidez e hiper-realidade. Mas nem sempre isso que dizer que esse sujeito não tenha juízo crítico sobre o contexto no qual está inserido.

Uma obra de arte que se subordina à lógica mercadológica, ao gosto de um público-massa, e se relaciona com outras esferas da sociedade, desestabiliza a noção de autonomia da obra de arte e de escritor como intelectual, principais critérios de canonização aplicados pela crítica literária do século XX.

### **O CÂNONE E A CULTURA DE MASSA: A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA “DISTINÇÃO”**

Jonathan Culler afirma que “[...] a literatura não é senão aquilo que uma dada sociedade trata como literatura: isto é, o conjunto de textos que os árbitros da cultura – os professores, os escritores, os críticos, os acadêmicos – reconhecem como pertencendo à literatura” (1999, p. 46). Dito de outro modo, há um contexto de produção da cultura que precisa ser levado em consideração, para definir o que é literatura. Por isso, a opinião dos escritores, a análise da crítica e da história literárias, o mercado, a cultura de massa e o texto literário são as fontes mais importantes de observação, para constituir a literariedade e julgar a literatura contemporânea.

Numa perspectiva diacrônica, a “distinção” que se faz em torno da produção cultural, para conferir-lhe o estatuto de arte, consiste numa prática social do ocidente, remonta à Antiguidade grega. Na *República* de Platão, todas as manifestações artísticas foram banidas. A arte mimética era vista como algo nocivo à sociedade perfeita, idealizada pelo filósofo. As obras de Aristóteles, por sua vez, consagraram a literatura no ocidente, a *Arte Poética* e a *Arte Retórica* foram imprescindíveis para a canonização de Homero, Sófocles e Eurípedes e garantiram a sobrevivência de seus textos por longos séculos.



A *imitatio*, princípio da imitação, perdurou, por séculos, como valor fundamental para distinguir o que era arte. Contudo, a partir do Renascimento e, sobretudo, no Romantismo, a valorização do humano substituiu a *imitatio* pela criação, princípio da originalidade, valorizando a autonomia da obra de arte. Hansen explica como essas aspirações influenciavam a autoimagem do artista e a concepção do fazer literário, nos dois momentos e em sociedades diferentes. Ele argumenta, também, que os ‘valores’ da obra de arte são atribuídos de acordo com essas ideologias.

As críticas evidenciam que a noção de autor como presença é imediatamente anacrônica quando o efeito de sua representação unitária é assumido e generalizado, estendendo-se a discursos que não o enunciam, como na repetição ritual das “sociedades de discursos” de rapsodos da Grécia arcaica, nas sociedades pré-colombianas, em sociedades xamanistas e em outras, que não pressupõem o indivíduo, a consciência e o progresso, como a antiga Roma e as inúmeras tradições latinas produzidas pelas apropriações dos discursos antigos. É apenas no século XVIII que surge o *autor-presença* e a generalização atual da autoria, como identidade ideal e/ou causalidade psicologista, é invariavelmente a de esquemas projetivos muito próximos aos da exegese cristã que alegava a santidade do Autor quando pretendia provar o valor de um texto (HANSEN, 1992, p. 14).

Dito de outro modo, surgem essas noções de gênio, de autor-presença e de poeta como *vate*, as quais desenvolvem-se junto com a instauração da Modernidade, estando ligadas, também, à noção de arte autonomizada, “desvinculada de qualquer instituição”, cujo criador, que por ter uma posição privilegiada *em face* do mundo, consegue ser advogado e condutor da sociedade, como no Realismo; ou se afastar dessa sociedade, por achar que a arte não pode ser compreendida por qualquer ser humano, como no Romantismo e no Simbolismo.

E, em tempos de cultura de massa, a própria produção cultural tem questionado o princípio da originalidade do discurso, desestabilizando a noção de autor presença e exigindo novos parâmetros de análise do texto literário. Assim, como se vê, os valores de canonização se diferenciam de momento para momento e atualizam-se conforme as transformações sociais. Ou seja, o cânone consiste em uma leitura do texto literário sob uma noção de ‘valor’, construída, linguisticamente, num dado momento histórico. Pierre Bourdieu, ao pesquisar o julgamento de valor: atividade do cânone, esclarece que a arte desempenha a função social de legitimar as diferenças sociais:

Contra a ideologia carismática segundo a qual os gostos, em matéria de cultura legítima, são considerados um dom da natureza, a observação científica mostra que as necessidades culturais (frequência dos museus, concertos, exposições, leituras, etc.) e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música, estão estreitamente associadas ao nível de instrução (avaliado pelo diploma ou pelo número de anos de estudo) e secundariamente, a origem social. (BOURDIEU, 2007, p. 9).

No livro *A distinção: crítica social do julgamento do gosto*, o sociólogo francês ao analisar o ‘gosto’ pela cultura erudita em diferentes níveis sociais, comprovou que as preferências e as diversas práticas culturais não estão relacionadas a um dom ou a um talento natural de alguns indivíduos, tidos como gênio. Antes, o julgamento crítico, o amor e o prazer pela arte erudita, o ‘olhar puro’ relacionam-se ao nível de instrução e a origem social e pressupõem um conhecimento que é legitimado e institucionalizado nas universidades e nos museus.



Nessa perspectiva, esse ‘gosto’ é determinado pela classe social dominante, que detém o capital escolar. As massas, por sua vez, não têm acesso à educação de qualidade, pois a escola da sociedade capitalista forma para o mercado de trabalho, sem se preocupar com a formação humana. Por isso, ir a um museu, ler um livro, participar de concertos e apreciar outras práticas culturais tornam-se, para as massas, atividades sem significado, porque não são compreendidas por elas. Diante de uma obra de arte, principalmente as modernistas, como, por exemplo, *A fonte*, de Duchamp, o leitor massa não apreenderá o significado artístico ou estético. As massas, segundo Bourdieu (2007), percebem a arte na sua função, e não na sua forma, não tendo conhecimento suficiente para fazer a ‘distinção’ entre um simples objeto técnico e os objetos de arte.

Partindo das proposições de Bourdieu (2007), a cultura de massa, por destinar-se às classes subalternas, se caracteriza como uma cultura ilegítima, uma subcultura, desprovida da disposição estética e da autonomia. Logo, no texto literário, que tem como destinatário um público massa, as componentes estéticas serão moldadas ao nível de compreensão desse público, que apreende a arte na sua funcionalidade, isto é, as práticas culturais são entendidas como distração e entretenimento e não como rito.

De modo geral, o conceito de arte é uma invenção, com regras e normas criadas e reformuladas, historicamente, pela elite intelectual dominante e com intenções sempre mutáveis. Na Modernidade, a arte foi definida como tal a partir de sua elaboração estética, culminando no Modernismo, que supervalorizou o plano da expressão, em detrimento do plano do conteúdo. Essas prerrogativas podem ser observadas nos estudos de José Ortega y Gasset, com a *desumanização* da arte, e de Hugo Friedrich, sobre as categorias negativas da arte, de modo que, para ser arte, é necessário não ter funcionalidade e ter autonomia.

## A AUTONOMIA DA OBRA DE ARTE EM DEBATE

Luiz Costa Lima (2002) faz um levantamento do que seja “a questão da autonomia da arte”, a partir de um ponto de vista histórico-social. O crítico discute que a autonomia, tão valorizada no século XX, se trata de uma construção linguístico-ideológica, surgida no Renascimento, momento em que findou a arte “comissionada pelos altos dignitários eclesiásticos” (arte feita com a inspeção de clérigos) e desaparecem os mecenas aristocráticos, substituindo, assim, o valor de imitação pelo de criação e originalidade.

Nesse sentido, arte autonomizada, ou seja, desvinculada de qualquer instituição surgiu como consequência da consolidação da burguesia, de uma clientela e de um mercado. Segundo Lima:

De um ponto de vista histórico-social, a autonomia da arte significa sua independência de qualquer instituição; quando a instituição era religiosa, gerava a arte a serviço do culto; quando política, a arte que, em última instância, glorificava o príncipe. [...] essa transformação social corresponde ao abandono de modelos previamente fixados e legitimados das coisas, no mundo das coisas, ou seja, a renúncia ao modelo da imitatio; o artista autônomo passa a ser aquele que prescinde de uma guilda, que, [...] não tem obrigação de seguir os topoi reconhecidos e privilegiados (LIMA, 2002, p. 3).



Eis, nesse ponto, o paradoxo da autonomia da arte na contemporaneidade: se, por um lado, o capitalismo possibilitou a autonomia da arte, primando pela expressividade e pelo impulso de se constituir enquanto novidade, o que configurava à arte um valor simbólico; por outro, o mercado estabelece ‘valor de troca’ para a arte, a transformando em mercadoria e ajustando-a ao gosto de um leitor consumidor.

Dessa noção de autonomia da arte, desenvolve-se a ideologia de arte desreferencializada, distante do eu e, por isso, torna-se, para a sociedade ocidental, elevada, voltando-se para si mesma e não exercendo nenhuma função fora de seu âmbito, antes “resulta do desenvolvimento alotrópico que é a própria arte” (LIMA, 2002, p. 60). Dito de outro modo, a obra de arte, que criada por um “gênio”, um sujeito elevado intelectualmente e ocupante de uma posição *em face* do mundo, se constitui como Verdade e existe por si e em si, independentemente de fatores externos. Esse caráter elevado, ritualístico, quase divino, construído em torno da arte ao longo dos séculos, começa a ser questionado no início do século XX, quando entra em crise a crença na personalidade compacta. Mas esse caráter norteou os critérios utilizados pela crítica e pela história literárias, durante o século XX, para julgar e canonizar a literatura modernista, perpetuando-se, nas universidades, até aos dias atuais.

E, em tempo de cultura de massa e indústria cultural, a relação entre arte e mercado tornou-se estreita, engendrando, no seio da crítica, uma nostalgia que tem proclamado, desde os anos 30 com os estudos de Benjamin e Adorno, o declínio definitivo da arte. Contudo, no interior da produção cultural, a partir do início do século passado, tem-se o começo da desestabilização da imagem do gênio e da originalidade. A obra de arte não é mais vista como a Verdade, representação do mundo real. Há uma consciência de que a arte é uma criação linguística, um experimento com os mais diversos tipos de linguagem. É por isso que a poesia modernista deixa de ser mimética e passa a ser representada pelas categorias negativas (FRIEDRICH, 1991).

A ideologia iluminista do século XVIII de que o homem é um ser racional e íntegro é abalada com a concepção de fragmentação. Intelectuais, filósofos e poetas começaram a questionar essa integridade cartesiana do sujeito e como as relações estabelecidas no convívio social eram imprescindíveis para a sua constituição. Desses questionamentos, começaram a entender que o sujeito não era fácil de ser definido, exatamente porque possuía uma pluralidade de opiniões e atitudes, muitas vezes, oriundas desse lado desconhecido e obscuro. Em decorrência disso, o sujeito percebe que sua visão não é única, nem original e que a arte é arte e não a realidade, perdendo sua posição privilegiada de gênio e de arte elevada. Segundo Fernandes, os escritores modernistas “passam a acreditar que devem criar uma outra realidade, autônoma, espécie de duplo da vida humana – social ou psicológica –, através do artesanato da linguagem e da experimentação formal” (2001, p. 110).

Em contrapartida, a crítica literária moderna legitimou a produção cultural modernista *a posteriori*, partindo do princípio da autonomia do estético e do pressuposto de que a arte se constitui como forma de resistência à sociedade, ou seja, ela, ainda, leva em consideração um sujeito gênio que pode, a partir de uma visão privilegiada, refletir e pensar a sociedade criticamente, oferecendo ao leitor instrumentos de emancipação dessa sociedade, como se a arte estivesse de fora da esfera social.



No contexto brasileiro, a partir da década de 70, os movimentos contraculturais, a poesia marginal e a *pop art* desestabilizam a valorização do estético, numa tentativa de aproximar arte e vida, tornando a arte mais cotidiana e rechaçando a inserção das obras nos museus. A transgressão que alimentava esses movimentos contestava um sistema político e opressor, mas também rompia e questionava os valores de literariedade valorizados pelo sistema literário modernista.

Fernandes também observa que os escritores contemporâneos, ou pós-modernos, têm questionado essa crença utópica de que o sujeito seja um gênio dotado dessa capacidade de ser demiurgo diante da realidade e, por isso, o escritor não se vê mais como um intelectual portador de verdades. Qualquer ser humano pode ser escritor e publicar, principalmente, com os meios massivos de comunicação. Não precisa mais ser funcionário público ou acadêmico com uma missão, dada apenas aos gênios.

Já os escritores pós-modernos, em consonância com teóricos de outras áreas, questionam as fronteiras entre os mundos criados pela arte e os mundos criados por outras formas de linguagem, inclusive o que se imagina ser o mundo real. A abolição de fronteiras entre a realidade narrada pela obra e a realidade exterior não repousa apenas na crença de uma intenção entre elas: decorre também do questionamento da própria natureza do que chamamos de mundo real, na pós-modernidade como uma espécie de ficção, construída sempre a partir de interesses de grupos dominantes, por meio de códigos impostos à sociedade. Códigos que regulam a produção de significados, organizando a comunicação, a produção de saber, o comportamento (FERNANDES, 2001, p. 110).

Na esteira do que afirma Fernandes, a produção cultural contemporânea absorve essas reflexões, em torno das fronteiras entre realidade e representação, e devolve-as temática e plasticamente, questionando a possibilidade do representar mimeticamente o real, pois o que se coloca enquanto real nada mais é do que a construção discursiva e, muitas vezes, a imagem da realidade que foi forjada para atender a interesses de um grupo dominante.

Nesse sentido, o discurso da História, constituído socialmente como Verdade absoluta, passa a ser visto pela sociedade contemporânea como uma versão dos acontecimentos, na qual perpassou a subjetividade do historiador. E a arte, nesse contexto, passa a estabelecer relações com outros campos do saber, questionando a autonomia, a originalidade e os discursos dominantes. A pluralidade de vozes, olhares e procedimentos narrativos que recusam um projeto estético unificador talvez seja um projeto ideológico, um *Zeitgeist* que quer romper com a imposição do consenso, um conceito manipulado para atender a interesses de alguns grupos.

Essa crise da arte enquanto Verdade e do escritor como gênio alcança sua plenitude no momento em que os meios de comunicação modernos, a cultura de massa e a indústria cultural passam a exercer pressões sobre a produção literária e advém do processo de evolução das técnicas. No entanto, essa crise foi gestada ao longo do século XX, quando se modifica, também, o modo de percepção do sujeito, agora fragmentado com o ilusionismo das imagens. Desse modo, tanto a postura “apocalíptica” quanto a postura “integrada”, definidas por Eco (2004), não possuem instrumentos que deem conta dos novos conceitos e princípios sob os quais se configuram a arte na contemporaneidade, sendo necessário analisá-la a partir de outros critérios, reinventados pela crítica e pela história literárias.



## TEXTO E CONTEXTO NUMA PERSPECTIVA DIALÉTICA DE ANÁLISE DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Julgar, *a priori*, como inferior a produção cultural, em tempos de cultura de massa e meios de comunicação modernos, “seria querer dar como conclusivo o que se põe senão como provisório” (BARBIERI, 2003, p. 109). Por outro lado, anunciar, animadamente, que a cultura de massa produz uma valorização da cultura popular, ou a democratização da produção cultural, seria ingenuidade. Nos termos, já referidos, de Eco (2004), leituras apocalíptica e integrada, respectivamente. Retomando a crítica do estudioso a essas leituras extremistas da cultura de massa, os apocalípticos consideram tudo que a massa produz como não artístico, reduzindo sua reprodução a um mero produto do mercado. Além disso, acusam as massas de “reduzir todo produto artístico, até o mais válido, a puro fetiche” e “ao invés de analisá-lo, caso por caso, para fazer dele emergirem as características estruturais, nega-o em bloco” (ECO, 2004, p. 19).

Por outro lado, os integrados, com sua postura ingênua, não fazem uma leitura crítica da alienação das massas, não problematizam a passividade e a banalidade com que a maioria das produções da indústria cultural lida com os problemas sociais e humanos. “Para o integrado, não existe o problema de essa cultura sair de baixo ou vir confeccionada de cima para consumidores indefesos” (ECO, 2004, p. 11). Diante disso, a literatura contemporânea precisa ser estudada caso a caso, nem sendo negada em bloco e nem sendo canonizada *a priori*. Pois, como afirma Eco:

O universo das comunicações de massa é – reconhecamo-lo ou não – o nosso universo; e se quisermos falar de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência dos jornais, do rádio, da televisão, da música reproduzida e reproduzível, das novas formas de comunicação visual e auditiva (ECO, 2004, p. 11).

Nesse sentido, é necessário avaliar dialeticamente a relação texto e contexto, considerando o modo como essa literatura dialoga com o mercado, com a cultura de massa e com as novas tecnologias, absorvendo as influências, mas devolvendo-as plástica e criticamente. Segundo Fernandes:

A literatura não é somente produção. É também leitura. Os textos literários, por sua vez, constituem um diálogo do autor com outras realizações literárias e com o contexto cultural. Discurso que nasce de outros discursos, transformação permanente de múltiplos textos, a literatura relaciona-se, sincrônica e diacronicamente, com as mais diversas áreas do saber e diferentes instâncias da sociedade. Configurando-se como um espaço de interação entre inúmeras formas da experiência humana, onde todos os caminhos do conhecimento podem se entrelaçar, um texto é o ponto onde se interseccionam a experiência do produtor e do leitor. Experiências carregadas de todo contexto cultural que os envolve e que não pode ser olvidado na compreensão crítica de uma obra (FERNANDES, 2001, p. 111).

No excerto, a autora conceitua literatura como um discurso, o autor que, inserido numa dada sociedade e num momento histórico determinado, absorve as aspirações extraliterárias e as transforma em material poético. Esse contexto se constitui como um ambiente que possibilita a produção da cultura. E, na contemporaneidade, em que a



produção da cultura é pressionada pelos veículos de comunicação em massa, alguns questionamentos são inevitáveis: quais são os parâmetros de literariedade que servem para analisar a nova literatura, já que aqueles critérios de canonização utilizados pela crítica literária, que, desde o Renascimento, baseiam-se em princípios que valorizam a aura, o rito, a originalidade e a autonomia são limitados para julgar se uma obra merece, ou não, ser “eternizada”? Para formular uma resposta fechada de análise da literatura será necessário um distanciamento histórico, sendo uma tarefa impossível para um único trabalho.

O que se propõe, então, é uma leitura não determinista do texto sem avaliar, antes de analisá-lo, como bom ou ruim, mas buscar uma leitura que leve em consideração o contexto de produção, a postura crítica e a consciência política desse contexto, a concepção de arte dos escritores, os estudos da crítica e, também, a qualidade estética da obra dentro desse meio. Segundo Gens:

Se a literatura pode ser entrevista como ordenação, interpretação e articulação de experiências, cabe-nos, como pensadores do início do século XXI, a tarefa de reagenciar idéias e formas. E, com tato e paciência, tentar mapear as inúmeras voltagens da escrita. Nessa nossa época de pluralidade, que procura promover o pensar crítico, há leitores para tudo. Assim como há livros para gostos diversos. E também críticos divergentes e complementares (GENS, 2007, p. 02).

Com efeito, então, as fronteiras entre arte e mercado tornaram-se tão estreitas, que não faz mais sentido falar em autonomia da obra de arte. Essa noção foi desconstruída dentro da própria cultura da sociedade de massa e do consumo e não pode mais ser a única via de análise da literatura contemporânea. Se, como foi visto, é a sociedade que dita as regras e cria as convenções para dar ao objeto o estatuto de arte, há de se recriar novas convenções e incorporar nelas a presença do mercado, dos meios de comunicação modernos e da cultura de massa, valorizando a postura crítica diante dessa sociedade.

## CONCLUSÃO

Para Bakhtin (1997), a organicidade do romance, por ser um gênero ainda em construção, imprime em si as acepções de cada contexto. Ou seja, a narrativa contemporânea, ao contrário do Realismo do século XIX, não pretende ordenar o caos por meio de uma linguagem objetiva e descritiva, mas pretende construir o efeito de caos, de palimpsesto, problematizando as fronteiras dos gêneros e os modelos de representação.

Na contemporaneidade, a realidade é percebida pela fragmentação, por estilhaços de linguagens e imagens, pela mescla estilística, por referências e citações mercadológicas, televisivas e da cultura em geral que desestabilizam a concepção de obra de arte perene. “Assumindo a volubilidade da moda, as oscilações do gosto aclimatam a arte no horizonte do provável, e sai de cena a ideia de obra perene”. (BARBIERI, 2003, p. 57). Na materialidade do texto ficcional, a literatura contemporânea estabelece relações intrínsecas com outros segmentos sociais, portanto imprescindíveis para a compreensão do mesmo.

**REFERÊNCIAS**

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: EDUNESP, 1997.
- BARBIERI, Therezinha. *Ficção Impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2003.
- BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: *Teoria da literatura em suas fontes*. LIMA, Luiz Costa. (Org). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. II. p. 689-705.
- \_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor de Quixote. In: *Ficções*. Tradução Carlos Nejar. São Paulo: Ed. Globo, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinção – crítica social do julgamento do gosto*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Nacional, 2000.
- CULLER, Jonathan. Literariedade. In: \_\_\_\_\_. *Teoria Literária*. São Paulo: Becca, 1999. p. 39-64.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. O tecedor do vento: o narrador em Roberto Drummond. In: *Faces do narrador*. MARCHEZAN, L. G; TELAROLLI, S. (Orgs). Araraquara: FCL, 2001.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GENS, R. Marçal e Marcelino: construções brasileiras contemporâneas. In: *CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC*. 8, 2007. São Paulo. Anais... São Paulo: USP, 2007, s/p.
- HANSEN, Jonathan F. O autor. In: *Palavras da crítica*. JOBIM, J. L. (Org). Rio: Imago, 1992. p. 11-37.
- LIMA, Luiz Costa. *A questão autonomia da arte*. Palestra proferida no evento “Os estados da crítica”, promovido pelo GRECC, na FCL/UNESP, Araraquara, 29/10/02.
- MORICONI, Ítalo. A literatura ainda vale? (Literatura e prosa ficcional brasileira: estados da arte – notas de trabalho) In: *CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC*. 8, 2002. Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: UFMG, 2002, s/p.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos - estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008. formação para lecionar arte em ambiente virtual. Atividades presenciais: obrigatórias? Necessárias? Tecnologias digitais e uso pedagógico em arte. *Anais do 18º CONFAEB*. Cariri: CE, 2008.

**Abstract:** *This work consists of a brief discussion on contemporary Brazilian narrative, observing how it is configured in the current context, in which literature, alongside other arts, is seen as a commodity and entertainment, destabilizing the view that there is autonomy work of art. The discussion here undertaken assumes that, with the advent of new technologies, with the rise of the masses and with the spread of electronic images, the experience represented in the contemporary prose destabilizes the notion of perennial work of art, among others modernist topics.*

**Keywords:** *Brazilian Literature. Contemporaneity. Society.*





## O SIMBÓLICO E A FALÁCIA DA PÓS-MODERNIDADE

Priscilla Rodrigues Simões\*

**Resumo:** No presente escrito, busca-se discutir a produção simbólica na contemporaneidade, a partir da leitura de autores que se debruçaram sobre a temática da relação complexa, e tensa, entre as noções de modernidade e pós-modernidade: Latour, Baudrillard, Debord, Lyotard, Deleuze, Jameson, Peibart dentre outros. Nosso primeiro movimento, será o de percorrer a trajetória desses teóricos e, quando possível, aproximar a *Análise de Discurso* francesa ao debate, haja vista que essa se trata de uma disciplina de entremeio, de interpretação e posicionamento político quanto às discursividades produzidas pela/na vida em sociedade tal como postulou Pêcheux. No intuito de conhecer as características do simbólico na contemporaneidade, questionamo-nos sobre a produção do desejo pela cultura do consumo que, através da instância simbólica, mina o imaginário social, produzindo subjetividades e implicando em novos modos de estar no mundo e de se relacionar socialmente.

**Palavras-chave:** Contemporaneidade. Discursividades. Produção de subjetividade.

### INTRODUÇÃO

Não é difícil estabelecer o dissenso entre o ideário da modernidade, enquanto prática distinta das anteriores, e o clássico *Tempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin, em que são apresentados os principais elementos da industrialização, ou seja, da produção em massa: trabalho alienado; salário mínimo; mais-valia (ou exploração da mão-de-obra); fetichismo da mercadoria, entre outros que já eram foco das análises de Marx e Engels nos idos do século XVII. Muitas das indústrias que surgiram neste período tiveram tal crescimento que se transformaram em conglomerados econômicos, os quais, contemporaneamente, sobrevivem graças às complexas formas adquiridas pela produção de bens e serviços. O paradoxo é que, por exemplo, a mesma General Electric fundada por Thomas Edison, em 1878, com o nome de *Edison Electric Light Company*, atua, no século XXI, sob os mesmos critérios mercadológicos que a dirigiam no século XVII: competitividade e exploração da mão-de-obra.

Destarte movimentos históricos revolucionários, a situação dos trabalhadores, maioria da população em qualquer sociedade, não se modificou. O lucro continua sendo do patrão; o salário ainda é balizado pelo mínimo necessário à sobrevivência; a sociedade hierarquizada e estratificada via poder de compra se mantém; o individualismo é incentivado pela publicidade e propaganda. Caso tenhamos passado deste estágio do modo de produção dominante, há validade em tratar do conceito de pós-modernidade; entretanto, vivenciamos um momento em que a sociedade de consumo rege todos os demais aspectos da convivência social. Logo, apesar de existirem vertentes teóricas que defendem um movimento moderno, ou até pós-moderno, nenhuma guinada se deu no processo produtivo hegemônico até o momento.

---

\* Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), bolsista CAPES. E-mail: prirsimoes@hotmail.com.



Consoante ao pensamento de Latour (1994) que produz um cotejo entre o ideário da modernidade e o texto da Constituição para questionar o caráter dialógico tanto da esfera científica, quanto da esfera política que, ao dar a cada um sua parcela de responsabilidade, torna menos orgânica a vida em sociedade, permitindo a irrupção do dizer: “isso não me diz respeito, pois é da competência de outrem”. Podemos considerar que, se este corte emblemático entre os campos do conhecimento, utilizado como exemplo por Latour, não foi desfeito: “Percebemos então que jamais fomos modernos no sentido da Constituição. A modernidade jamais começou. Jamais houve um mundo moderno.” (LATOURE, 1994, p. 51). Afinal, o maniqueísmo não nos deixou, as sociedades continuam estruturadas, hierarquizadas, sob a égide do bem e mal; do moral e do imoral; do erudito e do popular; do clássico e do vernáculo.

Michel Pêcheux, no texto *Ler o arquivo hoje* (1994), trata da oposição entre o “literário” e o “científico” que recobriria uma divisão social do trabalho de leitura, inscrevendo-se numa relação de dominação política: a alguns o direito de produzir leituras originais, logo “interpretações”; a outros, a tarefa subalterna de preparar e de sustentar, pelos gestos anônimos do tratamento “literal” dos documentos, as ditas “interpretações”. Latour e Pêcheux parecem concordar em relação à ideia de que a modernidade, enquanto prática, não se instalou em nossa sociedade, ainda que os aparelhos administrativos e jurídicos trabalhem para registrar, no papel, os “avanços” construídos ao longo de centenas de anos de convivência social e que, paradoxalmente, não alteraram em nada o abismo existente entre as classes.

Latour alerta-nos para o fato de que “não tentamos ser ainda mais espertos, ainda mais críticos, aprofundar mais um pouco a era da desconfiança” (1994, p. 51), características essas que poderiam ser relacionadas ao projeto pós-moderno e que, mesmo entre intelectuais, sabemos não serem práticas estabelecidas. A cada dia, vemos de forma menos crítica a homogeneização das culturas, das relações sociais, o que não deixa incólume sociedade alguma que se diga partícipe do processo de globalização. Nas palavras de Latour:

Não percebemos que nunca entramos na era moderna. Esta atitude retrospectiva, que desdobra ao invés de desvelar, que acrescenta, ao invés de amputar, que confraterniza ao invés de denunciar, eu a caracterizo através da expressão não moderno (ou amoderno). É um não moderno todo aquele que levar em conta ao mesmo tempo a Constituição dos modernos e os agrupamentos de híbridos que ela nega. (LATOURE, 1994, p. 51)

Como podemos ler acima, estariam situados como “amodernos” aqueles que tentam conciliar saberes que não deveriam ser tomados em alianças. Extraídos de suas condições de produção, os discursos higienizam-se, tornando-se solidários tanto ao pensamento de manutenção do *status quo*, quanto aos ideários de resistência ao modelo social vigente, produzindo-se um apagamento do histórico no simbólico, tal como a indústria cultural soube fazer eficientemente. Latour define que a denúncia e o corte são formas modernas de lidar com os saberes, enquanto a condescendência seria uma atitude típica dos não modernos.

Outro autor que dedicou seus escritos ao questionamento da ideia de pós-modernidade foi Compagnon (1996). Na obra *Os cinco paradoxos da modernidade*, ele



defende a não existência de um período sucessor à modernidade, principalmente pelo fato de que os dogmas do desenvolvimento, do progresso e da superação não foram destituídos. Assim, se o sistema continua o mesmo, pois o modo de produção não se alterou, o que seria um pós-modernismo? Nada diferente da ideologia da sociedade de consumo cujas rápidas transformações espalharam-se com maior alcance e velocidade desde o “advento” da globalização. Se o conceito de “pós” traz algum índice de ruptura, superação em relação a uma anterioridade, não há como qualificar a contemporaneidade como um movimento de reação, ou resistência aos moldes de Thomas Kuhn, ao modelo moderno.

No âmbito social, não houve emancipação alguma, “descobre-se a alienação crescente do homem na cidade contemporânea e na sociedade de lazer” (COMPAGNON, 1996, p. 107), exemplos dessa realidade seriam as cidades dormitório representativas da rotina do trabalhador: de casa para o trabalho, do trabalho para casa, passando por congestionamentos que elevam, consideravelmente, seu nível de estresse; tudo isso aliado à má qualidade da alimentação, do sono e das relações familiares. Quanto ao lazer, deixamos a cargo dos Shopping Centers, locais em que podemos gastar nosso ordenado de acordo com as opções oferecidas: cinema, gastronomia e compras sob o argumento de que essa confluência “facilita” nossas vidas.

O autor apresenta pré-construídos sobre os quais estão pautadas as teses da pós-modernidade: movimentos acrícos, defensores do fim das ideologias; imediatistas, pois não têm, em sua base, qualquer filiação, ou referência histórica; modernização aleatória em que a inovação é considerada como valor em si, não importando as implicações que a acompanhem. Compagnon vai usar a expressão “anything goes” (1996, p. 113) para dizer que tudo, e não importa o que, parece ser válido, a tal miscelânea também apontada por Latour, dos que querem a manutenção, e daqueles que querem a total transgressão sem, necessariamente, haver possibilidade de separação entre uma coisa e outra. Estaria em cena, então, a revolta do modernismo contra si mesmo.

Baudrillard é um teórico que não discute a questão da modernidade, ou pós-modernidade, embora na obra *Sociedade do Consumo* (1995), em que retoma seu escrito de 1968, *O sistema dos objetos*, reafirme a tese de que “o consumo surge como modo ativo de relação (não só com os objetos, mas com a coletividade e o mundo) como modo de atividade sistemática e de resposta global, que serve de base a todo o nosso sistema cultural” (BAUDRILLARD, 1995, p. 11). Assim, entendemos que sua produção vai ao encontro do que muitos dos teóricos citados aqui definem como modernidade: a emergência de uma sociedade pautada no consumo. Como o autor explica, esta prática é o novo mito tribal que dá sentido ao mundo contemporâneo em que a sociedade prescinde de seus mitos, ela mesma é o mito: caminho e propósito da caminhada; a reprodução do capital é o seu fim, ensimesmado. Nada estaria fora da relação “ordem do consumo” e “ordem da produção” (BAUDRILLARD, 1995, p. 23), de modo que o consumo seria um direito natural à abundância, pois somos herdeiros do crescimento, da técnica, do progresso.

Ao dizer que a *práxis* do consumo nos leva a viver “ao abrigo dos signos e na recusa do real, baseada na apreensão ávida e multiplicada dos seus signos” (BAUDRILLARD, 1995, p. 25), Baudrillard apresenta-nos o tema também abordado



por Debord, na obra *Sociedade do Espetáculo* (2003), o trabalho simbólico empreendido pelas mídias para a captação da atenção, do imaginário dos sujeitos que, sob a égide do discurso jurídico, estão livres para fazerem suas escolhas, ou, como dizemos na teoria do discurso: livres para, livremente, assujeitarem-se. Na esteira das elaborações desses autores, está a preocupação com a naturalização dos sentidos, a criação de uma realidade simbólica que se dá pela repetição, em escala global, de hábitos e desejos; culminando no que Baudrillard chamou de *simulação*, categoria oposta à *representação*, porque esta “trabalha com algo existente e a simulação não, pois não há nada por trás do simulacro. Só há simulação” (BAUDRILLARD, 1981, p. 13). O trabalho dos signos, enquanto materialidade, é produzir a saturação dos efeitos de sentido possíveis, multiplicando discursos parafrásticos alinhados à simulação da sociedade de consumo, ao mesmo tempo em que torna desnecessário o trabalho do imaginário.

Baudrillard defende que a conduta do consumo levaria à “passividade e deleitação morosa de possíveis vítimas do destino” (BAUDRILLARD, 1995, p. 26), logo, a vida cotidiana estaria calcada na banalidade e na repetição, no êxtase pelo que nos é ofertado e no medo de que algo possa ser perdido. O autor também diz que a sociedade de consumo pretende ser uma Jerusalém rodeada de muralhas, rica e ameaçada, eis a sua ideologia. Podemos tecer aqui dois breves comentários atinentes à ameaçada sociedade em questão, o aumento de condomínios residenciais fechados - que buscam o isolamento daqueles que podem pagar pela segurança de seus bens, entes e valores - demonstra que as muralhas já foram erguidas e, ainda que alguém tente ultrapassá-las, ou se aproxime demais das fronteiras estabelecidas, não há possibilidade de permeabilidade. Isso tudo ocorre por que “a desigualdade não diminui, ainda que os países fiquem cada vez mais ricos” (BAUDRILLARD, 1995, p. 29) e, mesmo que via trabalho simbólico, tente-se dirimir as tensões da luta de classes, “O esforço pelo acesso de todos traduz-se habitualmente por uma segregação que reflete as hierarquias sociais” (BAUDRILLARD, 1995, p. 29). Tal fato ocorreu de maneira semelhante no episódio dos “rolezinhos”, nos “templos do consumo”, que foram, rapidamente, desconstruídos, enquanto prática social, e transformados em questão de segurança, deixando claro que os locais próprios para o consumo não são lugares de socialização, de troca. Debord produz teorizações muito próximas às de Baudrillard, ao definir o espetáculo como “uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 2003, p. 14), considerado o modelo atual da vida dominante na sociedade, o que permite compreender como a produção vem definindo o consumo, assim como o lucro, e não a demanda. Criam-se, nas indústrias, desejos e não produtos. Faz-se necessário, para que esta engrenagem não deixe de funcionar, o elemento passividade que resulta no comportamento hipnótico das multidões solitárias – produção circular do isolamento, sem o qual a eficácia do jogo simbólico poderia estar comprometida, o tempo deve ser controlado em milésimos de segundos, a fim de que o sujeito não seja tentado a, como Lacan metaforizou em um de seus seminários, “puxar-se pelos cabelos” das profundezas criadas pelas simulações.

Quanto ao efeito de homogeneidade, Debord explicita que “o espetáculo reúne o separado, mas o reúne como separado” (DEBORD, 2003, p. 23), ou seja, a cisão entre



um mundo em que as pessoas podem consumir e outro em que elas podem, quando muito, subsistir continua produzindo efeitos, outras formas de “rolezinhos” ainda virão, a urbe sempre pode voltar a se agitar. Se a “alienação faz parte do processo de espetacularização do mundo” (DEBORD, 2003, p. 24), cremos que não será sem ruídos que ela se dará. Debord não é otimista: “o mundo ao mesmo tempo presente e ausente que o espetáculo apresenta é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido. O mundo da mercadoria é mostrado como ele é, com seu movimento idêntico ao afastamento dos homens entre si, diante de seu futuro global” (DEBORD, 2003, p. 25). Fato que constatamos, infelizmente, a cada vez que ligamos a televisão e, em busca de algo diferente, encontramos apenas a repetição de ofertas de objetos de desejo para estancar nossa falta por via do imaginário criado pela sociedade de consumo e difundido pela publicidade.

Jameson, na obra *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio* (1995), defende, com base nos escritos de Ernest Mandel, a hipótese de que a “sociedade pós-industrial” seria um terceiro estágio do capitalismo, no qual os adventos da tecnologia, da informação e das mídias estariam reorganizando o cenário social. Todavia, ele ressalta que essas teses não são bem aceitas pela tradição marxista, deixando claro que “qualquer ponto de vista a respeito do pós-modernismo na cultura é ao mesmo tempo, necessariamente, uma posição política, implícita ou explícita, com respeito à natureza do capitalismo multinacional em nossos dias” (JAMESON, 1995, p. 29). Ele também diz que o desenvolvimento da produção já havia sido vislumbrado por Marx, mas a posição de Jameson é interessante por atentar para “algo novo e historicamente original: a penetração e colonização do Inconsciente e da Natureza, ou seja, a destruição da agricultura pré-capitalista do Terceiro Mundo pela Revolução Verde e a ascensão das mídias e da indústria da propaganda” (JAMESON, 1995, p. 61). Dessa forma, o autor alude ao que Baudrillard e Debord já haviam constatado: a captação do imaginário pelo simbólico, assim como a tomada do real pela simulação, ao mesmo tempo em que o simbólico vem disfarçado de ficção. Como podemos perceber, as relações de produção tornaram-se mais complexas ao penetrarem o mundo sensível.

Deleuze contribui para o debate com o texto “Post-Scriptum sobre as sociedades de controle” (1990), no qual postula que não vivemos mais sob as regras das sociedades disciplinares, conforme elaborou Foucault. No lugar das sociedades disciplinares, surgem as *sociedades de controle* em que:

o essencial não é mais uma assinatura e nem um número, mas uma cifra: a cifra é uma *senha*, ao passo que as sociedades disciplinares são reguladas por *palavras de ordem* (tanto do ponto de vista da integração quanto da resistência). A linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso à informação, ou a rejeição. Não se está mais diante do par massa-indivíduo. Os indivíduos tornaram-se “*dividuais*”, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou “*bancos*”. É o dinheiro que talvez melhor exprima a distinção entre as duas sociedades, visto que a disciplina sempre se referiu a moedas cunhadas em ouro – que servia de medida padrão –, ao passo que o controle remete a trocas flutuantes, modulações que fazem intervir como cifra uma percentagem de diferentes amostras de moeda. (DELEUZE, 1990, p. 2)



Como Jameson havia constatado, o avanço tecnológico alterou a forma de atuação da sociedade de consumo, pois agora as empresas contam com dados ainda mais precisos sobre seus consumidores, o advento da tecnologia digital que nos deixa livres para ir e vir virtualmente, também nos localiza de maneira mais rápida e fácil do que nunca na história da humanidade. O controle não se dá em instituições restritas, ou locais específicos, ele está nos cercando o tempo todo, a cada uso que fazemos do aparelho celular, a cada *login* na internet, a cada passo de nossa rotina monitorado seja por câmeras, seja por senhas como bem lembra Deleuze. Não precisamos estar presos, estamos sendo monitorados “– Sorria, você está sendo filmado”, afinal, como o autor elucida: “no capitalismo, apenas uma coisa é universal: o mercado” (DELEUZE, 1990, p. 4). A face obscura do consumo também é explicitada por Deleuze:

O homem não é mais o homem confinado, mas o homem endividado. É verdade que o capitalismo manteve como constante a extrema miséria de três quartos da humanidade, pobres demais para a dívida, numerosos demais para o confinamento: o controle não só terá que enfrentar a dissipação das fronteiras, mas também a explosão dos guetos e favelas. (DELEUZE, 1990, p. 4).

Obviamente, a divisão da riqueza produzida pelo sistema capitalista nunca foi, e não será jamais, executada, os milionários continuarão aumentando suas riquezas; e os pobres progredindo em sua miséria, fazendo com que a desigualdade só torne mais violenta a vida em sociedade. Infelizmente, não serão aqueles que mais precisam os atendidos pelas benesses propiciadas pela corrida desenvolvimentista, mas, como sempre, aqueles que puderem pagar por elas. Como observa Deleuze, nem presídios serão necessários, coleiras eletrônicas já vêm desempenhando este papel, assim como nossos aparelhos eletrônicos; embora não tenhamos, ainda, cometido nenhum crime. Quanto aos guetos e favelas, há algum tempo já os conhecemos por aqui, assim como as razões pelas quais eles só tendem a aumentar ainda não parecem ter se alterado.

## DO MUNDO AO BRASIL

Leitor de Deleuze, Pelbart, na obra *A vertigem por um fio. Políticas da subjetividade contemporânea* (2000), produz teorizações que reafirmam alguns tópicos da discussão apresentada até aqui e avança, ao propor que as transformações tecnológicas têm produzido formas de subjetivação não experimentadas até o momento. A humanidade teria, historicamente, passado por um processo de “servidão maquinica” - em que o homem estava submetido pela máquina - à “sujeição social” (PELBART, 2000, p. 32) contemporânea, que o assujeita à máquina. Se, em um estágio anterior, as máquinas dispensaram trabalhadores, substituindo-os nos postos de trabalho, seja por nenhum outro sujeito, seja por um sujeito capaz de manipulá-las; agora, as máquinas estão presentes em todas as esferas da vida humana, não só no âmbito do trabalho. Caixas eletrônicas, cobranças automáticas, celulares multifuncionais, redes sociais, automóveis automatizados e outras inovações cobram dos sujeitos capacidades também multifuncionais. Caso contrário, corre-se o risco de ficar ilhado, totalmente desconectado, como a gíria do momento revela, pois o mundo digital não tem tempo de esperar os vagarosos que necessitam de tempo para adaptação.



Neste sentido, Pelbart defende que há uma formatação da subjetividade via trabalho imaterial, assim “a *condição* do trabalho imaterial é a produção de subjetividade, o *conteúdo* do trabalho imaterial é a produção de subjetividade, o *resultado* do trabalho imaterial é a produção de subjetividade” (PELBART, 2000, p. 37), entendemos que o autor aqui se refere, com o termo “imaterial”, ao que chamamos simbólico, pois qual outra forma haveria de produzir subjetividade, senão pela via da persuasão, sedução, do imaginário pelo simbólico? Qual subjetividade estaria sendo produzida, enfim? O sujeito consumidor, produzido pelo, e mola propulsora do, capital. Nas palavras do autor “o capital se apropria da subjetividade em escala nunca vista, a subjetividade é ela mesma um capital de que cada um dispõe, virtualmente, com consequências políticas a determinar.” (PELBART, 2000, p. 38), o resultado desse processo de produção de subjetividade é o fim da distância entre a vida e o trabalho, o fim da exterioridade ao capital. Talvez a implicação maior dessa constatação seja a de que, sem poder sair desse ciclo, o sujeito percebe-se incapaz de qualquer movimento e acabe por abrir mão de qualquer reflexão, ou ação, sobre suas atitudes automatizadas. Citando Hansen, Pelbart diz que “pós-moderno é justamente o tempo em que o pensamento da oposição não é mais operante na cultura; e em que as oposições do pensamento não dão conta da ausência de pensamento de oposição” (PELBART, 2000, p. 42). O que, no mínimo, representa uma grande perda para a vida em sociedade, pois, tal como Rancière postula com sua noção de “desentendimento”- que não deve ser confundido com conflito, pois “incide geralmente sobre a própria situação dos que falam” -, não há política sem dissenso, para que o poder seja negociado, e não simplesmente monopolizado por aqueles que, historicamente, já estão no lugar de vencedores, é necessário que os sujeitos sejam protagonistas de seu desejo e reflexivos em relação à produção de subjetividade que os cerca.

Neste mesmo sentido, de problematização da relação entre sociedade de consumo e produção de subjetividade, na obra *O tempo e o cão: a atualidade das depressões* (2009), a psicanalista Maria Rita Kehl apresenta elementos muito importantes para a compreensão do aumento dos casos de depressão na contemporaneidade. A autora traz para o contexto brasileiro a discussão de Freud sobre o sofrimento dos sujeitos no processo de adaptação ao modelo civilizatório capitalista que trouxe consigo: a responsabilização do indivíduo, via sujeito jurídico; e a ideologia do valor do trabalho enquanto conceito moralizante - “o trabalho dignifica o homem”. Kehl defende que a aparente “liberdade neoliberal” cobra um preço muito alto dos sujeitos, principalmente em nosso país, no qual 10% da população consome muito, 40% consome de forma mediana e 60% não consome nada, ou consome muito pouco. Esse paradoxo da “sociedade do consumo”, no Brasil e nos demais países economicamente frágeis, demonstra que o efeito de homogeneização social jamais se dará.

No entanto, o apelo universal ao consumo, via publicidade e propaganda, não discrimina aqueles que podem comprar daqueles que não podem, esta não seria uma atitude neoliberal. Afinal, o consumo diz quem nós somos; o quanto valemos e, caso saibamos que esta é a regra do jogo, pode ser que nos voltemos contra aquilo que nos distancia uns dos outros. Como a autora salienta, o imperativo do gozo comanda: “Você merece” é o apelo narcisista da publicidade: você pode mais que o outro; você é



especial e pode, inclusive, fazer o que é mais interessante em uma sociedade regida pela competição, nas palavras da autora, consumir não é suficiente, é preciso “foder com o outro”. A propaganda, portanto, vende a exclusão – exclui aquele que não tem o “poder de compra”. Infelizmente, haveremos de constatar que “Uma economia que apenas concentre o capital não produz uma sociedade rica, do mesmo modo como as razões do mercado estão longe de produzir uma sociedade justa ou razoável” (KEHL, 2009, p. 89).

Kehl defende que o conformismo, na sociedade contemporânea, seria originário da “sedução exercida pelas formações imaginárias predominantes no estágio atual do capitalismo. Tais condições da vida social não são alheias ao sujeito da psicanálise” (KEHL, 1990, p. 90), podemos relacionar esta afirmação ao que diz Pelbart, seguindo Hansen, a respeito da ausência de pensamento de oposição, pois o que resta é “dar a mão à palmatória” diante da realidade que se apresenta, de forma fatalista, para o sujeito. A autora explica a relação constitutiva entre o social e a subjetividade:

A instância do supereu, herdeira das interdições e das moções de gozo que caracterizam o complexo de Édipo, também pode ser considerada uma representante da realidade social no psiquismo, a operar através da proposição de ideais do eu e da regulação da oferta de modalidades de gozo. O supereu exige que o sujeito goze, ao mesmo tempo que o proíbe de gozar. A solução de compromisso entre esses dois mandatos impossíveis se dá pela via da *adesão do eu aos ideais que, em última instância, são formações imaginárias organizadoras do campo social, variáveis de cultura para cultura*. Os ideais do eu nunca são puramente individuais; eles se formam pela via das identificações que incluem necessariamente o Outro, os Outros. (KEHL, 2009, p. 91 – grifo nosso)

Podemos retomar aqui Lacan quando afirma: “o imaginário se baseia no reflexo do semelhante ao semelhante” (LACAN, 1985, p. 111). Como Kehl propõe, as identificações não são individuais, a constituição do sujeito se dá socialmente. Pêcheux busca, na teoria do imaginário, fundamento para descrever o funcionamento do discurso, ele afirma que “o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro.” (PÊCHEUX, 1997, p. 82). Neste jogo dos imaginários, o sujeito é levado a acreditar que o que diz é seu, ou seja, que é senhor do seu próprio dizer, assim, ele é levado a ocupar o seu lugar em um dos grupos ou classes de uma determinada formação social. A ideia de liberdade, portanto, é uma ilusão necessária para que o sujeito não perceba seu assujeitamento ideológico.

A questão a ser problematizada aqui não é a da identificação, sempre haverá identificação, mas o fato de que se a esfera social torna-se reprodutora de um só valor, há um empobrecimento do imaginário. Processo que, segundo Kehl, seria uma das razões do aumento dos casos de depressão: “uma das características mais paradoxais da chamada sociedade do espetáculo é justamente essa combinação entre uma grande variedade de imagens que se oferecem à identificação e a repetição praticamente idêntica dos enunciados que elas veiculam (KEHL, 2009, p. 92); o que produz um efeito de desamparo, um descentramento das formações imaginárias, que confundem o sujeito em busca das diferenças que, todavia, não existem. Afinal, a única coisa que “o Outro



exige do sujeito contemporâneo é sempre que ele goze. Muito.” (KEHL, 2009, p. 94). A renúncia do depressivo a fazer parte deste império do gozo, o coloca em uma situação de distanciamento para com, praticamente, todas as atividades no âmbito social, pois ele não goza, ele sofre.

Na sociedade de consumo, explica-nos Kehl, “gozar é a forma mais eficaz de trabalhar para o Outro. A dimensão subjetiva dos prazeres, das pulsões, dos afetos, transformou-se em força de trabalho na sociedade regida pela indústria da imagem” (KEHL, 2009, p. 96). Tal como postulado por Pelbart, é a produção de subjetividade que está em jogo, nada mais. Assim, a característica da sociedade de consumo é a adição do fetiche da mercadoria ao valor (imaginário) de gozo, fórmula organizadora do laço social. O desejo é a força motriz e, por isso, há tanta referência a este termo no discurso publicitário: “desejo de consumo”, “objeto do desejo”, “realizar desejos”. No entanto, o sujeito sequer tem tempo de descobrir qual é o “seu” desejo, devido ao excesso de objetos oferecidos; impossibilitado de perceber a “falta”, o sujeito consome sem nunca estar satisfeito. A falta nos constitui, ensina Lacan, mas é necessário que haja um espaço entre a falta e sua contenção, não é possível produzir um imaginário sobre o que falta, quando o que falta não é um objeto passível de ser comprado.

Kehl retoma Lacan para pensar que o depressivo, frente a este excesso de demanda da esfera social, recua e abre mão da disputa que deveria empreender em busca de sua via desejante, “Lacan considera como a verdadeira causa da dor de que sofrem os depressivos: a dor de ter cedido de seu desejo em nome do gozo do Outro. Daí a relação entre a dor moral e a vergonha, na depressão” (KEHL, 2009, p. 261). A autora explica o processo através do complexo de Édipo que, ao invés de ser superado, não se completa, pois, ao invés de disputar com o pai pela primazia junto ao desejo da mãe, o depressivo escolhe, antecipadamente, não entrar neste confronto e, assim, permanecer junto à mãe. O custo desta escolha é o desconhecimento do depressivo a respeito de suas potencialidades e limitações, com medo de falhar, ele simplesmente abre mão de seu desejo para se fazer objeto de desejo do Outro. Estamos interessados nesta ideia, pois queremos propor que não só o depressivo abre mão de sua via desejante na contemporaneidade; pensando a questão das identificações, podemos dizer que a tomada de posição de identificação com uma rede de sentidos dominante, como o discurso hegemônico da sociedade de consumo, também pode ser uma forma de abrir mão daquilo que deveria ser mais importante para o sujeito e que o conduz ao longo da vida: a via de desejo.

Kehl retoma a fala de Lacan, em uma conferência na Inglaterra em 1947, na qual o autor revela que o “desenvolvimento, que neste século crescerá, dos meios de agir sobre o psiquismo, uma manipulação combinada de imagens e paixões já utilizada com sucesso contra nosso julgamento, nossa resolução, nossa unidade moral, [que] darão ocasião para novos abusos de poder” (LACAN apud KEHL, 2009, p. 288). A referência feita à II Guerra Mundial chama atenção para a intensidade com que as mídias conseguem inflamar paixões e definir os ideários de identificação dos sujeitos, a autora também cita, por estar relacionado ao pensamento de Lacan, o advento da indústria cultural analisado por Adorno no pós-guerra. Nesta perspectiva, ela também retoma o trabalho de Freud sobre a psicologia das massas, momento em que o psicanalista



postula que a massa oferece segurança aos que dela fazem parte, pois “ao identificar-se, dissolvido na multidão, com o ideal representado pelo líder, o sujeito dispensa o julgamento de sua consciência e sente-se liberado das exigências do supereu” (KEHL, 2009, p. 289). Logo, a identificação auxilia quanto à sensação de segurança, mas, ao mesmo tempo, essa subserviência pode gerar violência, isso ocorre “quando as “forças sombrias do supereu” são liberadas pela “frouxidão da consciência” promovida pelas formações de massa” (KEHL, 2009, p. 289), logo, há um risco bastante considerável em fazer parte da massa. Podemos pensar no exemplo das torcidas organizadas, nos clubes de futebol, e as reações violentas de torcedores de um time contra outro, rivalidade que se dá a partir da identificação do sujeito com determinado clube e que lhe permite, em um momento de “frouxidão de consciência”, agir de forma agressiva sob a proteção dos outros que também fazem parte do grupo.

Os pontos trazidos por Kehl são bastante válidos para observar o jogo das identificações na esfera social e de que modo estão sendo produzidos ideários. Sabemos que, no momento em que Althusser pensava os *Aparelhos Ideológicos de Estado* (1971), havia um discurso institucional muito forte e, de fato, a Igreja, a Família e o Estado representavam esferas de produção de ideários. No entanto, nosso quadro atual é distinto, pois há uma total descrença quanto às formas clássicas de poder e a função de produção do imaginário social que, antes, era das grandes narrativas – as quais perderam a validade de legitimadoras tal qual Lyotard defende – passa a ser assumida pela sociedade de consumo e seu ideário de formatação da subjetividade consumidora, ajustada ao consumismo, imaginário social fundamentado no imperativo do gozo. Assim, assistimos à queda das instituições e à saída de cena do Pai simbólico.

## ENFIM

Observa-se que o capital monopoliza os dispositivos midiáticos, não é difícil perceber, portanto, o motivo pelo qual não há variedade de narrativas disponíveis para identificação; há repetição de um mesmo discurso de imperativo do gozo e, como gozar é algo pra quem merece, aos que não gozam não resta nada. A posição de identificação com essa injunção propicia a sensação de segurança do sujeito, mas o onera quanto à possibilidade de conhecer o “seu” desejo.

Maria Rita Kehl relaciona a sétima, das dezoito teses de Benjamin, no texto *Sobre o conceito de história*, ao conceito de “história dos vencedores”. Na tese em questão, o autor defende que “Os bens culturais são os despojos. Não há monumento da cultura que não seja “um monumento da barbárie”. Assim como a educação é um processo bárbaro de “transmissão da cultura”, por isso, o materialista histórico “se desvia dela”. (BENJAMIN, 1985, p. 225). Essa crítica ao historicismo que equipara a história dos vencedores ao triunfo inevitável do Bem, segundo a autora, é exatamente o que os defensores do capitalismo neoliberal fazem: projetar as motivações e razões próprias do investidor capitalista para explicar a história humana, de modo a “anular toda a esperança de transformação do estado vigente da vida social.” (KEHL, 2009, p. 83). Afinal, se as formas de dominação impostas pelos vencedores representam o triunfo do Bem, o que esperar do futuro? Resta aos perdedores a conformidade da “identificação



afetiva com os vencedores”, a *demissão subjetiva* (KEHL, 2009, p. 58), não devemos esquecer que o valor do consumo é numérico, quantitativo, quem não brilha, resta, como os *sem parcela* de Rancière.

Pêcheux, na obra *O Discurso: Estrutura ou Acontecimento* (1990), ao discutir sobre as “coisas-a-saber” (1990, p. 34), definidas como “conhecimentos a gerir e a transmitir socialmente” (Ibidem), diz que “o processo de exploração capitalista, por exemplo, constitui incontestavelmente uma coisa-a-saber, da qual os detentores de capitais aprenderam a se servir tanto, e, às vezes, melhor que aqueles que eles exploram” (PÊCHEUX, 1990, p. 37). Podemos dizer sim a Pêcheux, pois este foi o movimento da indústria cultural desde sua época e, hoje, percebemos que seus efeitos têm sido ampliados, exatamente por que os explorados não percebem a exploração, menos ainda quando estão iludidos pelas cifras que lhes são oferecidas.

No entanto, Pêcheux nos possibilita sonhar, haja vista que “Todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação”, porque constitui um efeito dessas filiações; e um trabalho de deslocamento no seu espaço. *Não há identificação plenamente bem sucedida; não há ligação sócio-histórica que não seja afetada pelo outro.* Lacan denomina “covardia moral” o processo em que o sujeito abre mão de seu desejo para se colocar ao lado do Bem do Outro, percebendo a si mesmo com uma visão fatalista, será que poderemos nos dizer corajosos? Ou já abrimos mão de nosso desejo? Tomara que não!

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura.* Obras escolhidas, volume I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo.* Trad. Artur Mourão. Rio de Janeiro: Elfos Editora, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Simulacros e Simulação.* Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1981.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DEBORD, Guy. *Sociedade do Espetáculo.* 2003 - PDF
- DELEUZE, Gilles. *Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle.* In: L'Autre Journal, nº 1, maio de 1990.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio.* Trad. Maria Elisa Cevalco. 2.ed. São Paulo: Ática, 1997.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos.* Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno.* 3.ed. São Paulo: José Olympio, 1988.
- KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões.* São Paulo: Boitempo, 2009
- PELBART, Peter. *A vertigem por um fio. Políticas da subjetividade contemporânea,* 2000
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível/Estética e política.* Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: editora 34, 2005.
- PÊCHEUX, Michel. *Ler o arquivo hoje.* (1980) In: ORLANDI (org.) Eni P. Gestos de leitura: da história no discurso. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.
- PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento.* Tradução Eni Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 1990.



**Abstract:** *In this paper we discuss contemporary symbolic production by reading authors who look into the complex and tense relationship between ideas of modernity and post-modernity: Latour, Baudrillard, Debord, Lyotard, Deleuze, Jameson, Pelbart, among others. Foremost we follow the path of these theorists, approaching the French Discourse Analysis theory, which is a subject located 'in between', a field of interpretation and political positioning about discourse, that is produced in and by social life, as understood by Pécheux. Aiming to understand contemporary symbolic features, we ask how the consumerist desire is produced in cultural spaces, which affect social imagination, creating subjectivities and implying in new modes to be in the world and relate socially.*

**Keywords:** *Contemporaneity. Discourse. Subjectivity Production.*



## ENSAIO SOBRE A MONTAGEM CINEMATOGRÁFICA FEMININA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO

Mara Salla\*

**Resumo:** *Esse trabalho propõe pensar a autoria feminina na montagem cinematográfica contemporânea brasileira como contramontagem. O objetivo é refletir sobre a autoria cinematográfica, para além do lugar tradicionalmente legitimado da direção, percebendo na montagem uma instância de criação e de emancipação, se não em sua totalidade, ao menos em gestos possíveis de serem analisados.*

**Palavras-chave:** *Cinema. Emancipação. Montagem cinematográfica. Teoria feminista.*

Uma comunidade emancipada é, na verdade, uma comunidade de contadores de história e tradutores

Jacques Rancière

O discurso fílmico é o efeito de unidade dado às diversas partes - roteiro (literatura), fotografia (ótica), atuação (teatro), arte, figurino, maquiagem e cenografia (arquitetura), som (música) e dança - que compõem uma complexa relação que se dá na construção de um filme. Construção em nada ingênua, tampouco mágica, mas que age como se fosse. A construção fílmica é possível graças à crença de que a fotografia é capaz de representar um objeto, crença esta que a arte fotográfica apropriou da pintura, transcendendo-a. André Bazin definia assim essa crença e esse funcionamento:

Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. O desenho o mais fiel pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuirá, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatava a credulidade (BAZIN, 1991, p. 125-126).

A ilusão do movimento que o cinema deu à fotografia tornou o cinema uma arte cujo poder está em criar, manter e disseminar as histórias que nos moldam, re-criam, inspiram, embalam, possibilitam reflexões acerca do mundo, das coisas, das pessoas. Bazin coloca a fotografia como o “acontecimento mais importante da história das artes plásticas”<sup>11</sup>. Essa reflexão feita por Bazin (originalmente publicada em 1945 em *Problèmes de la peinture*) é analisada por Antonio Carlos Santos:

---

\* Mara Salla é estudante de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem/UNISUL, na linha de pesquisa Linguagem e Cultura. Professora do curso de Cinema e Audiovisual da UNISUL.

<sup>11</sup> Bazin reflete a respeito das diferenças existentes entre pintura e fotografia, assim como Walter Benjamin faz ao falar do valor mágico da fotografia e Roland Barthes ao tratar do Noema fotográfico.



Esse o argumento, o mito, no sentido de “trama dos fatos”, tal como definido por Aristóteles na Poética. Esse mito tem como destino, como tólos, as vanguardas do início do século XX, o fim da figuração e a arte não-representativa, e lançam na sombra a produção anterior, principalmente aquela chamada de realista, escrava que era dessa “necessidade de ilusão” anestésica e fundamental que lhe corroía por dentro. (SANTOS, 2008, p. 1)

Na Poética, acerca da “trama dos fatos”, aprendemos com Aristóteles que para atingir o efeito catarse é preciso promover a identificação (isso porque a catarse tinha exatamente a função de anestesia, livrar as pessoas dos sentimentos “baixos”, como o medo e a compaixão). O Cinema herda e fomenta essa “necessidade de ilusão” que nos apreende num sistema de crenças em que a estrutura clássica predomina. Ainda segundo Santos:

O mito se amarra como uma narrativa com gênese, desenvolvimento, crise e redenção, ou seja, o Renascimento e a perspectiva (pecado original), a tensão entre o simbolismo das formas e o realismo das formas que alcança seu ponto máximo com o barroco e se resolve na fotografia e no cinema (sendo Niepce e Lumière os redentores). (SANTOS, 2008, p. 1)

Após o cinema encontrar a chave para a ilusão do movimento, a montagem cinematográfica promoveu a estrutura dando fluxo à narrativa. A redenção, promovida por Niepce e Lumière, não necessariamente promoveu uma emancipação, considerando que o regime representativo manteve-se imperando na narrativa cinematográfica. Embora em alguns dicionários o verbo redimir seja utilizado como sinônimo de emancipar, optamos por fazer essa diferenciação a partir do termo utilizado por Rancière (2008) ao tratar da emancipação do espectador - tese que remete às considerações que fez em seu livro anterior, *O Mestre ignorante* (2004), onde propõe como princípio de uma educação emancipadora a igualdade das inteligências. Neste livro, ele propõe a igualdade como ponto de partida e não como meta a ser alcançada (ideia que quebra com as hierarquias estabelecidas no sistema educacional tradicional). Em *O espectador emancipado* ele se opõe à ideia de uma arte engajada cujo objetivo é emancipar o público. O autor parte da ideia de que o espectador já é emancipado, de que ele não está passivo diante do que lhe é apresentado, esse espectador cria, a partir do que assiste, uma nova obra, mobilizando experiências vividas anteriormente, uma emancipação que garante um distanciamento e que permite produzir um espetáculo que também é seu.

Ele faz o seu poema com o poema que é feito diante dele. Ele participa do espetáculo se for capaz de contar a sua própria história a respeito da história que está diante dele. Ou se for capaz de desfazer o espetáculo – por exemplo, negar a energia corporal que deve transmitir o aqui e agora e transformá-la em mera imagem, ao conectá-la com algo que leu num livro ou sonhou, viveu ou imaginou. Estes são observadores e intérpretes distantes daquilo que se apresenta diante deles. Eles prestam atenção ao espetáculo na medida da sua distância. (RANCIÈRE, 2008, p. 8)

Na montagem cinematográfica, há infinitas maneiras de reconfiguração do filmado. A mulher pode, na montagem, emancipar sua própria representação, como faz, por exemplo, Helena Solberg em seus filmes, nos quais assina a direção e em alguns



também a montagem. Segundo Hernani Heffner, citado por Mariana Tavares, Helena Solberg tem como projeto pessoal abordar questões femininas.

A maneira com que ela vai manipular a fotografia, montagem, câmera, é que vai determinar o olhar dela sobre aquele universo. (...) Ela está descobrindo e flagrando uma série de situações que normalmente não se olha (TAVARES, 2012, p. 31).

Tomando como exemplo Helena Solberg, podemos pensar a produção de um cinema emancipado que, mesmo com uma estrutura clássica (que leva à catarse por meio da identificação), permite um distanciamento, quando seu controle se dá justamente na quebra do esquema clássico de representação (a mulher como objeto e protagonista da submissão). Em *Vida de Menina* (2005), por exemplo, cuja montagem é assinada por Diana Vasconcellos, é possível perceber gestos de uma montagem emancipatória. Nesse filme, situado no período de transição entre a monarquia e a república no Brasil, a protagonista Helena denuncia, de forma irônica, debochada e de aparente ingenuidade, regras familiares, a convivência com colegas da escola que a acusam de viver “criando castelos no ar” e os abusos que o tio tenta cometer com ela e a irmã - mesmo que diante de algumas denúncias, ela é repreendida pela avó, interlocutora e mediadora dos conflitos vividos pela adolescente. A protagonista Helena, como uma contadora da história que vive, relaciona questões cotidianas diferentemente dos demais personagens, toma a liberdade negada à mulher de expor suas leituras e interpretações da vida, diferenciando-se das outras mulheres com quem convive. Neste sentido, podemos situá-la, ainda que de forma muito redutora, como uma contadora de histórias segundo a noção de emancipação de Rancière (2008).

Se tomarmos o conceito de contemporâneo de Giorgio Agamben (2009), veremos que o fato de olhar para uma determinada época sem a ela aderir completamente permite que gestos emancipatórios possam existir. A contemporaneidade, portanto, é um modo de ver as relações existentes num determinado tempo. É nesse contexto que entendemos a protagonista de *Vida de Menina*.

É uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Considerando essa relação com o tempo, e com esse momento atual da história cinematográfica, em que a narrativa clássica predomina nos filmes produzidos e exibidos na maior parte das salas de cinema existentes no mundo, podemos dizer que nessa “perspectiva” somos contemporâneos de Aristóteles, ao passo que o contracinema proposto nos anos 70 nos faz contemporâneos de Bertold Brecht e o cinema de Helena Solberg ou Ana Carolina, outra importante cineasta brasileira cujos filmes permitem que gestos de emancipação possam ser vistos, nos faz contemporâneos do futuro. Nesse percurso, a emancipação tanto política quanto estética se encontra num devir, sendo



possível vermos somente lampejos desses gestos. O modo de ver e colocar em jogo a mulher, na trama dos fatos da narrativa cinematográfica contemporânea, ainda tem mais a ver com dependência do que com emancipação.

A proposta que fazemos não visa nem a aderir nem a romper com a narrativa clássica nem com o prazer visual, síntese do contracinema dos anos 70. Segundo Ana Veiga:

Para Anneke Smelik, o contra cinema feminista buscou inspiração nas vanguardas do cinema e do teatro, como a montagem de Sergei Eisenstein, a noção de distanciamento de Bertolt Brecht e a estética modernista de Jean-Luc Godard. (VEIGA, 2012, p. 133)

Aderindo a essas reivindicações, cineastas brasileiras criam, a partir de então, protagonistas que, sendo “sujeitos da história”, nos permitem entender gestos emancipatórios propostos nesse cinema.

Algumas delas, como a brasileira Ana Carolina, usaram o meio para dar uma resposta, além de comprovar talento, competência e a paixão pelo cinema. As personagens e protagonistas criadas por elas marcavam uma inversão do olhar cinematográfico, lançando um desafio ao público espectador e à crítica especializada: olhar para o cinema sob outras perspectivas, transgressoras dos limites da representação fílmica; tomar assento nas salas escuras para conhecer pontos de vista que não mais apresentavam as mulheres como objetos ou coadjuvantes. No chamado “cinema de mulheres” elas agiam, eram sujeitos da história. (VEIGA, 2012, p. 131)

Essa criação, influenciada pelo movimento feminista, possibilita uma nova maneira de se olhar o cinema. Conforme aponta Veiga a respeito de Ana Carolina, Helena Solberg e Tereza Trautman, os filmes dessas realizadoras lidam com imposições patriarcais e ditatoriais ao mesmo tempo. Os gestos de emancipação são, portanto, duplamente reivindicados. O que nos interessa é entender quais gestos criados na montagem contribuem para essa emancipação atribuída geralmente a quem dirige o filme.

A montagem cinematográfica pode questionar a dependência com que o cinema clássico representa a mulher, gerando gestos emancipatórios, dissensos. No encadeamento de uma imagem à outra, as relações podem criar um dissenso capaz de romper com encadeamentos clássicos, da mesma maneira que a arte do Regime Estético rompe com o Regime Representativo numa *partilha* entre os que criam, os que consomem e os que fomentam. Segundo Rancière (2009), o Regime Representativo, também chamado de Poético, cuja mimesis gera uma identificação, entende a arte como campo específico e representante dos poderes políticos cuja produção normatizada, pedagógica e hierárquica segue padrões que regulam as formas e as autorias, elege temas, define a circulação e o consumo, e se estabelece num contexto em que a idade clássica convencionou chamar de “Belas Artes”. No Regime Estético, temos um modo sensível próprio da arte que está implicada na vida, que rompe com as dicotomias estabelecidas anteriormente, que não serve como instrumento político, que desnaturaliza as hierarquias estéticas e sociais e onde a produção passa a ser coletiva. Nesse contexto,



temos um espectador que, mobilizando experiências vividas, cria sua própria arte com a arte que o confronta. Nesse percurso de um regime a outro, em que os dissensos criados deram conta de uma emancipação, tanto política quanto estética, os gestos que buscamos no cinema parecem se encontrar num *devenir*, sendo possível vê-los somente em lampejos. A ilusão de que mudanças significativas tenham situado as mulheres de forma democrática em relação aos homens fomentam “uma narrativa com gênese, desenvolvimento, crise e redenção”.

Estamos tratando de gestos de emancipação que não exigem a imagem da mulher na tela, tampouco há necessidade de uma temática específica do filme; diferentemente da noção de contracinema defendida pelas feministas dos anos 70 em que a representação da mulher era o objeto da crítica. Esse gesto se encontra alinhado à emancipação do Regime Estético em relação ao Regime Representativo. O dissenso, que desconstrói as regras que determinavam os modos de fazer e que passa por um sensível compartilhado, busca o gesto emancipatório em qualquer lugar do filme, com qualquer personagem, não estando atrelado à imagem da mulher na tela, não estando, portanto, atrelado a sua representação (RANCIÈRE, 2009). Outro gesto é o que trata da emancipação da direção, tida como lugar legitimado da autoria no cinema, para a montagem cinematográfica. Os críticos e cineastas franceses que escreviam na revista *Cahiers du Cinéma*, prestigiosa revista francesa fundada por André Bazin em 1950, postularam, em sua política do autor, a direção cinematográfica como lugar de autoria, dentro de uma arte que é, em essência, uma arte coletiva, dando forças à estrutura clássica e trabalhando para a manutenção da supremacia autoral. Nesse deslocamento em busca dos gestos emancipatórios (do não atrelamento à representação da mulher e da autoria na montagem, e não na direção), podemos tecer uma relação de oposição entre a emancipação cinematográfica e a construção cultural da mulher (no cinema clássico).

Ao se emancipar da pintura, a fotografia encontrou, na ilusão do movimento, a estrutura para a sua fabulação cinematográfica clássica. Nesse discurso, a montagem criou o fluxo narrativo e a organicidade necessários à identificação. Nela, a linha da junção dos planos (separados pelo corte) permitiu às histórias, organicidade e fluxo narrativo. Porém, essa evolução não permitiu à mulher a sua emancipação social, psicológica e cultural. Na construção fílmica contemporânea, é possível encontrar lampejos de uma emancipação, embora a dependência feminina ainda se faça presente. A emancipação é a reivindicação que fazemos à montagem cinematográfica realizada por mulheres em filmes brasileiros contemporâneos cuja criação está majoritariamente submetida às ideologias dominantes. Nesse sentido, olhar a atuação das mulheres na montagem cinematográfica brasileira contemporânea – considerando o contemporâneo como um modo de ver cujo distanciamento evita a adesão - é o motivo pelo qual a teoria feminista se faz necessária.

## O FIO QUE DESFAZ A TRAMA

Sem pretensão de um relato histórico, ao considerarmos a imagem da mulher objeto e dependente, encontramos o momento em que o nu feminino passa a ser reproduzido nas obras pictóricas de forma mais intensa, nessas pinturas o olhar da



modelo é dirigido à plateia e ao seu criador de forma submissa. Essa mesma política é aplicada em outras frentes da mesma área, como lemos em Luciana Gruppelli Loponte (2002) quando observa o jogo realizado nas artes visuais.

Apenas a mulher parece ter “gênero”, uma categoria definida a partir de uma diferenciação sexual cuja norma sempre tem sido masculina. Nas artes visuais, em especial na história da arte ocidental (principalmente a partir do Renascimento), proliferam representações do corpo nu feminino, que manifestam através de olhares para um fictício espectador a submissão ao próprio artista e ao proprietário da obra. (LOPONTE, 2002, p. 287-288)

Nesse sentido, Olympia de Édouard Manet (1863) é uma emancipação. Seu olhar confrontador é o dissenso que desestabiliza a representação normatizada.

Para Laura Mulvey, crítica cinematográfica e feminista inglesa, a escopofilia (o prazer por olhar) fez do cinema o lugar em que a mulher é perpetuada como objeto de prazer para o olhar masculino. Esse jogo nos passa despercebido, pois, segundo Mulvey, “o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolveu sugerem um mundo hermeticamente fechado e se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma plateia...” (1991, p. 441). No contracinema, a mulher deixa de ser esse objeto de prazer fabricado para o olhar masculino. Esse cinema posiciona-se contra o seu oposto, cujo protagonismo estava nos papéis masculinos, negando às mulheres qualquer ativismo que pudesse alterar o jogo da narrativa clássica hollywoodiana.

Jogando com a tensão entre o filme que controla a dimensão temporal (montagem, narrativa) e o filme que controla a dimensão espacial (alterações de planos, montagem), os códigos cinemáticos criam um olhar, um mundo e um objeto, produzindo assim uma ilusão feita à medida do desejo. São estes códigos cinemáticos e a sua relação com estruturas formativas externas que devem ser destruídos antes de o cinema popular e o prazer que este proporciona poderem ser questionados. (MULVEY, 1991, p. 131)

O texto de Laura Mulvey<sup>3</sup>, e sua posição crítica atual a respeito das questões de gênero, serve de referência para as mudanças na forma de representar a mulher no cinema brasileiro contemporâneo. Desnaturalizar essa estrutura clássica teria sido o apelo do movimento feminista dos anos 70, ao menos a parcela que, dentre as feministas, se utilizou do cinema como objeto para a crítica acerca das questões de gênero. No entanto, a representação, que deixaria a análise presa à imagem, não dá conta de outras questões que julgamos pertinentes. Não estamos discutindo a construção da imagem da mulher, e sim a construção do jogo em que as questões da ordem do feminino são jogadas. Representar a mulher é criar a imagem de um símbolo, como trata Smelik citando Claire Johnson.

---

<sup>3</sup> Em seu artigo revolucionário, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Laura Mulvey usa a psicanálise para entender o fascínio pelo cinema hollywoodiano. Esse fascínio pode ser explicado através da noção de escopofilia (o gosto por olhar), o que, de acordo com Freud, é um impulso/impeto/necessidade fundamental. Originalmente sexual, como todos os ímpetos, *der Schautrieb* é o que mantém o espectador com os olhos grudados na tela.



(...) Extraindo da noção de mito de Roland Barthes, Johnston investigou o mito da “mulher” no cinema clássico. O símbolo “mulher” pode ser analisado como uma estrutura, um código ou uma convenção. Esse símbolo representa o significado do ideal de “mulher” para o homem. Esse símbolo não diz nada sobre a mulher, as mulheres são pejorativamente representadas como “não-homens”. A “mulher como mulher” está ausente do roteiro do filme. (SMELIK, 2015, p. 1)

O cinema proposto, então chamado de contracinema, visava romper com a narrativa e com o prazer visual, cuja imagem, ou símbolo, muitas mulheres sequer reconheciam. A questão da representação impõe a necessidade de uma imagem, mas ver a imagem da mulher não é sequer necessário quando o interesse é entender como se dá o jogo do poder que é realizado nas questões do feminino. Smelik (2015) indica que para Teresa de Lauretis:

Uma das funções da narrativa (...) é de ‘seduzir’ as mulheres à feminilidade, com ou sem seu consentimento. O sujeito feminino é feito para desejar feminilidade. Essa é uma forma cruel e muitas vezes coerciva de sedução. (SMELIK, 2015, p. 1)

A teórica feminista sul-africana, atualmente professora de crítica social e história da arte da universidade de Leeds, Griselda Pollock, articula feminilidade, modernidade, psicanálise e representação. Ao tratar do espaço destinado à mulher, analisa o ensaio publicado por Charles Baudelaire, em 1863, cujo título é *O Pintor da Vida Moderna*, em que a figura do *flâneur*, artista que observa a multidão pelas ruas de Paris, é o incógnito observador que descreve lugares e mulheres, categorizando-as. O espaço público destinado ao artista *flâneur* é o espaço masculino por excelência.

As mulheres não usufruíram da liberdade de estarem incógnitas na multidão. Nunca se posicionaram como ocupantes do domínio público. Não tinham o direito de olhar, fitar, examinar ou observar. Como o texto de Baudelaire visa demonstrar, as mulheres não olham. Elas são entendidas como objecto do olhar do *flâneur*. (POLLOCK, 1998, p. 59)

Esse *flâneur*, que observa incógnito o espetáculo, é o espectador privilegiado para quem a rua/filme foi criado e montado. O cinema é importante instrumento de reflexão, discussão e questionamento das relações sociais e da forma de se estar no e compor o mundo. As histórias contadas pelo cinema, que possui uma indústria de distribuição que alcança e ocupa majoritariamente as salas de cinema da maioria dos países, atua sob um pré-construído que estrutura essas histórias, e nele os espaços continuam sendo negados às mulheres. Uma avenida/indústria pavimentada pelos e para os autores. Em ruas marginais, os subalternos ocupam o espaço que lhes é dado a frequentar. Há, nesse construto, um espaço que margeia, que está colocado fora do centro, e que encontra relação com o espaço *off* no cinema.

As mulheres podiam frequentar e representar locais selecionados na esfera pública – os locais de entretenimento e exibição – mas uma linha demarca, não o limite entre público/privado, mas a fronteira dos espaços de feminilidade. Abaixo desta linha encontra-se o domínio dos corpos sexualizados e mercantilizados das mulheres, onde a natureza acaba e onde a classe, o capital e o poder masculino se instalam e dominam. (POLLOCK, 1998, p. 66)



O cinema pensado como um todo, um lugar de autorias, onde o teatro, a literatura, a arquitetura, a pintura, a música, a dança emprestam seus recursos a essa expressão coletiva conhecida como a sétima arte, reflete as histórias que o cinema clássico tende a contar, e nele o espaço destinado à mulher é o mesmo, ou seja, no domínio dos corpos sexualizados e mercantilizados. Se o contracinema criou espaços para que a mulher deixasse de ser objeto, poderia uma contramontagem permitir que os gestos emancipatórios estivessem contemplados, rompendo com a naturalização que mantém o jogo da produção cinematográfica clássica? A esse respeito Loponte (2002) faz a seguinte observação:

Pensar de outra forma o que parece ser tão evidente, desconfiar da “naturalidade” dos discursos é o convite feito por Foucault. Dessa maneira, articular arte, sexualidade e poder é tentar compreender os processos que envolvem tanto a produção das imagens artísticas (e os discursos que se produzem a partir daí) como a constituição de identidades sexuais e de gênero. (LOPONTE, 2002, p. 298)

Trazendo para o contexto cinematográfico, temos essa política contribuindo para o silenciamento de todos os outros gestos que atuam na construção filmica. Como dito anteriormente, a montagem cinematográfica faz o jogo entre esses múltiplos gestos. Todos, portanto, são entendidos como gestos de montagem. Montar é gesto que faz as partes ganharem sentido de todo. Montar é a linha que costura e faz a ponte entre os planos.

Esse jogo de sentidos que rompe com os gestos naturalizados coloca a montagem cinematográfica em evidência, pois é nela que se revela o específico do cinema. Montar em cinema não é ordenar planos, dando forma a cenas que ordenarão a narrativa, montar é trazer para o jogo os gestos previstos no roteiro, os gestos previstos pela equipe de arte, os gestos do elenco, os gestos da luz na fotografia, no ritmo da ação, nos gestos do som. Enfim, montar é jogar com os inúmeros gestos dispostos a fim de contar uma história, por exemplo. Montar é gesto passível de revelar os outros gestos em jogo, gestos que permitem o filmico. Esse jogo é silenciado pela noção de autoria atribuída à direção, um arranjo que apaga a autoria dos outros gestos em jogo. Usando uma analogia recorrente para dar conta do papel da direção numa equipe cinematográfica, podemos pensar que, embora o maestro esteja na regência da orquestra, a execução da música é feita por cada músico e seu respectivo instrumento. Da mesma forma que a autoria não está somente na direção, mas também nas outras áreas que compõem o filme.

Não entendemos a montagem cinematográfica somente na etapa de pós-produção do filme em que imagem e som consolidam discursos conforme o roteiro planejou. Não se deve entender tampouco que o que chega à sala de montagem se transformará em filme. Para a montagem cinematográfica, tendo um material bruto produzido a partir de intenções pré-concebidas e encenadas e atendendo à direção, o que está à disposição não é estanque. Quem monta tem possibilidades de reafirmar sentidos estabelecidos ou buscar relações pouco usuais. Para não dar um sentido determinista à montagem, podemos dizer que ela pode propor à direção relações classicamente construídas (montagem), ou propor relações que estejam ausentes, não ditas, no extracampo,



reforçando-as (contramontagem). A composição de um filme por meio da montagem pode estar embasada estruturalmente por um conjunto de crenças e valores introjetados que, silenciosamente, vão dando forma e contorno às decisões e ações. O que cogitamos é que a montagem deve ser vista de forma mais ampla, instância que se dá no roteiro, na fotografia, na arte, no som, na atuação e nos cenários. A totalidade atende à disposição dos elementos em coerência com a história a ser contada, seja ela narrativa ou não.

Os gestos de contramontagem podem ser vistos como lampejos, que podem aparecer em uma instância e desaparecer em outra no mesmo filme. Esses gestos podem ser entendidos como uma política dos gestos, onde as relações criam uma emancipação possível de ser conquistada, portanto, vista, sentida, analisada e disseminada. Esses gestos, podemos pensar com Bertold Brecht, são estranhamentos, formas de transformar o óbvio de um evento em deslumbramento. O gesto como possibilidade de encontrar a emancipação nas partes, como lampejos. Trata-se, portanto, de uma postura ética, pois, conforme nos lembra Agamben: “ética não é a vida que simplesmente se submete à lei moral, mas a que aceita, irrevogavelmente e sem reservas, pôr-se em jogo nos seus gestos” (AGAMBEN, 2007, p. 61).

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Profanações*. São Paulo: Bomtempo, 2007
- BAZIN, André. Ontologia da Imagem Fotográfica. Tradução: Hugo Sérgio Franco. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.
- BUTLER, Judith. Problema de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico. In: NICHOLSON, Linda (Org.). *Feminismo/posmodernismo*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1992.
- FELMAN, Shoshana. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2 – O uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1998.
- GALERY, Maria Clara V. Considerações em torno do espectador, do olhar, e da representação do feminino. *Fragmentos*, Florianópolis, v. 26, p. 53-60, 2005.
- JACOBUS, Mary. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do gênero. Trad. De Suzana Bórneo Funk. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 2, Julho 2002. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2002000200002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000200002&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 13 de abril de 2015.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, pp. 435-453.
- MURARO, Rose Marie. *O martelo das feiteiras*. Trad. Paulo Froes. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos tempos, 1993.
- NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do Homem*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos tempos, 1995.
- POLLOCK, Griselda. Modernity and the Spaces of Feminity. In: MIRZOEFF, Nicholas (ed.). *Visual Culture Reader*. London: Routledge, 1998.



- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema*. Trad. Luiz Felipe G. Soares. Disponível em: <<http://copyright.me/Acervo/livros/RANCIE%CC%80RE,%20Jacques%20-%20De%20uma%20imagem%20a%CC%80%20outra%20Deleuze%20e%20as%20eras%20do%20cinem a.pdf>>. Acesso em: 16 de novembro de 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. 2. ed. Rio de Janeiro: 34, 2009.
- RIBEIRO, Nuno Manna Nunes Côrtes. O campo, o extracampo e o espectador de *A Noite*. *Anais SOCINE – 14º encontro*. 2010. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/anais/2010/pg/nuno-cortes-ribeiro-campo-extracampo-espectador-de-a-noite.html>>. Acesso em: 16 de novembro de 2014.
- SANTOS, Antonio Carlos. Fotografia e pintura, a questão do realismo no século XIX. *Crítica Cultural*. Vol. 3, número 2, jul/dez. 2008. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/0302/05.htm>>. Acesso em: 12 de maio de 2015.
- SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SMELIK, Anneke. Feminist Film Theory. Trad. Thomas Ilg. *Revista Usina*. Disponível em: <<http://revistausina.com/2015/03/15/teoria-do-cinema-feminista-parte-i/>>. Acesso em: 12 de maio de 2015.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- TAVARES, Mariana. *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*. Belo Horizonte: Ed. Mariana Tavares, 2012.
- VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. 2013. Tese de Doutorado. Departamento de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

**Abstract:** *This work proposes thinking about the feminine authorship in the cinematographic assembly in the contemporary Brazilian cinema as counter-assembly. The aim is to make a reflection about the cinematographic authorship beyond the direction's traditionally legitimated position, realizing the assembly in an instance of creation and emancipation, if not in its totally, but at least in some simple gestures that are able to be analyzed.*

**Keywords:** *Cinema. Emancipation. Cinematographic Assembly. Feminist Theory.*