

ANAIS DO XIV SEMINÁRIO DE ALUNOS DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
PÓS COM 2017
Vol. 6

GT4 – COMUNICAÇÃO, NARRATIVIDADE E DISCURSOS
MIDIÁTICOS
Sessão 1

ISBN 78-85-93747-00-7

PUC-RIO

2017

COMISSÃO ORGANIZADORA PÓSCOM 2017

Coordenação-geral: Olga Bon e Beatriz Beraldo

Amanda Antunes
Ana Paula Goulart
Andrei Maurey
Carlos Affonso Mello
Carol Pecoraro
Cristina Matos
Diana Vaisman
Elena Cruz
Isabel Feix
Joana Beleza
Lívia Boeschestein
Marcelo Mocarzel
Marcella Azevedo
Mariana Dias
Marina Frid
Melissa Cabral
Mônica Chaves
Thaís Cabral
Thierry Coutinho
Valmir Moratelli
Wagner Bezerra
William Corbo

GT 4 – Comunicação, Narratividade e Discursos Midiáticos

Coordenação: Tatiana Siciliano (PUC-Rio)

Assistência: Mariana Dias e Valmir Moratelli

Ementa: Busca refletir sobre os diferentes gêneros narrativos midiáticos (audiovisuais ou impressos) e seus espaços discursivos, abordando as tensões entre aspectos ficcionais e não ficcionais (como o jornalístico) na produção do efeito comunicacional, na construção do imaginário e nas (re)apropriações subjetivas

SUMÁRIO

Civilidade e bondade no “Novo Manual do Bom Tom” Maria Carolina Medeiros.....	04
A ficção Refém dos “Fatos Reais” e a Cultura de Arquivo: quando o Ctrl+x não controla o Ctrl+v Valmir Moratelli.....	19
A burocracia aracnídea e o debate selvagem. As representações dos animais em Machado de Assis e Aluísio de Azevedo Lívia Boeschestein.....	33
Aventuras e desventuras na cidade grande. A pedagogia da circulação pelos espaços modernos Miguel Mendes.....	46
Identidade nacional e nação: o Brasil e o brasileiro de O Cortiço Ana Paula Gonçalves.....	57
Mirem-se no exemplo daquelas Mulheres de Atenas. A construção do feminino em Os Dias eram Assim Aurora Almeida Leão.....	67
O Discurso Etnobiográfico: a escrita da vida no documentário Estamira Márcio Brito.....	79
Série The Affair: negociando relatos de uma história Mariana Dias.....	95
O efeito da ficção no gênero “romance-reportagem”: interseções no livro “O caso dos nove chineses” Cláudia Miranda Rodrigues.....	110
Espacialidades do universo Disney Princess. Espaços imaginados X espaços reais na construção das histórias de contos de fadas Priscila Vaz.....	122

Civilidade e bondade no “Novo Manual do Bom Tom”*

Maria Carolina Medeiros**

Resumo

O presente artigo é parte de um estudo mais amplo que tem como objetivo investigar a trajetória da literatura de civilidade e dos manuais de etiqueta no Brasil, refletindo sobre aspectos centrais do contexto histórico e cultural em que estiveram inseridos. Buscou-se compreender a conjuntura histórica que marcou a chegada deste tipo de literatura ao Brasil como consequência da europeização dos costumes iniciada com a vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro. Assumindo que essa literatura de civilidade funciona como mediadora para a compreensão dos hábitos e comportamentos de seu tempo, empreendeu-se uma análise do discurso presente no “Novo Manual do Bom Tom” (Verardi, [1857] 1900), buscando compreender a associação entre civilidade e bondade presente neste manual do século XIX.

Palavras-chave: literatura de civilidade; manuais de etiqueta; civilidade e bondade.

1. Introdução

As reflexões apresentadas neste artigo sobre o conceito de civilidade têm como fio condutor as análises e conceituações a respeito do processo civilizador realizadas pelo sociólogo Norbert Elias. Elias ([1939] 2011) tomou a literatura de civilidade como representação do funcionamento da própria sociedade. Para isso, analisou as transformações ocorridas nos conceitos de civilidade, utilizando como instrumento diversas obras que contêm instruções sobre como se comportar em sociedade, seja na Idade Média ou nos tempos modernos.

A partir de Elias ([1939] 2011), foi aqui considerado o período do fim da Idade Média e a transição para a Renascença como ponto de partida para a reflexão sobre o processo civilizador, por qualificar este como um período que fornece valiosas informações sobre comportamentos socialmente aceitáveis. Dos manuais de civilidade, Elias ([1939] 2011) considera como primeiro tratado estabelecido a obra *De civilitate morum puerilium*, escrita pelo humanista Erasmo de Rotterdam em 1530. Entretanto, analisa diversos outros tratados, trechos, poemas e até canções a partir do século XIII até o século XIX, a fim de compreender a trajetória dos hábitos

* Trabalho apresentado no GT 4 – Comunicação, Narratividade e Discursos Midiáticos do XIV Poscom PUC-Rio, de 21 a 24 novembro de 2017.

** Mestre em Comunicação Social – PUC-Rio. E-mail: mariacarolinamedeiros@gmail.com.

e costumes a partir da literatura de civilidade. Para ele, a literatura de civilidade representa a possibilidade de compreender os modos de conduta, a “civilização dos costumes” ao longo dos tempos.

De acordo com a historiadora Maria do Carmo Rainho (1995), estudiosa do tema, a literatura de civilidade é composta de tratados de cortesia, manuais de *savoir-vivre*, regras de etiqueta, elementos de moral, guias do bom tom. Trata-se de um *corpus* constituído pelos livros voltados para o ensino das maneiras tidas como corretas, que abrangem os hábitos à mesa, higiene e funções corporais, como espirrar, escarrar, assoar o nariz, comportamentos em casa e na rua, cuidados com o vestuário, entre outras.

No Brasil, segundo Rainho (1995), inúmeros manuais de etiqueta e civilidade foram editados e reeditados ao longo do século XIX. Eram obras facilmente encontradas nas ruas e muito vendidas, tendo em vista a população alfabetizada naquele momento. Um fato que comprova a difusão destas obras é o relato do viajante Thomas Ewbank que cita um “Manual de polidez” como uma das muitas obras do tipo vendidas nas ruas do Rio de Janeiro na ocasião de sua vinda à cidade, em 1846 (Rainho, 1995). Anúncios em jornais da época também sugeriam que a leitura deste tipo de manual era imprescindível para quem desejava ser bem sucedido na sociedade.

Elias ([1939] 2011) mostra como a literatura de civilidade foi fundamental, ao longo de quatro séculos, ao processo civilizador, e como os antigos costumes “bárbaros” são abandonados em nome dos preceitos de civilidade. De maneira geral, ele entende que os comportamentos foram modificados por dois fatores fundamentais: a instauração das monarquias absolutistas, com a figura central do rei, e o estreitamento das relações pessoais implicando em um controle dos gestos e emoções.

Este modelo de civilidade, presente na sociedade de corte, é amplamente estudado por Elias ([1969] 2001), que tem na figura do rei Luís XIV da França, o Rei Sol, um monarca que instaurou um complexo cerimonial, onde a civilidade passa a ser distintiva. Com o tempo, a civilidade restrita à corte é absorvida na França e, no decorrer do século XVIII, passa a ser largamente difundida, inclusive nos meios rurais, segundo Rainho (1995), através da circulação de manuais de etiqueta.

O Brasil experimentou de modo muito peculiar as práticas e os modos de vida da sociedade de corte. De 1808 até 1821, período de permanência da corte portuguesa no país, mudanças profundas aconteceram na sociedade brasileira, principalmente na então capital Rio de Janeiro, cidade que passou a ser sede da monarquia. Segundo Rainho (1995), a literatura de civilidade contida nos manuais que chegaram ao Rio de Janeiro no século XIX reproduzia modelos de comportamento consolidados, aceitos e absorvidos em outras nações, especialmente na França, nosso modelo de civilização, na chamada europeização dos costumes.

O objeto selecionado para análise neste artigo é o “Novo Manual do Bom Tom”, manual de etiqueta publicado em 1857 por Louis Verardi sob o título original “*Almanach de la politesse – nouveau guide pour se conduire dans le monde*”, que em português seria traduzido como “Almanaque da polidez – novo guia para se conduzir no mundo”. Louis Verardi, que na edição brasileira foi traduzido como Luiz Verardi, era o pseudônimo do botânico francês Pierre Boitard. Sob seu nome verdadeiro, Boitard publicou muitos outros manuais, mas na área de agricultura e botânica, como “*Manuel Complet de Botanique ou Principes de Botanique élémentaire*” (1826), “*Manuel de Physiologie végétale, de physique, de chimie et de Minéralogie, appliquées à la culture*” (1829) e “*Manuel complet de l'architecte des jardins, ou l'art de les composer et de les décorer*” (1834).

Sob o pseudônimo de Luiz Verardi, o “Novo Manual do Bom Tom” ([1857] 1900) teve pelo menos seis edições no Brasil em um curto intervalo de tempo - já que a sexta publicação data de 1900, menos de cinquenta anos depois da primeira, publicada em 1857. Mais de um século depois, o manual ainda está disponível para compra na internet, no site Estante Virtual e na *Amazon.fr*, e também para *download* do seu conteúdo integral em francês. O “Novo Manual do Bom Tom” (Verardi, [1857] 1900) é, pois, uma obra escrita por um francês, nacionalidade cuja cultura inspirou e influenciou fortemente o surgimento das boas maneiras em sociedade no Brasil, mais especificamente na então capital, Rio de Janeiro. Como a sexta edição, a que tivemos acesso, foi publicada em 1900, pressupõe-se que edições anteriores circularam na capital em meados do século XIX, justamente o período de grandes mudanças na configuração dos “bons modos” nacionais. A escolha do “Novo Manual do Bom Tom” (Verardi, [1857] 1900) se dá, então, pelo período histórico em que se encontra, por ter sido escrito por um francês e pela recorrente

menção que recebe em pesquisas, teses e dissertações sobre civilidade e etiqueta utilizadas e disponíveis nas referências bibliográficas.

2. A trajetória da civilidade

De acordo com Elias ([1939] 2011), os livros sobre boas maneiras constituem um gênero literário de muito valor se o objetivo é entender os modos de comportamento que cada sociedade espera de seus membros e observar mudanças de hábitos a que essas sociedades, cada qual em sua época, procuram acostumar os indivíduos. As maneiras que hoje entendemos como naturais para a vida coletiva como um todo nada têm de intrínsecas ao ser humano; são, sim, parte de um condicionamento e de um aprendizado cultural ao longo dos tempos.

Tomemos como base um contraponto entre o corpo medieval e o corpo moderno. Segundo José Carlos Rodrigues (1995), (o corpo medieval) tratava-se de outro corpo, cujo referencial de sensibilidade aos cheiros, aos contatos táteis, ao prazer e ao desprazer era também muito diferente. Para Elias ([1939] 2011), naquele tempo, as pessoas tinham entre si relações diferentes das que hoje vivemos, com a ausência de uma espécie de parede invisível de emoções que hoje parece se erguer entre um corpo humano e outro. A mudança desse referencial alterou a noção de higiene, de nojo, de perigo, de impureza (Douglas [1966] 1991).

As proibições ficam mais severas na medida em que as novas formas sociais colocam o indivíduo em uma posição de sempre ser observado em seus gestos e atitudes. Segundo Roger Chartier ([1986] 2009), os efeitos desse distanciamento dos corpos são percebidos nas mudanças nos hábitos, e o que um observador do século XXI acha natural, como a proibição de manifestar em público funções corporais consideradas nojentas, como cuspir, assoar o nariz, arrotar, escarrar, não era a realidade da Idade Média e de séculos que a ela se seguiram.

Elias ([1939] 2011) entende que obras como o já citado tratado de Erasmo, e tantas outras que se seguiram, denominados tratados, literatura de civilidade ou manuais de etiqueta, desempenham o mesmo papel, são “(...) instrumentos diretos de condicionamento ou modelação, de adaptação do indivíduo a esses modos de comportamento que a estrutura e situação da sociedade onde vive tornam necessários” (Elias, [1939] 2011, p. 91). Essas obras nos ajudariam a entender processos sociais, alguns sobre os quais temos poucas informações, como é o caso de períodos como o século XVI no qual Erasmo escreveu seu tratado.

Nesse sentido, Elias ([1939] 2011) reitera que o tratado *De civilitate morum puerilium* de Erasmo surgiu em uma época em que uma hierarquia social mais rígida se firmava e uma nova classe social superior e uma nova aristocracia se formavam, a partir de elementos de origens sociais diversas. Erasmo se refere à transição da Idade Média para a Renascença e às transformações que, pouco a pouco, deixaram as tradições medievais e influenciaram novos modos de viver. Para Elias ([1939] 2011), é esta a razão que faz com a questão do comportamento uniforme seja cada vez mais importante, uma vez que cada indivíduo fica mais exposto à pressão social dos demais e do controle social.

Forçadas a viver de uma nova maneira em sociedade, as pessoas tornam-se mais sensíveis às pressões das outras. Não bruscamente, mas bem devagar, o código do comportamento torna-se mais rigoroso e aumenta o grau de consideração esperado dos demais. O senso do que fazer e não fazer para não ofender ou chocar os outros torna-se mais sutil e, em conjunto com as novas relações de poder, o imperativo social de não ofender os semelhantes torna-se mais estrito, em comparação com a fase precedente. (Elias, [1939] 2011, p. 87).

Para Elias ([1939] 2011), os livros sobre boas maneiras fornecem informações detalhadas sobre aspectos do comportamento humano. A comparação que o autor estabelece entre manuais do século XIII até o século XIX mostra que o que hoje entendemos como sendo hábitos civilizados difere, em muitos aspectos, dos hábitos do homem ocidental através dos séculos. As regras e modos de comportamento trazidos em antigos manuais são capazes de, no mínimo, provocar espanto, considerando os conceitos e práticas do que hoje entendemos como civilizado.

Em períodos de transição surgem demandas por novas formas de agir, de se relacionar, de viver. Formas capazes de regulamentar a vida em sociedade, regras descrevendo o que deve e o que não deve ser feito são modos que não apenas ajudam a estabelecer novos papéis sociais, como também dão segurança a uma sociedade frente às mudanças do período. Para Pilla (2004), a máxima presente nos manuais de civilidade de todos os tempos é “(...) o comportamento social adequado é composto de normas que devem ser cumpridas em benefício dos outros e do nosso relacionamento com eles” (Pilla, 2004, p. 108). Isso ocorre desde a sociedade de corte do Rei Luís XIV, onde a participação em um exaustivo cerimonial se dava a fim de promover a inserção em um grupo (a corte), e continua a acontecer no decorrer do processo civilizador estudado por Elias ([1939] 2011).

Os manuais servem justamente como guias para um novo mundo, seja esse mundo um novo círculo social em que se deseja ser capaz de agir como seus pares; seja para quem ainda não naturalizou todos os modos de agir considerados educados; seja para consultá-los eventualmente quando se recebe em casa; seja para se familiarizar com as novas regras que novos tempos trazem, ou para um sem-número de possibilidades, todas elas convergindo para se mostrar civilizado perante aos demais. Essa demanda por aprender boas maneiras é ainda mais latente em fases de transição, de transformações na sociedade, uma vez que mudanças sociais demandam novos papéis sociais. Enquanto esses papéis não forem naturalizados, enquanto os novos hábitos não forem assimilados, precisam estar descritos no formato de regras.

No contexto da literatura de civilidade, destaca-se a importância que Elias ([1939] 2011) dá ao tratado de Erasmo, justamente pelo fato de a obra do humanista se situar na transição da Idade Média para a Renascença e, assim, como vimos, anunciar com clareza “alguma coisa nova” e formar uma “espécie de ponte” entre as maneiras da Idade Média e os tempos modernos (Elias, [1939] 2011, p. 79).

3. A bondade como expressão de civilidade no “Novo Manual do Bom Tom”

Em 1900, foi lançada no Brasil a sexta edição do “Novo Manual do Bom Tom” (Verardi, [1857] 1900). Na publicação consta que o manual foi “traduzido do francês de Luiz Verardi” e “oferecido ao público brasileiro por um amigo da mocidade”¹, sem informações mais precisas que nos levem ao autor do original ou ao seu tradutor. Mas de acordo com o pesquisador Fernando Santos (2011), Luiz Verardi é o francês Pierre Boitard que, sob o pseudônimo de Louis Verardi (Luiz, na tradução brasileira), teria publicado a primeira edição do manual em 1857. Pierre Boitard foi um botânico, zoólogo e geólogo que viveu de 1789 a 1859 e escreveu, sob seu nome verdadeiro, outros tratados e manuais sobre botânica, jardins, flores e afins.

Como dissemos na introdução, o manual está disponível na internet para compra – no site “Estante Virtual”, foi possível adquirir a sexta edição da obra em português – e também para *download* do seu conteúdo integral em francês. Não encontramos traduções em língua portuguesa anteriores à sexta edição, publicada em 1900, mas, de acordo com Fernando Santos (2011), o “Novo Manual do Bom Tom”

¹ Nas citações da obra, optamos por adaptar o texto ao padrão atual da Língua Portuguesa a fim de facilitar a leitura.

(Verardi, [1857] 1900) circulou no Brasil ao longo do século XIX, sendo seus códigos e regras intensamente divulgados e debatidos, por exemplo, na cidade mineira de Ouro Preto, então capital da província de Minas Gerais. Logo, muito provavelmente o livro circulou também no Rio de Janeiro e em Salvador, as duas principais metrópoles do período.

Acompanhando a avaliação de Elias ([1939] 2011) sobre os tratados de civilidade, consideramos que o “Novo Manual do Bom Tom” (Verardi, [1857] 1900) traz a possibilidade de compreender os modos de conduta e dos costumes de sua época. Na apresentação da obra, o livro se propõe a trazer “(...) moderníssimos preceitos de civilidade, política, conduta e maneiras em todas as circunstâncias da vida (...)”, indispensável, pois, para aqueles que desejassem ser “bem quistos” e caminhar “(...) sem tropeço pela carreira do mundo (...)” (Verardi, [1857] 1900, p. 1).

O manual possui 201 páginas e é dividido em oito capítulos. Já no primeiro capítulo, “Da civilidade”, o conceito de civilidade é definido segundo três pensadores, todos franceses, assim como o autor. “Diz (*o filósofo e iluminista*) Voltaire: A civilidade é para o espírito o mesmo que a graça para o semblante, da bondade do coração é ela a doce imagem, e é a bondade o que se apetece” (Verardi, [1857] 1900, p. 5). Para o escritor e historiador francês Charles Pinot Duclos, “(...) a civilidade é a expressão ou a imitação das virtudes sociais”, enquanto o filósofo Jean de La Bruyère “(...) assevera que o espírito da civilidade é uma certa atenção em fazer por palavras e maneiras com que os outros fiquem contentes de nós, e deles mesmos, e isto é a pura verdade” (Verardi, [1857] 1900, p. 5.).

Verardi ([1857] 1900) descreve a civilidade como um conceito amplo, que compreende a moral, a decência, a honestidade, a cortesia. Argumenta que a civilidade seria a “(...) expressão da bondade, da moral e do coração (...)”, unicamente fundada no amor ao próximo, no desejo de agradar. No “Novo Manual do Bom Tom” (Verardi, [1857] 1900), “(...) a prática do mundo é o mais poderoso auxiliar da civilidade (...)” e, se a civilidade é somente uma máscara, convém utilizá-la, “(...) pois vale mais fazer-se estimar em todas as circunstâncias, que fazer-se aborrecer. Nisto todos lucrarão” (Verardi, [1857] 1900, p. 7). O autor, no entanto, assinala a diferença entre a prática do mundo e civilidade: a primeira configuraria uma civilidade de convenção, adquirida pelo convívio em sociedade, enquanto a segunda seria “(...) unicamente a linguagem do coração” (Verardi, [1857] 1900, p.

9). Trata-se de uma obra com instruções claras sobre como se comportar primeiro em relação à vida doméstica e, em seguida, também na vida em sociedade.

Vimos que o conceito de civilidade está diretamente imbricado na sociedade de corte francesa. A corte buscava se diferenciar de diversas formas, através de mudanças que consistiam em tornar embaraçosos comportamentos antes aceitáveis. O refinamento ou civilização significaria disciplinar as reações dos indivíduos e controlar emoções. Segundo Elias ([1939] 2011), a corte e a Igreja tinham como objetivo disseminar regras e cartilhas civilizatórias. “A civilidade ganha um novo alicerce religioso e cristão. A Igreja revela-se, como tantas vezes ocorreu, um dos mais importantes órgãos da difusão de estilos de comportamento pelos estratos mais baixos” (Elias, [1939] 2011, p. 107).

O padre francês João Batista de La Salle, que escreveu manuais de civilidade cristã no final do século XVII, revela em seu tratado, mencionado por Elias ([1939] 2011), se surpreender que a maioria dos cristãos considere o decoro e a civilidade como qualidades puramente humanas e não como virtudes relacionadas a Deus, ao próximo e a nós mesmos. Elias ([1939] 2011) relata que, para La Salle, não há nenhuma ação que deva ser feita caso os motivos não sejam puramente cristãos: este é o preceito que pais, mães e educadores devem seguir ao fornecerem regras de cortesia às crianças.

Como nessa época boa parte da educação fornecida na França estava nas mãos da Igreja, foi através dela que muitas regras de civilidade se disseminaram no país. Livretos como o de La Salle eram impressos e distribuídos como manuais de educação elementar de crianças, juntamente com as primeiras lições de leitura e escrita – da mesma maneira, como vimos no primeiro capítulo, o *De civilitate morum puerilium*, de Erasmo, era igualmente destinado às crianças, demonstrando que a infância passa a ser considerada a fase da vida mais propícia para realizar o processo civilizador dos indivíduos.

Segundo Elias ([1939] 2011), neste contexto, a exemplo do que ocorreu com o conceito de *courtoisie* – que foi perdendo espaço para o conceito de *civilité* até que este último se tornou preponderante, a noção de *civilité* deixa de ser usada para dar lugar ao termo *politesse*. Logo em seguida, no entanto, todos esses conceitos são absorvidos em um novo termo, “(...) na expressão de uma nova forma de consciência” (Elias, ([1939] 2011), p. 108), denominado *civilisation*. “Cortesia, civilidade e civilização assinalam três estágios de desenvolvimento social. Indicam

qual sociedade fala e é interpelada” (p. 109). De acordo com Fernando Santos (2011), enquanto para os cortesãos a civilidade era distintiva, os manuais do século XIX abordam o conceito de civilidade como algo a ser cultivado, polido ou contido, utilizado na construção de uma sociedade com o objetivo de tornar os indivíduos menos rudes e mais comedidos.

Não surpreende, pois, que em seu “Novo Manual do Bom Tom” (Verardi, [1857] 1900), escrito na França em 1857, Luiz Verardi faça o tempo todo associações entre civilidade e bondade, fundamentando o “ser civilizado” como algo diretamente relacionado ao coração, ao amor ao próximo e a Deus. Na edição analisada, que data de 1900, diz-se que “(...) a civilidade é a expressão da bondade, da moral e do coração, abstração feita de toda a vaidade mundana, e do egoísmo”, e que “(...) não há verdadeira civilidade sem moral, sem bondade, sem benevolência, e sem certa sensibilidade”, sendo ela “(...) unicamente fundada no amor ao próximo, e no desejo que há de ser amado pelos outros, como cada um se ama a si” (Verardi, [1857] 1900, p. 6). Civilidade é “unicamente a linguagem do coração” (p. 9). A bondade fundada no amor ao próximo se liga diretamente a um dos mandamentos do cristianismo, “(...) amar ao próximo como a ti mesmo” (p. 7), máxima que está presente ao longo de todo o manual. “A civilidade consiste em ser tão bom e tão amável para com os outros como se deseja que sejam consigo próprio” (p. 7).

Regras relacionadas à bondade permeiam todo o “Novo Manual do Bom Tom” (Verardi, [1857] 1900), na maior parte das vezes relacionando o conceito de civilidade a Deus. Em uma citação direta do Evangelho, o manual mostra que o desejo de agradar e de ser aceito já teria sido ensinado nas palavras de Jesus Cristo. “É preciso repetir que a civilidade procede do coração” (Verardi, [1857] 1900, p. 23), diz. Assim, “(...) qualquer homem que praticar o que determina o Evangelho: não faças a outro o que não quiseses que te façam, e faze-lhe o bem que quererias te fizessem, será estimado de todos, e poderá se considerar bastante polido” (p. 23).

Bondade e civilidade estão tão intrinsicamente ligadas que “(...) uma pessoa dotada de grande bondade não pode deixar de ser civil, visto que a civilidade não é outra coisa senão a expressão da bondade” (Verardi, [1857] 1900, p. 23). Para Colin Campbell (1987), no século XVII há a ideia de que o ideal cristão da benevolência encarece o homem que, “(...) movido pela piedade e compaixão para desempenhar atos de caridade para com seus companheiros, exemplifica a ideia da santidade como bondade” (Campbell, 1987, p. 168). A necessidade de se perceber como “escolhido”

por Deus daria ao indivíduo a certeza de que estaria “salvo”, e a melhor forma de ser um dos “eleitos” da piedade divina seria expressando a bondade para com os outros.

(...) a ênfase primordial colocada sobre a bondade e o amor de Deus significava que essas qualidades constituíam o que de mais divino havia no homem, que foi feito à sua imagem, a esse respeito. (...) essa bondade resultou de sentimentos, como no caso do amor de Deus, e de modo algum se constituía de ações filantrópicas. Neste sentido, o que estava sendo defendido não era tanto que os homens deviam *fazer* o bem quanto que deviam *ser* bons. (...) O que se sustentou, essencialmente, foi que a capacidade do homem para a simpatia e a empatia com os outros era uma qualidade especialmente divina, implantada no homem por Deus, de modo que a bondade lhe sucedesse. (Campbell, 1987, p. 172)

O “Novo Manual do Bom Tom” (Verardi, [1857] 1900) nos esclarece que “(...) a bondade é a virtude que mais vos fará estimar no mundo”, sendo o “(...) meio mais poderoso para desarmar a inveja e a maledicência”; remetendo à relação cristã entre pecado e arrependimento, diz que a bondade “(...) tem um poder tal sobre o coração humano, que um de seus atos só, pode fazer perdoar muitos atos duvidosos” (p. 23). A posição de Verardi ([1857] 1900) lembra a oração do Pai Nosso, em que o pedido a Deus é “perdoai nossas ofensas assim como nós perdoamos a quem nos tenha ofendido”.

A psicanalista Maria Rita Kehl (2009) observa que a delicadeza, apesar de ser necessária ao convívio, não seria uma parte intrínseca da condição humana. Justamente por não ser natural, embora seja essencial, a delicadeza precisaria de algumas condições para ser preservada e teria na polidez uma espécie de “irmã caçula”. Para tratar do assunto, Kehl (2009) cita o filósofo contemporâneo francês André Comte-Sponville (1995) e seu “Pequeno tratado das grandes virtudes”, segundo o qual a polidez estaria na origem de todas as outras virtudes.

Segundo Kehl (2009), Comte-Sponville (1995) considera a polidez como virtude de valor ambíguo do ponto de vista moral, já que, por ser “treinável”, pode ser apenas um enfeite – enfeite esse que o “Novo Manual do Bom Tom” (Verardi, [1857] 1900) defende que seja usado. A polidez faz o homem parecer por fora o que deveria ser por dentro. É por não ser uma qualidade naturalmente humana que a polidez é valorizada, assim como a delicadeza. “A delicadeza não é causa de nossa humanidade, é efeito dela” (Kehl, 2009, p. 453).

A delicadeza e a polidez, presentes no discurso trazido pelo “Novo Manual do Bom Tom” (Verardi, [1857] 1900), são valorizadas por aumentarem a distância entre o ser humano e outros seres vivos. No estudo da etiqueta à mesa, são inúmeros os exemplos que comparam a falta de modos ao comportamento animal. Os manuais

de etiqueta organizam regras que dotariam os indivíduos de humanidade; mais que imposições didáticas, as regras de etiqueta são ordenamentos morais que auxiliam a vida humana ao caracterizar os indivíduos acima de sua condição de outros seres vivos.

Nesse contexto, a regra de etiqueta “ser bom” adquire uma conotação filosófica. As mensagens extraídas dos manuais de etiqueta associam a humanidade ao sujeito europeu e cristão, que reverencia e ama a Deus. Publicado no Brasil, o “Novo Manual do Bom Tom” (Verardi, [1857] 1900) reforçaria o ideal civilizador trazido pela chegada da corte portuguesa. O Brasil, país primitivo e atrasado, onde vigoravam, até a colonização, cultos indígenas politeístas, deveria manter a continuidade da europeização de seus costumes. Os manuais são, obviamente, um exemplo claro de etnocentrismo (Rocha, [1984] 2006), na medida que sugerem que o Brasil era uma terra arrasada de hábitos e costumes, um país de selvagens que precisariam desses guias com regras para se tornar bons e civilizados.

Verardi ([1857] 1900) trata, portanto, de uma civilidade relacionada à “prática do mundo”, que seria uma civilidade de convenção aprendida no convívio social, assim como a polidez é um enfeite para Comte-Sponville (Kehl, 2009), algo como uma “máscara” que, se necessário, deve ser usada, “(...) pois vale mais fazer-se estimar em todas as circunstâncias que fazer-se aborrecer. Nisto todos lucrarão” (Verardi, [1857] 1900, p. 7).

A civilidade comanda os comportamentos do indivíduo em sociedade. Segundo Chartier ([1986] 2009), na medida em que as novas formas sociais (e, sobretudo, a corte) ampliam as dependências recíprocas e as familiaridades impostas, exigindo uma tradução sempre visível, sempre pública do que o indivíduo é, o conceito de civilidade passa a estar intimamente ligado à capacidade de controle: dos gestos, das emoções, dos corpos, do espaço, do próprio indivíduo. Este posicionamento tem a ver com o desejo de agradar o outro que permeia todo o manual, e que é coerente com a regra máxima da literatura de civilidade em geral de “não incomodar o outro”, além da ideia de que ser civilizado é ser polido, ser agradável com todos, ainda que através de uma máscara social.

As máscaras sociais foram objeto de estudo do antropólogo Erving Goffman que, ao longo de sua trajetória intelectual, desenvolveu a ideia que a vida social é constituída pelas interações entre os indivíduos. Segundo a perspectiva dramaturgica que desenvolve, as máscaras são acionadas constantemente nos

diversos palcos de representações, conceituados pelo autor como os locais onde os indivíduos são levados a agir na vida cotidiana. Essa representação de si mesmo para os outros é analisada em “A representação do eu na vida cotidiana” (Goffman, [1956] 1975), livro no qual pretende mostrar que o indivíduo exerce múltiplos papéis, e as interações funcionam de forma semelhante à lógica de atores no palco, com indivíduos e grupos constantemente representando uns para os outros. Agem de forma teatral, por vezes sem consciência disso, mas em grande parte do tempo atuam, com objetivo de causar uma determinada impressão a quem lhes observa para obter respostas que lhes interessam.

Assim, na construção das máscaras, seria necessária a integração entre os indivíduos e o ambiente. A máscara bem adaptada protegeria a fachada social dos atores, que desempenhariam bem seus papéis. Nesse sentido, os manuais, ao caracterizarem as normas de etiqueta como máscaras sociais, ensinam a correta inserção dos pequenos gestos nas práticas diárias no mundo. Segundo o “Novo Manual do Bom Tom”, “(...) a prática do mundo é o mais poderoso auxiliar da civilidade” (Verardi, [1857] 1900, p. 6), já que é “(...) é muito difícil ser polido com as pessoas que não se estimam se a prática do mundo não intervém” (p. 6).

Na vida cotidiana, a bondade deveria estar presente, sobretudo, na relação doméstica, uma vez que “(...) o homem verdadeiramente amável muito mais o será em sua casa entre os seus parentes, em companhia de sua mulher e filhos, do que em qualquer outra parte” (Verardi, [1857] 1900, p. 10). Seguir as leis de Deus é fundamental no lar: “É de obrigação amar, honrar e respeitar pai e mãe, tais como Deus os deu. Ele disse: Honrarás teu pai e tua mãe” (p. 10). Aos pais, cabe não aplicar aos filhos castigos injustos e repreendê-los com moderação.

São papéis dos pais inspirar nos filhos horror ao hábito de mentir e vigiar suas paixões, destruindo as más e estimulando as boas. Como exemplo, Verardi ([1857] 1900, p. 15) sugere a proibição da leitura de “maus livros”, que seriam não apenas os que atacam os bons costumes, como também os que não oferecem nenhum tipo de instrução. Sobre as crianças, recomenda-se saber que “(...) o que praticarem por afeição será sempre bem feito; o que praticarem por medo sempre sairá mal” (Verardi, [1857] 1900, p. 13). Cabe ensinar aos filhos a partir do exemplo, uma vez que “(...) as primeiras impressões da infância nunca se desvanecem; elas são verdadeiramente a base do bom ou mau caráter do indivíduo” (p. 12).

O “Novo Manual do Bom Tom” (Verardi, [1857] 1900) oferece orientações específicas para as mulheres, desde as jovens que desejam se casar até as esposas e mães. Embora tais orientações sejam sempre seguidas de frases como “o mesmo deve ter o marido em vista”, sugerindo que tais indicações se dirigem aos homens tanto quanto às mulheres, os conselhos dedicados ao sexo feminino são mais detalhados e numerosos. Às esposas, caberia ao longo do casamento o mesmo empenho que dedicaram antes de casar, lembrando-se que “Deus deu a mulher ao homem para fazer a felicidade da família, portanto ela deve aceitar de muito boa vontade este papel” (p. 18). Às moças, jovens senhoras, a leitura de romances deve ser absolutamente proibida, uma vez que

(...) os melhores (*romances*) de todos apenas dão ideias confusas e muito falsas do mundo e da vida positiva. A jovem acostumada a semelhante leitura, se chega a casar, fica desconsolada se não acha, como é natural, no seu marido o herói do romance em que tantas vezes sonhou. (Verardi, [1857] 1900, p. 16).

Essa visão corrobora o que Campbell (1987) aponta sobre a popularização dos romances no século XVIII. Embora o gênero tenha sido muito difundido, não tinha aprovação pública, e os autores comumente se desculpavam por escrevê-los.

“(...) A leitura desses romances era retratada como não sendo meramente habitual e, conseqüentemente, com probabilidades de levar a uma espécie de decadência emocional e imaginativa, mas também capaz de criar uma generalizada insatisfação com a vida, levando as jovens senhoras (...) a esperarem que a vida fosse como um romance sentimental” (Campbell, 1987, p. 247).

No capítulo quatro do manual, “Do mundo e da etiqueta”, Verardi ([1857] 1900) retoma novamente o conceito de bondade como ferramenta para ser aceito no mundo e a necessidade de ser agradável para uma boa convivência. Recomenda que, uma vez que todos buscam momentos de alegria e distração, “(...) deve cada um tratar de ser agradável, sem o que o mundo se tornará frio e indolente” (Verardi, [1857] 1900, p. 74). Lembra ainda que “(...) para achar satisfação é indispensável ser bom e indulgente, e então a sociedade se tornará amável e boa” (p. 74).

A bondade também é vista como uma das exigências da sociedade, sendo um dever “(...) para os homens que vivem em sociedade” (Verardi, [1857] 1900, p. 136). Além disso, “(...) só a bondade basta para nos fazer amado no mundo, porque ela traz consigo um encanto inexplicável que seduz e atrai os corações” (p. 136). Segundo o autor, que como vimos é francês, um homem dotado de bondade não pode faltar à civilidade e, curiosamente, cita Napoleão Bonaparte como exemplo de homem bondoso e civilizado, afirmando que “(...) se os homens destinados a

governar conhecessem todo o poder da bondade, nós não veríamos frequentemente os tronos despedaçados subjugados pela cólera dos povos” (p. 137). Afinal, “a civilidade não é mais que a expressão da bondade” (p. 142).

Devemos lembrar que o “Novo Manual do Bom Tom” (Verardi, [1857] 1900) foi escrito por um francês no fim do século XIX. Como explicado acima, a disseminação dos manuais no século XVIII se deu através da Igreja, em um período em que os valores cristãos eram intimamente associados à bondade, funcionando esta virtude como sinal de que o homem era um dos eleitos de Deus. Muito provavelmente Verardi ([1857] 1900) foi influenciado por esse contexto da civilidade associada a Deus, à religião e à bondade.

Em manuais de etiqueta posteriores, a associação de bondade como expressão de civilidade não é enfatizada, o que leva a crer que foi enfraquecida ao longo do tempo. Entretanto, não é possível precisar em que momento exato isso aconteceu, pois, como afirma Elias ([1939] 2011), nada que diz respeito ao processo civilizador tem uma data pontual, a transição sempre é um processo – daí a expressão que ele cunha: o processo civilizador.

Referências bibliográficas

CAMPBELL, Colin. A ética romântica e o espírito do consumismo moderno. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CHARTIER, Roger (org.). **História da vida privada, volume 3:** da Renascença ao Século das Luzes. São Paulo: Companhia das Letras, [1986] 2009.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo:** ensaio sobre as noções de Poluição e Tabu. Lisboa: Edições 70, [1966] 1991.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador, volume 1:** Uma História dos Costumes. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, [1939] 2011.

_____. **A sociedade de corte:** investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., [1969] 2001.

GOFFMAN, Erving. **Os quadros da experiência social:** uma perspectiva de análise. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

_____. **A representação do eu na vida cotidiana.** Petrópolis: Editora Vozes, 1975.

JUNIOR, João Muniz. **A gramática do comportamento:** a fabricação do feminino nos manuais de etiqueta de Marcelino de Carvalho. Caderno Espaço Feminino, v. 27, n. 2. Uberlândia – MG, jul/dez 2014.

KEHL, Maria Rita. **Delicadeza.** In: NOVAES, Adauto (Org.). **A condição humana:** as aventuras do homem em tempos de mutações. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: Edições SESC, 2009.

PILLA, Maria Cecília Barreto Amorim. **Manuais de civilidade, modelos de civilização.** História em Revista (UFPel), Pelotas, v. 9, n. 2, p. 105-134, 2003.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **A distinção e suas normas:** leituras e leitores dos manuais de etiqueta e civilidade – Rio de Janeiro, século XIX. Acervo, Rio de Janeiro, v. 8, número 1-2, p. 139-152, jan/dez 1995.

ROCHA, Everardo. **O que é etnocentrismo.** São Paulo: Brasiliense, 2006.

RODRIGUES, José Carlos. **Higiene e ilusão:** o lixo como invento social. Rio de Janeiro: NAU, 1995.

SANTOS, Fernando M. S. de Oliveira. **Lições de civilidade:** a didática do bem viver e regras de sociabilidade em um periódico de Ouro Preto (1845-1848). Universidade Federal de São João Del-Rei. Departamento de Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em História. São João Del-Rei - MG, 2011.

VERARDI, Luiz. **Novo Manual do Bom Tom.** 6ª ed. Rio de Janeiro: Laemmert & C. Editores, 1900.

A ficção Refém dos “Fatos Reais” e a Cultura de Arquivo*

Quando o Ctrl+x não controla o Ctrl+v

Valmir Moratelli **

Resumo

O artigo propõe uma discussão sobre a cultura da linguagem documental reinante na ficção que se objetiva debruçar em fatos históricos. Para tanto são usados como parâmetros dois filmes ficcionais recentes, um norte-americano (“Jackie”) e outro brasileiro (“Real – O Plano Por Trás da História”), que reproduzem cenas reais. Exemplos dessa relação entre a linguagem documental e a linguagem ficcional são diversos e, no campo comunicacional, nos permitem discutir como suas interferências remodelam a noção de memória na era digital. Há um papel fundamental na relação de poder de quem narra – e de que forma se narra – sob o ponto de vista ficcional, a partir do momento que se utiliza o jogo verdade x fantasia.

Palavras-chave: memória; arquivo; audiovisual; ficção; documentário.

4. Introdução

A predisposição contemporânea do audiovisual para abrigar ficções com linguagem que abarque, muitas vezes, elementos do documental, tem a nos dizer algo sobre nossos tempos. Quando o Ctrl+x (“cortar”, no linguajar da era digital) não controla o Ctrl+v (“colar”), ou seja, quando a transferência de um campo para outro implica em perdas e consequências diretas, isso remete a uma tentativa de se levar de um para outro ambiente fatores e características pertencentes a um elemento. Como diz Jacques Rancière:

Esta comprovação do real parece retroceder a uma oposição que estruturou a lógica da representação. Desde Aristóteles, acreditava-se que a ficção poética consistia em construir um enredo de verossimilhança, uma concatenação lógica de ações, enquanto a História apenas contaria os fatos como eles se deram. Desse ponto de vista, o efeito de realidade rompe com a lógica da representação. (RANCIÈRE, 2009).

O presente artigo visa a analisar esta desconfiança a partir de dois filmes, um brasileiro e outro norte-americano, cujas características atentam para o seguinte:

- foram amplamente divulgados como obras de ficção;

* Trabalho apresentado no GT4 - Comunicação, Narratividade e Discursos Midiáticos do XIV Poscom PUC-Rio, de 21 a 24 novembro de 2017.

** Mestrando em Comunicação pela PUC-Rio. E-mail:vmoratelli@gmail.com

- trazem personagens reais interpretados por atores de forte empatia popular;
- utilizam-se de cenários reais e conhecidos;
- têm cenas reais misturadas, intercaladas, editadas a cenas interpretadas e/ou;
- têm cenas que remetem a fatos históricos reorganizados e reinventados;
- não obedecem a uma cronologia contextualizada, mas a um recorte de memória em fragmentos.

O primeiro filme é “Real – O Plano Por Trás da História” (2017), do brasileiro Rodrigo Bittencourt, que traça um panorama da força-tarefa de um grupo de economistas para criar um plano econômico que poria fim à inflação desenfreada no começo dos anos 1990 no país. O título por si só já é bastante sugestivo. A palavra “real” remete, claro, à moeda que seria criada. Mas traz também a dimensão de realidade, de algo que realmente aconteceu, verdadeiro, factível, tangente no conjunto a uma sociedade. Ainda chama a atenção o subtítulo “Por Trás da História”, que vem a conduzir a ideia mais ampla do que o filme quer mostrar. Ou seja, os subterfúgios, os meandros, os caminhos que o grande público possivelmente ainda não conheça a respeito da criação de uma nova moeda. Está explícita, em uma rápida análise do título, a capacidade de se levar ao espectador uma confusão de patamares ficcionais e documentais em uma só linguagem.

O segundo filme que nos servirá de equiparação é “Jackie” (2017), do chileno Pablo Larrain, mesmo diretor de “No” (2012). Neste longa, se expõe uma “entrevista” de Jacqueline Kennedy recentemente viúva do então presidente dos Estados Unidos John F. Kennedy.

Em ambas as produções lançadas neste presente ano, é bom frisar, o fio condutor é uma falsa história real dos fatos. Estes mesmos fatos aqui são apresentados por cortes chamados de memória do narrador-condutor.

Ao contrário do primeiro exemplo, “Real”, que aparece de forma inédita no cenário cinematográfico nacional como relato de um momento político recente do Brasil, o segundo exemplo, o drama de “Jackie”, o mito e os podres dos Kennedy, continuam a ser um gordo abono de família do cinema e da televisão nos Estados Unidos. A própria Jacqueline Kennedy já foi interpretada por atrizes como Jacqueline Bisset, Jaclyn Smith, Sarah Michelle Gellar, Jeanne Tripplehorn, Katie

Holmes, Joanne Whaley e Blair Brown... O que permite várias leituras a uma ocorrência histórica, é verdade.

2. Rejeição do tempo no arquivo

Em diversos momentos, o sonho da transformação radical da realidade alimentou o desejo da revolução estética: a proposta de aproximação ou de afastamento entre arte e vida realizou-se, por caminhos diversos, sob o signo da visão moderna de História. O regime de crença na ficção, no século XIX, associou-se “à leitura sintomática da sociedade realizada pela hermenêutica literária, pela qual os microacontecimentos cotidianos entrelaçavam-se aos grandes” (RANCIÈRE, 2010).

Ou ainda o que Giorgio Agamben (2009) discute como sendo aliado a subjetividades atreladas ao recorte que as novas tecnologias predispõem no contemporâneo:

Aqui se mostra a futilidade daqueles discursos bem intencionados sobre a tecnologia, que afirmam que o problema dos dispositivos se reduz àquele de seu uso correto. Esses discursos parecem ignorar que, se a todo dispositivo corresponde um determinado processo de subjetivação (ou neste caso, de dessubjetivação), é totalmente impossível que o sujeito do dispositivo o use “de modo correto”. Aqueles que têm discursos similares são, de resto, o resultado do dispositivo midiático no qual estão capturados. (AGAMBEN, 2009, p. 48)

É notória, e cada vez mais perceptível, a perda de espaço da ficção em relação aos arquivos, visto que a prioridade atual é voltada aos estilos documentais em detrimento à confiança das narrativas ficcionais. Vive-se a era do arquivo. Isto posto, a ficção está sob suspeita em meio ao “boom” do audiovisual.

Na valorização do arquivo, tem-se como características:

- a. luta contra a linearidade do discurso histórico,
- b. perda da sincronicidade de uma narração cronológica e;
- c. rejeição da temporalidade. Nunca a História esteve tão por baixo, se aproximando até do que passa a Antropologia.

Entendendo que o “arquivo” é um somatório de coisas individuais, não é próprio dele ser fio condutor para apresentar suas peças, pode-se equipará-lo, por exemplo, à memória. Mais até do que a própria História, que tem entre suas funções, organizar, acomodar em ordem, sistematizar, estruturar, ajeitar, aparelhar dados, fatos, datas e personagens. O arquivo, em visão oposta, é confuso, transtornado, desbaratado, revolvido, anarquizado, transvertido e desagregado de parâmetros ordeiros e lógicos para uma leitura plena e conjunta de seu conteúdo.

3. Humanização do objeto

Didi-Huberman (2016) afirma que, diante de uma imagem antiga, por mais antiga que ela seja, assiste-se ao presente, que nunca para de se reconfigurar. Ao mesmo tempo, diante de uma imagem recente, por mais recente que ela seja, assiste-se ao passado, que também nunca cessa de se reconfigurar, já que toda imagem só se torna pensável numa construção de memória. Vê-se ainda o futuro em constante mudança, ele diz:

Temos de reconhecer humildemente isto: que ela [*a imagem*] provavelmente nos sobreviverá (...). Somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração.

No filme “Real – O Plano Por Trás da História”, somos levados ao ano de 1993, um ano antes, portanto, da implantação do Plano Real. Apresentado como arrogante e inflexível, Gustavo Franco (vivido pelo ator Emílio Orciollo Neto) é um crítico feroz da política econômica adotada pelo governo brasileiro nos últimos anos, que resultou em um cenário de hiperinflação. Opositor de políticas de cunho social, ele é adepto de um choque fiscal de forma que seja criada uma moeda forte, que “devolva dignidade aos cidadãos” – conforme o personagem repete ao longo do filme. Quando o presidente Itamar Franco (Bemvindo Siqueira) nomeia Fernando Henrique Cardoso (Norival Rizzo) como ministro da Fazenda, Gustavo é convidado a integrar uma verdadeira força-tarefa, cujo objetivo é criar um novo plano econômico.

O filme, baseado no livro “3.000 dias no bunker”, do jornalista Guilherme Fiuza, abuse das tomadas aéreas sobre o Plano Piloto de Brasília, ainda que o foco central seja um personagem que cresce de seu cargo de professor universitário a presidente do Banco Central ao longo da trama. É evidente a escolha do roteiro: é mais fácil torcer por um protagonista de carne e osso, do que para algo imaterial como um plano econômico. O roteiro, portanto, é construído não para que se torça pelo sucesso de um plano econômico a serviço de um país, mas pelo sucesso profissional de Gustavo Franco. Os atores escalados, é notório, se assemelham fisicamente aos personagens que interpretam – personagens estes tão conhecidos da política brasileira recente. Em meio a tudo isso, bordões que se generalizaram – tais como: “Eu preciso de um plano!”, “Ele chamou só a nata da economia brasileira”, “Sua tela de trabalho é o Brasil”, “O real é a moeda do povo!”, para listar alguns. Frases estas que em nada traduzem a realidade ou mesmo podem ser citadas como

sendo tiradas de fatos reais. Mas aqui, ao serem reproduzidas e repetidas à exaustão, ganham status de depoimentos históricos, na tentativa de humanizar os personagens e mitificá-los já no presente. Afinal, conta-se uma história “baseada em fatos reais”, sobre pessoas de verdade, em uma cidade real.

Figura 1 – Cartazes de divulgação dos filmes



Dramas reais recontados sob a ótica do presente: personagens emblemáticos da História interpretados por atores populares

Fonte: Divulgação

4. Reorganização da memória

Mas por que a desconfiança na ficção? Talvez isto se relacione à desconfiança na possibilidade de se falar pelo outro, posto que a ideia é que cada um seja o narrador de sua própria história, já que a interposição de um narrador em terceira pessoa, a existência de um roteiro a impor um ponto de vista prévio, afastaria ainda mais o espectador das experiências humanas a serem captadas. A visão etnográfica ganha destaque neste sentido, valorizando-se testemunhos orais, realizados no eixo da presença, relatos do passado individual, os pormenores do cotidiano. Ou seja, recortes de memória.

O século XX, marcado pela utopia de massas, fortemente atrelado à forma como o cinema e o romance privilegiaram a narrativa, veio aos poucos dar espaço, já em seus finais, ao que a cultura do computador trouxe: a organização via

banco de dados. Exemplifica-se aqui a ideia de um CD-ROM de fotos para leitura em computador. Por mais que sejam divididas em pastas, por mais que tenham numeração e legendas em ordem numérica, estas imagens não obedecem a uma narrativa - mas a um emaranhado de junções mecanizadas. O arquivo passa a ser sinônimo de preservação de memória.

O que não está nele “não existiu”. Ganha status de poder, de autoridade, já que está então sob responsabilidade de alguém, de alguma instituição ou de algum governo. Estar de posse de um arquivo, de um banco de dados, é estar de posse do conhecimento, visto que este se torna lugar de armazenamento e preservação permanente. No filme “Jackie”, Jacqueline Kennedy (interpretada por Natalie Portman), recebe um jornalista para uma entrevista que dura todo o longa. Às vezes falando para a câmera, às vezes para o jornalista, ela vai conduzindo o espectador às memórias traumáticas a respeito dos quatro dias posteriores ao assassinato de seu marido, o presidente John F. Kennedy.

As roupas que ditaram moda, os trejeitos da primeira-dama, o corte de cabelo que virou tendência no mundo, o jeito pausado de falar... Tudo parece milimetricamente construído para dar a impressão de que se está diante de uma reconstituição real da história, de que se está assistindo a um documentário entremeado por cenas resgatadas de arquivos. Há, inclusive, a dupla repetição, em preto e branco, da famosa filmagem de Abraham Zapruder, na qual Jacqueline acompanhava o marido em um carro aberto durante a caravana em Dallas, na qual foi atingido por três tiros, em novembro de 1963, vindo a falecer de imediato.

Em uma das primeiras cenas do longa, Jacqueline, um pouco tímida, abre a Casa Branca pela primeira vez para uma visita mostrada na televisão. Isso aconteceu de fato e pode ser visto na internet, provando o preciso trabalho de interpretação de Natalie Portman. Foi uma das primeiras vezes em que a televisão foi utilizada para criar uma imagem política. Depois do assassinato, acompanha-se Jackie nos momentos que se seguiram: por exemplo, quando, de volta ao avião presidencial, entra no banheiro para limpar o rosto sujo de sangue. Esta é uma cena imaginada, apenas.

Os acontecimentos nos dias após o assassinato são intercalados no filme com uma entrevista que Jackie dá a um jornalista uma semana depois do crime. De fato, a primeira-dama falou com Theodore H. White, da revista *Life*. Ele era amigo da família, e Jackie o convidou para ir para a casa dos Kennedy em Hyannis Port. Mas,

no longa-metragem, seu nome não aparece, ele é apenas “o jornalista”. Porque ali ele representaria vários jornalistas e historiadores com quem ela interagiu ao longo dos anos, inclusive alguns com quem teve relacionamentos conturbados.

Figura 2 – A fiel reprodução de uma personagem histórica em “Jackie”



Jacqueline Kennedy e Natalie Portman (Divulgação/Getty Images)

Fonte: “Filme ‘Jackie’ tem muita imaginação — e fatos surpreendentes”. Revista Veja. Acessado em 10/09/2017.

Ao tomar estes dois filmes como parâmetro de análise e base para um entendimento sobre a cultura de arquivo, deparamo-nos com o que Didi-Huberman (2015) questiona a respeito da legitimidade pelas imagens. Por que, de que maneira e como a produção de imagens participa ativamente da “destruição dos seres humanos”? E como se pode ter diálogo com elas para se evitar uma possível destruição? Aí está possivelmente o maior desafio: a dificuldade de se contar a história dos vencidos. Pois não há arquivos deles. É o Plano Real, o plano econômico que triunfou, que chega às telas. É o economista que, ao liderar um grupo de “sábios desbravadores”, conseguiu fazer o que ninguém antes conseguira: dar fim à inflação no país. É apenas sob este olhar que se toma conhecimento do fato nesta narrativa simbólica.

Ao olhar do tempo, a imagem é, portanto, altamente sobredeterminada. Isso implica reconhecer o princípio funcional dessa sobredeterminação em certa dinâmica da memória. Muito antes que a arte fosse uma história (...), as imagens possuíram, conduziram e produziram a memória. Ou a memória, também ela, se espalha sobre todos os quadros do tempo. É a ela e à sua “arte” medieval que se deve a montagem dos tempos heterogêneos para que, sobre nosso painel de pintura, um pensamento místico do século V – o de pseudo-Denys o Areopagita a propósito dos mármore manchados –, dez séculos mais tarde, possa se encontrar lá, sobrevivente e transformado, encravado em uma perspectiva toda “moderna” e albertiniana. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 15)

Percebe-se, portanto, como o oprimido, o aniquilado, o derrotado não tem parte no visível. Esta ideia, aliás, é muito retomada em Rancière (2010) – sobre como o povo operário não tem direito a uma visão de si na própria história. Ricardo Piglia (2009) trata dessa tentativa de reversão da invisibilidade. A escrita, pois, democratiza o saber. É a identificação com a lei no universo da opressão, seja através de panfletos políticos, documentos contra o poder, desenvolvimento da imprensa etc. Está-se aí diante de um embate “voz do povo” versus a “lei”, aqui representada pelo poder institucionalizado.

Mais uma vez recorre-se a Didi-Huberman (2015) que, ao lembrar Brecht, fala a respeito de uma fotografia de uma fábrica. A exploração do operário não está ali na imagem, mas na legenda, no contexto histórico que ela representa. É uma questão de esvaziamento do discurso. Assim como a repetição de uma mesma sequência de vídeo, à exaustão, pode trazer à tona um teor político forte. Não custa ressaltar como Jackeline Kennedy utilizou a televisão e a arte para passar sua mensagem política.

5. Desdobramentos: outros recortes

Falar de arquivo é, invariavelmente, cutucar a relação com o que é “segredo”. Pois se ali é lugar de armazenamento e preservação, também é penhor do futuro e tem capacidade de poder intervir no presente.

Por isso o presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas. O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto de fratura. Por isso somos, apesar de tudo, contemporâneos a esse tempo. Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”. E, do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós. (AGAMBEN, 2009, p. 65 e 66)

A ficção percebe que precisa de imagens documentais para ter credibilidade, ter procedimentos documentais. E, no inverso, o documental tem adotado elementos ficcionais. Escolhas como a do “Real – O Plano Por Trás da História” lembram, mal comparando, a “A grande aposta”, concorrente ao Oscar de melhor filme em 2016, que explicou com agilidade e engenhosidade a crise financeira americana de 2008, usando linguagem afastada do documental, mas com clara percepção de uma realidade recente dos fatos.

Um dado curioso a respeito dessa produção nacional: ainda quando estava para ser lançado, na fase de divulgação, em abril, “Real” sofreu críticas ferozes do senador José Serra (vivido pelo ator Arthur Kohl). À época do filme, Serra era deputado Federal. No trailer do longa, Serra surge dizendo achar que o Plano Real “não funciona”. A divulgação daquela cena o deixou incomodado, a ponto de soltar nota na imprensa. Oras, não se está diante de uma obra de ficção? Não se está diante de uma leitura ficcional sobre fatos históricos colados (um Ctrl+v) em uma possível linearidade? Quando um filme se propõe a um recorte temporal (um Ctrl+x), não se está abrindo mão de uma realidade e embarcando em uma subjetividade?

Figura 3 – Em “Real – O Plano Por Trás da História”, apresentação dos personagens semelhante a um documentário:



Fernando Henrique Cardoso (Norival Rizzo) como o novo Ministro da Fazenda (Divulgação)

Fonte: Reprodução do filme

Sendo assim, por que então incomoda tanto “um outro olhar” sobre o real, estando diante de uma ficção? Por que não enxergar a ficção como ela de fato é? Tais elementos que contaminam sua narrativa construtiva, exacerbadamente e cada vez mais de forma contumaz, produzem o efeito de confusão objetiva de seu caráter. A ficção é vista, também, como elemento de resgate da memória.

Já “Jackie” nos faz recorrer não a outro filme, mas a uma série de bastante prestígio da Netflix, “The Crown”. A série, de 2016, tem foco no relacionamento da rainha Elizabeth com o príncipe Philip, em seus primeiros e tensos anos casamento. Está tudo ali reproduzido com riqueza de detalhes: figurinos de época, cenografia, cabelos e maquiagem dão exatidão às cenas ficcionais. Só não há uso de recursos de cenas documentais para a narrativa. Nem precisa. Atores devidamente escalados por suas semelhanças físicas com os personagens reais retratados dão conta da mensagem, por pressuposto. Representando a rainha quando jovem, Claire Foy é sua Majestade encarnada, tal como Oscar Colin Firth no papel do rei George VI. A química entre os dois protagonistas (Claire e Matt Smith) remete por que o então príncipe Philip da Grécia se dispôs a abrir mão de uma carreira naval que ia de vento em polpa e por que a princesa Elizabeth se sentiu tão sortuda por tê-lo como parceiro.

Pesquisamos na imprensa se a rainha Elizabeth acompanhou esta primeira temporada da série de sua vida (uma segunda temporada já esta em produção). Segundo o portal britânico Metro, uma fonte real relatou que a monarca assistiu a todos os dez episódios, depois de ter sido estimulada por seu filho Edward e sua nora Sophie. “Felizmente ela realmente gostou, embora ela tenha achado que algumas representações de eventos foram dramatizadas em exagero”, declarou a fonte ao jornal. Mais uma vez, assim como o senador brasileiro se percebeu crítico ao se notar em cena na produção nacional, aqui se interpreta a palavra “exagero” como uma crítica ao que deveria ser apenas uma releitura de um contexto histórico sob o viés ficcional.

Diversos outros filmes e séries recentemente lançados trazem à luz de que maneira a ficção está em desvantagem na contemporaneidade, marcada pela ruptura da linha do tempo. A ficção está repleta de formas oriundas de inspiração na realidade – não só o cinema, mas o teatro e a própria TV. Não é disso que falamos. Mas do contexto dessa sensação de “vazio” provocada pela quebra de continuidade que nos sustente no espaço/tempo. Ainda em 2017, a novela de maior audiência da

TV Globo nos últimos anos, “A Força do Querer”, trouxe a história de Bibi (Juliana Paes). Bibi é abertamente inspirada em Fabiana Escobar, carioca que ficou conhecida como Bibi Perigosa ou Baronesa do Pó. Moradora da favela da Rocinha, foi casada com o traficante Saulo de Sá Silva. O livro que publicou, “Perigosa”, foi usado pela autora Gloria Perez para construir a estudante de direito da novela. Observa-se como a intromissão do real na ficção se dá a tal modo que, antes mesmo da novela ir ao ar, foi amplamente divulgado que Bibi seria inspirado em um fato real. É como se houvesse uma necessidade de justificativa na realidade para que a ficção se mantenha pertinente, ainda que não seja verossímil.

A ficção por sua origem, uma narrativa sem necessidade de referencial externo, portanto, não se aplica mais neste cenário atual.

Figura 4 – Reprodução esquemática de cenas históricas



A Revista Veja fez comparações, quadro a quadro, dos fatos narrados no filme e o que está documentado em acervo de imagens da época. Na foto, o vice-presidente Lyndon B. Johnson é empossado ainda no avião presidencial, com o caixão levando o corpo de Kennedy ao fundo, e Jacqueline Kennedy a seu lado, apesar de todo o trauma. No filme, ela sussurra para Johnson: “Que maneira horrível de começar sua presidência”. O roteirista admite, segundo a reportagem, que não se recorda se a frase foi dita. “Mas eu acho que ela disse, sim, algo parecido com isso.” A Veja dá 90% de credibilidade à cena.

Fonte: Divulgação oficial

6. Considerações finais

Roteiristas, escritores e autores, não raramente, se alimentam da realidade para darem forma a seus personagens, enquanto transformam situações que já

aconteceram em cenas dramáticas. Esta tendência ao cinema “baseado em fatos reais” foi tema de um debate recente no programa “Revista do Cinema Brasileiro”, da TV Cultura. Comentou-se a respeito de histórias da vida real – biografias, grandes catástrofes, ou pequenos fatos do cotidiano – que se transformaram em filmes. Na ocasião, a chamada do programa convidava o telespectador ao debate, induzindo-o assim ao tema: “Longas sobre assaltos, roubos e de temática violenta geralmente atraem o público. Estes filmes ajudam a entender melhor o contexto socioeconômico do país”.

Observemos que o cinema ficcional é colocado como um caminho para se compreender a realidade. Corta-se um pedaço da realidade, transpondo-a para a ficção, tirando-a de seu contexto inicial e fazendo uma releitura artística sobre si mesma; entretanto, ainda assim, este pedaço de realidade é visto como fonte de registro de memória. A ficção passa a adotar a característica documental. Nunca se foi tão fanático pelo real quanto agora, ao mesmo tempo em que se vive tão afastado da realidade, tão mergulhado em imagens. Estão aí os reality shows, por exemplo – paixão do documental trabalhada em entretenimento para o homem comum – com suas audiências que exacerbam o fanatismo em torno do que é de praxe, em torno do que está à disposição dos nossos olhos sendo mais próximo do real possível.

Como se percebe, as obras audiovisuais de Bittencourt e de Larrain seguem um dos caminhos mais trilhados pela ficção na contemporaneidade quando se propõe a resgatar a história: a opção pelo pequeno, pelos rastros deixados no cotidiano banal. O que interessa ali é contar toda a “luta” de um economista para pôr fim à inflação, ou o drama particular de uma primeira-dama vivido nos cômodos mais íntimos da Casa Branca. Piglia (2009) diz que a crise é “saída para a falta de sentido”. A paranoia é o modo de ler do sensor, do leitor moderno e do conspirador. O conspirador trabalha na contramão da visibilidade. “O complô é uma intriga maquinada, lugar da narrativa como lugar de luta”. Quem tem poder é quem domina a narrativa. Por isso se encara a literatura como um complô. A linearidade do texto escrito é fundadora da maneira de se ver o tempo.

História é o olhar do outro no tempo. Mas se agora a História é anacronizada em uma concepção moderna de tempo, vale tudo, menos ver a História como modelo contínuo. O Ctrl+x e Ctrl+v – referidos já no título – trazem algo da forma estética da cultura digital, uma reivindicação da própria cultura organizacional oriunda da revolução digital, que se percebe em outras formas de expressão.

Segundo Lev Manovich (2006), amplia-se o espaço para objetos midiáticos que não contam histórias, que não têm início ou fim, nem desenvolvimento temático, ou outra coisa que possa organizar elementos em sequência. Em vez disso, o ambiente virtual é povoado de coleções de itens individualizados, em que cada item possui a mesma importância que qualquer outro. Nesse sentido, “a imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser que a olha”, diz Didi-Huberman (2016).

Crtl+x e Crtl+v, cortar e colar, são formas práticas de editar, transferir, mudar, transformar, realocar, bagunçar os dados que já não se compreendem em uma só linearidade uniforme e interpretativa. Reforça-se na produção artística a característica sem começo e sem fim, de arestas, sem local de apoio, de fio da meada. Empresta-se, portanto, às produções uma das peculiaridades principais da Cultura do Arquivo. Recorta-se aqui e se cola em um lugar qualquer, como um relapso de memória fragmentada, editada, sem controle prévio. E quem detém esta memória, quem detém o controle sobre o banco de arquivos, detém o poder. Logo, é quem dá o “enter” para a posteridade.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad: Vinícius Nicastro Honesto. Chapecó, SC: Argos, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

_____. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. **Ficção e resistência na cultura de arquivo**, de (COMPÓS, 2017).

MANOVICH, Lev. **El lenguaje de los nuevos medios de comunicación**. Buenos Aires: Paidós, 2006.

MORISSAWA, M. **Filme ‘Jackie’ tem muita imaginação — e fatos surpreendentes**. Revista Veja, São Paulo, 11 fev. 2017. Disponível em:

<<https://veja.abril.com.br/blog/e-tudo-historia/filme-jackie-tem-muita-imaginacao-e-fatos-surpreendentes/>>. Acesso em: 15 de setembro de 2017.

PIGLIA, Ricardo. **Teoria do Complô**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **Momentos políticos**. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010.

_____. **O efeito da realidade e a política da ficção**. Trad: Carolina Santos. Novos estudos – CEBRAP, n°.86. São Paulo: Dezembro, 2009. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100004>. Acesso em: 10 de setembro de 2017.

A burocracia aracnídea e o debate selvagem*

As representações dos animais em Machado de Assis e Aluísio de
Azevedo

Lívia Boeschstein**

Resumo

O presente artigo tem como objetivo analisar as representações dos animais na obra “O Cortiço” de Aluísio de Azevedo, publicado pela primeira vez 1890 e também nos contos “Miss Dollar” (1870); “A Sereníssima República” (1882); e “Conto Alexandrino” (1884) de Machado de Assis a fim de compreender as formas de uso e os significados dispostos nas antropomorfizações e animalizações criadas pelos dois autores. Para isso, serão retomadas as obras literárias, além de traçarmos uma perspectiva histórica a respeito dos animais na vida humana e como se deu a construção de seus símbolos na cultura ocidental moderna com os estudos propostos por Keith Thomas (2010); tendo, como base, o estudo das representações sociais, tal como proposto por Moscovici (2012).

Palavras-chave: literatura brasileira, Machado de Assis; Aluísio de Azevedo; animais; representações.

5. Introdução

Entre dois grandes autores da literatura brasileira, revela-se um abismo no estilo literário. Um é descritivo, iluminista, positivista, chama atenção para as questões de classe, do cotidiano das camadas iletradas e amontoadas. Outro é crítico político, debochado, problematizador e que revela o gosto pela relativização das certezas científicas, dos determinismos biológicos e dos conceitos da própria sociedade. Os estilos literários de Aluísio de Azevedo e Machado de Assis, por mais proximidade temporal que haja são quase radicalmente opostos. No entanto, ambos os escritores brasileiros tinham um ponto comum que, ao mesmo tempo, é oposto, conforme veremos nesse trabalho.

Aluísio de Azevedo, afeito às ciências e novidades de caráter biológico da trazidas pelo espírito de progressos tecnológicos do tempo na virada do século XIX para o XX, jorra em seu linguajar uma série de palavras cuja origem vem do

* Trabalho apresentado no GT 4 – Corpo, Identidades e Comunicação do XIV Poscom PUC-Rio, de 21 a 24 novembro de 2017.

** Doutoranda em Comunicação Social – PUC-Rio. Mestre em Comunicação Social – PUC-Rio. E-mail: liviabstein@gmail.com.

vocabulário de origem médica, que expressa a força da sensação de absoluta segurança trazida pelos avanços das ciências. Ele é minucioso ao descrever a anatomia dos corpos, seus fluidos e características; vai além e ultrapassa a medicina, passando rapidamente à física e às leis da termodinâmica; à zoologia e veterinária quando descreve determinados comportamentos e os associa a determinadas espécies; à botânica quando nomeia as plantas e seus cheiros; à geografia descritiva quando descreve a composição geográfica e também à meteorologia, quando detalha a variação climática do Rio de Janeiro.

Em relação à questão específica dos animais, eles aparecem em grande número na obra “O Cortiço” quando tipifica como animais escos comportamentos, considerados pejorativos ou não, que fogem à racionalidade humana e ao seu comportamento objetivo, preciso. Veremos, mais adiante, as razões desse tipo de uso. O Naturalismo, gênero literário em voga na Europa na segunda metade do século XIX, é a principal fonte de inspiração para o trabalho de Aluísio de Azevedo que, talvez pelo prestígio dado a obras naturalistas, principalmente, na França, destacando-se por Émile Zola, o autor tenha tentado embarcar nessa nau a fim de desfrutar de um amplo público leitor intelectualizado e de uma aclamada crítica. O que, no entanto, não ocorre. A crítica literária brasileira, conservadora e dona de severo desgosto em relação aos excessos de natureza selvagem, ao tabu da sexualidade e animalidade dos comportamentos dos personagens, não lhe confere boas avaliações (SEREZA, 2012).

Já Machado faz uso ligeiramente diferente dos animais. Publicamente um defensor dos bichos, o chamado “Bruxo do Cosme Velho” tem, entre os seus personagens, aranhas democratas, cachorros de razoabilidade sentimental, vermes exímios que merecem dedicatória, um sábio hipopótamo guia turístico de delírio e uma mórbida borboleta preta. Machado problematiza, nas crônicas que publicava em jornais da época, as touradas brasileiras, uma releitura das sangrentas espanholas e consideradas nobres, até certo ponto, pois posteriormente foram banidas do município. Machado faz graça dos burocratas cheios de si, dos falidos nobres que mantêm uma maquiagem pomposa com seu linguajar rebuscado que beira o ininteligível, apesar de uma suposta ausência de domínio intelectual e de senso crítico aguçado. Faz graça dos costumes deslocados, uma vez que as elites os descentralizaram da Europa e tentaram arduamente fazê-los prosperar adequadamente nas terras tropicais de São Sebastião do Rio de Janeiro. O sarcasmo

machadiano pode partir mesmo daqueles que formalmente “fazem” o país, nas suas legislações e debates democráticos, já que nem eles mesmos são capazes de respeitar as leis, uma vez que estas só devem ser aplicadas aos inimigos, conforme o ditado “aos amigos, tudo; aos inimigos, a lei”, devidamente estudado por Roberto DaMatta ([1978]1997) a respeito da flexibilização da formalidade em uma sociedade relacional.

Antes de seguirmos com a análise dos animais, é preciso informar ao leitor o caminho que seguirá este trabalho. Primeiramente, vamos abordar três obras machadianas e uma de Aluísio de Azevedo, na ordem cronológica de publicação, para que não se perca o contexto histórico social em que foram publicadas. A proporção escolhida não é desmedida, uma vez que ela se dá em razão do volume de animais. Para que fique razoavelmente proporcional, uma vez que os animais comparecem em peso em “O Cortiço” de Aluísio de Azevedo, publicado pela primeira vez em 1890, foi necessário ir além de uma única obra de Machado de Assis. Portanto, serão analisados os animais e seus simbolismos nos contos Miss Dollar, de 1870; “A Sereníssima República”, de 1882; e Conto Alexandrino publicado em 1884. Apesar de a ordem cronológica ser a mais lógica, vamos começar pela obra mais nova, a de Aluísio de Azevedo e, posteriormente, partir para o de Machado de Assis, a fim de evidenciar as discordâncias entre os dois autores e enriquecer o debate.

Para que se entenda melhor o objetivo deste artigo, é preciso fazer uma rápida retomada aos conceitos de representação que norteiam esta análise, a fim de que se possa entender a relevância dos estudos das representações nas narrativas literárias e embasar, para complementar e colaborar com a fundamentação teórica, a noção de representação social. Serge Moscovici (2012) trabalha, não como mero conceito, mas como fenômeno, o que define como “representações sociais”. Este estudo ajudará a compreender como se dá a atribuição de determinados significados construídos e entendidos coletivamente a respeito dos animais. Moscovici aborda as questões em torno deste fenômeno, procurando não o definir precisamente, já que a precisão pode, segundo ele, muitas vezes, minar uma teoria muito restritiva. O autor romeno trata as representações sociais como produtos de uma tentativa de tornar familiar a diversidade, prever o que parece estranho à sociedade. Os conceitos e fenômenos tratados acima serão desenvolvidos e analisados com maior profundidade no decorrer da pesquisa, e discutidos em relação aos objetos de estudo propostos. É

preciso ter em mente o fato de que o imaginário simbólico presente na literatura contribui imensamente na construção de um sistema coletivo e compartilhado de representações sociais em nossa cultura (MOSCOVICI, 2012). O que lemos nas páginas são narrativas capazes de nos ensinar sobre o mundo, sendo, portanto, parte fundamental na construção e no ensino das sociabilidades – e, assim, são elementos de grande importância para o entendimento do imaginário coletivo. Podemos dizer que, quando estamos consumindo narrativas, sejam elas cinematográficas, literárias, publicitárias, etc, aprendemos sobre como nos portar e o que fazer em situações ainda não vividas – ainda que muitas delas nunca cheguem a ser experimentadas pela maioria – além de aprendermos sobre como reagir em relação às situações cotidianas. Como, por exemplo, as reações e sentimentos atribuídos aos animais que serão analisados a seguir.

6. A natureza d'O Cortiço

Um tipão, o velho Libório! Ocupava o pior canto do cortiço e andava sempre a fariscar os sobejos alheios, filando aqui, filando ali, pedindo a um e a outro, como um mendigo, chorando misérias eternamente, apanhando pontas de cigarro para fumar no cachimbo, cachimbo que o sumítico roubara de um pobre cego decrépito. [...] E era tão feroz o demônio naquela fome de cão sem dono, que as mães recomendavam às suas crianças todo o cuidado com ele, porque o diabo do velho, quando via algum pequeno desacompanhado, punha-se logo a rondá-lo, a cercá-lo de festas e a fazer-lhe **ratices** para o engabelar, até conseguir furtar-lhe o doce ou o vintenzinho que o pobrezito trazia fechado na mão. (AZEVEDO, [1890] 1997, p.32)

No trecho acima, se retirarmos a palavra “velho”, é possível que qualquer leitor desavisado, desprovido do contexto, identifique o personagem Libório a um cachorro faminto e pedinte fosse o responsável por afanar doces das mãos de crianças desavisadas. Ainda excluindo o fator humano e adicionando a característica “fumante de cachimbo” é possível imaginar um personagem de fábula, um cachorro pedinte, miserável que fuma pontas de cigarro em seu cachimbo. Aluísio de Azevedo identifica os comportamentos, movimentos e atitudes dos moradores do cortiço com comportamentos animais, conforme veremos abaixo alguns exemplos.

Além dessa animalização, há diversas outras no texto de Aluísio de Azevedo: os personagens “rosnam” e dão “salto de gato” (1997, p.59); têm “ancas largas de animal do campo” (p.14); “respiração forte e tranquila de animal sadio”; Rita Baiana, uma mulata, personagem provocante que canta e dança sendo capaz de alegrar toda a gente do cortiço, é, por vezes comparada a uma cobra (p.35, p. 36, p.89, p.99). Até mesmo Pombinha é identificada com tal réptil, a jovem que era apresentada como figura prestativa, reclusa, altruísta é sexualmente iniciada por sua madrinha e meretriz, Leónie e em seguida ocorrendo-lhe a menarca. A jovem até então inocente, desiste do seu casamento e se junta à Leonie, tornando-se também colega de profissão de sua madrinha, morando com ela em um hotel e ambas, tornando-se uma “serpente de duas cabeças” (p.114).

A cobra, em ambos os casos, entra na figura simbólica, capaz de gerar tentação e de seduzir aqueles que viviam em paz, tal como no Gênesis bíblico. Rita Baiana com suas habilidades e sua sensualidade que exala é retratada como responsável pela transformação de Jerônimo, um português trabalhador e que “...saía de casa para o serviço e do serviço para casa, onde nunca ninguém o vira com a mulher senão em boa paz” (p.17) incorruptível até então, bebedor do bom vinho, apreciador do fado e do bacalhau, fiel à sua esposa. Após a aparição marcante de Rita, o cavouqueiro português se transforma em um adúltero, encantado pela cachaça, pela feijoada e dado aos ritmos e paixões vindas da Bahia. O personagem português, no auge da sua racionalidade e bom caráter ainda inabalados, era somente identificado ao touro, por sua força e por ser dado ao trabalho e a lidar com cargas.

Jerônimo, porém, era perseverante, observador e dotado de certa habilidade. Em poucos meses se apoderava do seu novo ofício e [...] à força de dedicação pelo serviço, tornou-se tão bom como os melhores trabalhadores de pedreira [...] Dentro de dois anos, distinguia-se tanto entre os companheiros, que o patrão o converteu numa espécie de contramestre e elevou-lhe o ordenado a setenta mil-réis. [...] duas outras coisas contribuíram muito para isso: a **força de touro** que o tornava respeitado e temido por todo o pessoal dos trabalhadores, como ainda, e, talvez, principalmente, **a grande seriedade do seu caráter e a pureza austera dos seus costumes**. (AZEVEDO, [1890] 1997, p.24)

Depois de cair nos encantos de Rita baiana, a descrição e adjetivação do personagem muda por completo. Ao invés das virtudes, Azevedo explicita seus vícios e as metáforas animais também seguem o mesmo sentido:

[Rita Baiana] Amara-o a principio por afinidade de temperamento, pela irresistível conexão do instinto luxurioso e canalha que predominava em ambos, depois continuou a estar com ele [Porfiro, personagem que se identifica com a figura do “malandro”] por hábito, por uma espécie de vicio que amaldiçoamos sem poder largá-lo; mas desde que Jerônimo propendeu para ela, fascinando-a com a sua tranqüila **seriedade de animal bom e forte**, o sangue da mestiça reclamou os seus direitos de apuração, e Rita preferiu no europeu **o macho de raça superior**. O cavouqueiro, pelo seu lado, cedendo às imposições mesológicas, enfarava a esposa, sua congênere, e queria a mulata, porque a mulata era o prazer, **era a volúpia**, era o fruto dourado e acre destes sertões americanos, onde a alma de Jerônimo aprendeu **lascívia de macaco** e onde seu **corpo porejou o cheiro sensual dos bodes**. (AZEVEDO, [1890] 1997, p.85)

Nos exemplos citados, os animais servem com o parâmetro de comparação dos personagens de duas formas: comparação biológica (a força, o salto) e também por representação simbólica, uma vez que a cobra talvez seja um dos animais de mais forte simbolismo na mitologia judaico-cristã.

É preciso ter em mente dois fatores extremamente relevantes para a interpretação do texto, sem pecar por anacronia. O primeiro é que no fim do século XIX, a acumulação do saber científico e da credibilidade do saber médico estavam no auge e em voga, bem como a crença no potencial do fazer-saber ciência. Com isso, há um aumento do prestígio do acúmulo deste tipo de conhecimento de campos biomédicos e, por consequência, a profusão e popularização dos termos que estavam reclusos aos livros de medicina e de ciências naturais. O determinismo biológico, seus reflexos nas teorias sociais, o higienismo, o darwinismo e tradição a descrição densa de habitats e de animais selvagens, também feita por Lamarck e Bismarck. Essa forte influência das ciências médicas e naturais tinha mais peso e credibilidade que outrora, apesar da origem desse peso e importância do acúmulo deste tipo de capital (BOURDIEU, 2007) vir mesmo antes do iluminismo no fim do século XVIII.

O historiador inglês Keith Thomas (2010) fez um profundo estudo acerca da interação e relação do homem europeu com o mundo natural século XIV até o início do século XIX. Seus estudos se concentram, principalmente, entre França e Inglaterra, nas produções intelectuais, cartas e outras publicações escritas a respeito da interação entre homem os elementos naturais, como plantas e animais. Segundo Thomas, a tentativa do homem de se separar do mundo natural se dá ainda no período neolítico, quando surgem em peso as técnicas de agricultura e domesticação de animais. Essa separação logo se torna oposição: natureza e cultura. Ou seja, aquilo que não pertence às obras humanas não são providas de razão, logo, são selvagens, inferiores, destituídas de ciência e dos privilégios da produção de conhecimento. Nessa lógica, de acordo com o historiador, era possível entender que aqueles que não detivessem o conhecimento científicos estariam mais próximos à natureza, ao estado de selvageria e descontrole emocional, sensorial e das seriam guiados pelas necessidades fisiológicas e de sobrevivência. Nesta categoria, incluíam-se os povos tribais ou “sem religião” e, também, os camponeses e camadas mais pobres, em que eram ausentes as habilidades e virtudes do homem racional, intelectualizado e civilizado. Todo esse conjunto de tendências em voga acabou por influenciar a expressão cultural das elites, as mesmas que apreciavam e também produziam o saber científico ocidental. O Naturalismo, movimento literário ao qual se associa o gênero de Aluísio de Azevedo em “O Cortiço” adota esse espírito do tempo que enfatiza os saberes das ciências médicas e biológicas.

Aluísio de Azevedo inova ao fazer uma verdadeira etnografia de um tipo de moradia popular na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, na época em que vivia. Descreve as construções, os materiais utilizados, faz nascer a identidade e o caráter de seus personagens, suas histórias e seus conflitos. Descreve a densidade do ar, os cheiros, as constituições do reino vegetal que se davam no interior do cortiço devido ao excesso de umidade produzido pelo ofício das lavadeiras. As formações lodosas, a lama e as doenças que poderiam se manifestar em função disso. Descreve os corpos, as texturas das peles, suas deficiências, sua anatomia e identifica-os como sendo machos e fêmeas. No entanto, há uma tendência no texto dessas identificações e comparações com termos da esfera da natureza se dar em grande peso quando a mentalidade dos personagens é obscurecida, quando lhes foge a razão.

Em um movimento infinito, a razão lhes fugiria, pois, os moradores do cortiço não eram dados às ciências. E por não serem homens das ciências, não terem

as práticas e a educação dos homens civilizados, estavam sujeitos às necessidades naturais. Portanto, em *O Cortiço* essa comparação estaria plenamente de acordo com o conjunto de valores e ideais de sua época – iluminista, positivista, confiante nas teorias da evolução biológica e de sua aplicabilidade social. Esse conjunto ideológico ainda é frequentemente desmistificado e combatido em peso pela antropologia e, em peso, pelo estruturalismo, com a argumentação central de Lévi-Strauss ([1952] 1978) no pós-segunda guerra. Enquanto os personagens estavam de acordo com o que era prezado pela educação tipicamente europeia não são comparados aos animais. Uma vez que cediam aos impulsos e às paixões, ou seja, aquilo que os homens da ciência entendiam como comportamentos exteriores à esfera da razão, então passam para o reino natural, das bestialidades, das selvagerias, das contravenções, etc.

Podemos dizer, portanto, que a animalização, uma das principais características do movimento naturalista, ocorre por força do espírito do tempo em que o romance foi escrito, revelando a conformidade do autor e sua concordância com os valores da época, com a visão biologizante e biologicamente determinista das camadas que não estivesse de acordo com o que era valorizado e desejado pelas elites, uma vez que estavam em oposição a estas.

7. A corte animalizada

O peso da ideologia cientificista e do positivismo em voga no Brasil e na Europa do século XIX era visto com certo ceticismo e frieza por Machado de Assis. Dono de opiniões debochadas e que faziam graça do conservadorismo e da hipocrisia da elite fluminense, Machado fez-se atemporal à medida que sua interpretação sarcástica das relações brasileiras, seus hábitos e de seus calos parece deter certa perenidade. Para inverter essa lógica e fazer graça daqueles que eram tidos como donos da razão e salvadores de um mundo que afundava em selvageria, o autor parece utilizar os animais para não só fornecer um olhar que redireciona a atenção àqueles que estavam às margens, mas para fazer o feitiço se virar contra o feiticeiro: Machado debocha das elites quando faz com que os acontecimentos entendidos com problemas e suas discussões densas, caracterizadas por vocabulário formal, que beirasse o ininteligível, fossem protagonizadas por nada mais, nada menos que animais. Desde os domésticos aos peçonhentos, eles encarnam e atuam perfeitamente nos papéis caricatos das altas classes do Rio de Janeiro.

No “Conto Alexandrino”, Machado põe à luz um tipo de problema que, até hoje envolve um profundo debate das elites intelectuais e que, mesmo depois de mais de um século, parece não se chegar a nenhuma conclusão. É como se o conto previsse que desde a época em que foi escrito não haveria solução para esse tipo de dilema e que esta ausência de resolução e as tentativas de findá-lo seriam eternos. A persistência do cientificismo positivista na produção de conhecimento ainda nos dias de hoje colabora, em grande parte, para essa sensação de que não mudamos. O tema abordado no conto é o teste em animais e a suposta superioridade do homem em relação ao mundo animal, ao ponto de controlá-lo e submetê-los aos seus desejos e ideias aleatórias travestidas de experimentos científicos. A perseguição dos dois homens da ciência à uma suposta verdade faz com que se cometa experiências dignas de cientistas malucos. Em debate, Pítias entende que o significado simbólico dos animais seria transposto ao homem, como se uma coruja pudesse fornecer a sabedoria, uma vez que fossem organicamente combinados. Stroibus discorda e revela ter combinado o sangue de um rato ao homem e com isso obteve um verdadeiro ladrão. A princípio, o leitor estranha a discordância anterior, já que os ratos são símbolo de furtividade. Em seguida, Stroibus continua a especular que a combinação de determinados animais transformaria as características do homem, indo, justamente, em conformidade com a símbolos e seus respectivos animais – fidelidade conjugal às rolas; viajante às cegonhas; enfatuação aos pavões. Ou seja, na discordância de Stroibus sobre sugestão de Pítias sobre a coruja, onde ele o despreza dizendo ser ela apenas um símbolo, é apenas Machado provocando a classe que descreve e seu hábito de pretensão conhecimento total sobre todas as coisas, como se fossem Deuses criadores, controladores do processo produtivo de uma civilização. Ao mesmo tempo, o autor faz com que o cientista reforce o conhecimento simbólico a respeito dos animais, dessa vez trajando-o de ciência.

Até aqui foi feita identificação dos homens como cientistas, no entanto, Machado só os identifica como filósofos depois de alguns parágrafos no conto. Essa revelação tardia sobre a origem dos seus personagens ou sobre sua real identidade é bastante comum nos contos machadianos e também faz parte do seu estilo irônico. Uma das cenas narradas é a da vivissecção de um rato, tal como no procedimento cirúrgico invasivo (ainda) realizado em um animal vivo nos incontáveis e altamente tecnológicos laboratórios assépticos, o processo que, na história envolve materiais grosseiros como ferro e uma tábua. O filósofo-cirurgião, em busca de inovações

médico-pedagógicas e também na perseguição da verdade imortal não mata de imediato o animal, mas abre um talho à ferro de forma bastante vagarosa no peito da criatura, amarrada com linhas à tábua, porque “era opinião dele que a morte instantânea corrompia o sangue e retirava-lhe o princípio” (ASSIS, 1884, p.3). Novamente, Machado combate o sentimento de neutralidade, de que o fazer ciência fosse culturalmente estéril, absolutamente parcial. Combate com aquilo que a classe cientificista, até hoje, detém certo horror: a força dos significados simbólicos e dos pressupostos de ordem não utilitária e materialista. O debate entre função simbólica e utilitária também vem à tona neste rico conto que pode ser entendido como uma severa crítica ao debate pelo simples debate, tal como na dialética dos sofistas gregos (perdurando ao longo dos anos com excelentes representantes em cargos nobres de nossa república) e à epistemologia em voga na época em que fora escrito. Como o feitiço se volta contra o feiticeiro, uma reviravolta no conto faz com que os cientistas ocupem o lugar de experimentos, por mais de uma semana, seus corpos são rasgados, analisados, seus olhos e entranhas retirados e seu comportamento testado. Em uma espécie de revolução vingativa dos bichos, Machado assume uma sua posição, novamente à frente de seu tempo, em relação aos animais:

Diziam os alexandrinos que os ratos celebraram esse caso aflitivo e doloroso com danças e festas, a que convidaram alguns cães, rolas, pavões e outros animais ameaçados de igual destino, e outrossim, que nenhum dos convidados aceitou o convite, por sugestão de um cachorro, que lhes disse melancolicamente: — “Século virá em que a mesma coisa nos aconteça”. Ao que retorquiu um rato: ‘Mas até lá, riamos!’”. (ASSIS, 1884, p.7)

A análise inicial do texto de Aluísio de Azevedo ocorreu para que uma contextualização dos ideais da época estivesse ao alcance do leitor. Este conto, de 1884, foi escrito 6 anos antes de “O Cortiço”, onde já havia clara oposição de Machado em relação ao tratamento dado aos animais. Sendo ele abertamente um defensor dos bichos, discordava da ideia das touradas, mesmo nunca tendo ido a nenhuma, visto, para ele, bastava-lhe conhecer teoricamente o evento para saber do desagrado, tal como a ideia de uma guerra ou de uma prisão, conforme crônica publicada originalmente na revista “Ilustração Brasileira”: “... eu não preciso ver a guerra para detestá-la, que nunca fui ao xilindró, e todavia não o estimo. Há coisas que se prejudgam, e as touradas estão nesse caso” (ASSIS, [1877] 1994, p.27).

Entendida que a atenção e estima dada aos animais aparece de forma bastante incisiva e vingativa neste conto, vamos analisar, brevemente, outros dois, para que o fique claro que o animal em Machado de Assis aparece como forma de reverter o discurso das elites. De fazê-la pagar por sua pretensão de saber total. Machado utiliza os animais para enobrecer os próprios animais, analisa friamente suas características e em seguida humaniza-os.

Em “A Sereníssima República” ([1882] 1994) as aranhas detêm enorme vantagem racional - elas tecem tranquilas suas teias, não possuem desvantagens como outros animais, tais como o cão, o gato por não latir nem miar, sendo mais nobre que as enaltecidas formigas, por sua força trabalhadora, uma vez que não devastam plantações e nem devoram o açúcar. Assim, a argumentação do narrador faz com que a fundação de um governo republicano pelas aranhas seja absolutamente razoável e apropriada. As aranhas tecem teias e o fazem da maneira mais complexa possível e ironicamente travestida de simplicidade acessível à população, afinal, são representantes da grande massa e por ela falam. Coincidência ou não, é bastante semelhante ao que é vivido nas câmaras e plenários desde que Machado escrevia seus textos. Ele, ao problematizar e fazer um minucioso retrato psicológico de seus personagens e também das relações ambíguas da política no Brasil, ele é capaz de apreender o caráter brasileiro em sua essência. Nas escolas, aprendemos que um dos traços marcantes de Machado de Assis é o pessimismo, característica que é possível ser relativizada, uma vez que o autor joga para o seu público essa tipificação do seu gênero de escrita. A ironia e as ambiguidades deixam, a caráter do leitor, a interpretação em relação ao suposto pessimismo.

Agora, passemos ao último conto e mais antigo conto: “Miss Dollar” ([1870] 1994). Nessa digressão, feita do Machado mais recente até o mais antigo quando falamos de contos que tenham grande presença de animais, simbólicos ou práticos. Já no Machado de duas décadas anteriores à publicação de “O Cortiço”, inicia-se uma sensível descrição da personagem que não é a principal, mas é a que dá origem à trama que sucede. Este trabalho de caracterização da personagem Miss Dollar dá ao leitor opções de construção da personalidade a primeira considera o leitor nado ao gênio melancólico, outra é que não o seja, a terceira é o leitor que já teria passado da segunda mocidade e se visse rumo a uma velhice sem recursos. Em todos os três casos, Machado leva o seu leitor pela mão em uma análise das preferências

culinárias, literárias da dama; sua personalidade e seus costumes finos, tendo inclusive duas possibilidades de nacionalidades, uma britânica e outra americana:

...uma tal Miss Dollar seria incompleta se não tivesse óculos verdes e um grande cacho de cabelo grisalho em cada fonte. Luvas de renda branca e chapéu de linho em forma de cuia, seriam a última demão deste magnífico tipo de ultramar. Mais esperto que os outros, acode um leitor dizendo que a heroína do romance não é nem foi inglesa, mas brasileira dos quatro costados, e que o nome de Miss Dollar quer dizer simplesmente que a rapariga é rica. A descoberta seria excelente, se fosse exata; infelizmente nem esta nem as outras são exatas. A Miss Dollar do romance não é a menina romântica, nem a mulher robusta, nem a velha literata, nem a brasileira rica. (ASSIS, 1994, p.2)

Assim como no caso das aranhas, Machado humaniza determinados animais para falar de uma determinada classe, a fim de expô-la ao ridículo. A *lady* aristocrática Miss Dollar é, na verdade, uma cadelinha galga, raça de cachorro italiana, tipicamente utilizada em competições de corrida e originalmente desenvolvida para caça à lebre. Machado de Assis faz essa antropomorfização para ironizar o estilo de vida, os hábitos deslocados e ainda não assimilados em uma cultura dos trópicos, problema constante e bastante presente para uma elite de costumes importados no Brasil que só se tornaria república dezenove anos depois da publicação desta obra.

A exposição dos animais nos textos de Aluísio de Azevedo e de Machado de Assis foi feita até aqui e como tal para explicitar os significados simbólicos embutidos nos bichos presentes em dois cânones da literatura brasileira. O primeiro, datado pelos excessos de uma moda determinista, ao tentar se incluir no movimento literário em voga, o Naturalismo, assimila trabalhadores e camadas pobres da população e seus hábitos à comportamentos animais. O faz em 1890. Machado de Assis, cerca de vinte anos antes disso, já cético das modas e tendências das elites intelectuais que deram força ao naturalismo, utiliza os animais de forma contrária, em oposição absoluta a Aluísio de Azevedo. Há, ainda uma tendência crescente de valorização dos animais, que fica clara nas suas publicações mais recentes e abordadas no presente trabalho.

Referências

- AZEVEDO, A. **O cortiço**. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- ASSIS, M. “A Sereníssima República” e “Miss Dollar” in: **Obra Completa de Machado de Assis, vol. II**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar 1994A. PDF.

_____. “História de Quinze Dias – 15 de Março de 1877” in:
Obra Completa de Machado de Assis, vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar,
1994B. PDF.

_____. “Conto Alexandrino” in: **Volume de contos.** Rio de
Janeiro: Garnier, 1884.

BOURDIEU, P. **A Distinção: a crítica social do julgamento.** São Paulo, SP;
Porto Alegre – RS: Zouk, 2007.

DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do
dilema brasileiro.** 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DURKEHIM, E. “**Representações sociais e representações coletivas**” in:
Sociologia e Filosofia. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1970.

LEACH, E. (1964). “**Aspectos antropológicos da linguagem: categorias
animais e insultos verbais**”. In: DAMATTA, Roberto. **Edmund Leach:
antropologia.** São Paulo: Ática, 1983.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem.** Campinas – SP: Papyrus
Editora, 2012.

_____. “Raça e História” in **Os Pensadores,** São Paulo, Abril
Cultural, 1978.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia
social.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

SEREZA, H. C. **O Brasil na Internacional Naturalista: adequação da
estética, do método e da temática naturalistas no romance brasileiro do século
19.** São Paulo, 2012. 271 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) -
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências humanas da Universidade de São Paulo.

THOMAS, K. **O homem e o mundo natural.** São Paulo: Companhia das
Letras, 2010.

Aventuras e desventuras na cidade grande*

A pedagogia da circulação pelos espaços modernos

Miguel Mendes**

Resumo

Estudo que busca interpretar narrativas midiáticas para crianças e jovens do início do século XX no Brasil com o auxílio da problematização que Georg Simmel fez sobre o caráter psíquico do habitante das grandes cidades. O *corpus* do estudo é um recorte do semanário ilustrado *O Tico-Tico*. As matérias do periódico são interpretadas também como um recurso pedagógico informal para ensinar os jovens a se comportar nos novos espaços urbanos e sociais, colaborando com o processo civilizador descrito por Norbert Elias.

Palavras-chave: *O Tico-Tico*; Simmel; processo civilizador.

8. Introdução

O estudo da produção midiática de determinada época colabora não só para descrevê-la, mas também para entender por que meios os produtos midiáticos, eles mesmos, cumprem papel no processo histórico de transformação da sociedade. Este trabalho parte de alguns princípios metodológicos para observar um recorte do pioneiro semanário infantil de variedades *O Tico-Tico* com a perspectiva de que suas matérias podem ter funcionado como recurso pedagógico informal para educar crianças e jovens da elite social brasileira a circular pelos novos espaços urbanos e sociais que foram sendo construídos durante o início do século XX, especialmente na Capital Federal, o Rio de Janeiro.

Em poucas palavras, o objeto de pesquisa, *O Tico-Tico*, foi um jornal ilustrado dedicado ao público infanto-juvenil com muita relevância por ter sido um dos primeiros do gênero no mundo (inicia-se em outubro de 1905) e por ter publicado séries de histórias em quadrinhos que fundamentaram esse campo no Brasil, tais como *Reco-reco*, *Bolão e Azeitona*, do cartunista Luiz Sá. O semanário foi criado quando a empresa que já publicava o satírico *O Malho* percebeu que havia mercado para uma publicação

* Trabalho apresentado no GT 4 – Narratividades e discursos midiáticos do XIV Poscom PUC-Rio, de 21 a 24 novembro de 2017.

** Doutorando em Comunicação Social – PUC-Rio. Mestre em Comunicação Social – PUC-Rio. E-mail: migmendes@terra.com.br.

infantil. Desde as primeiras cartas do editor, a proposta de *O Tico-Tico* fica estabelecida: ao mesmo tempo em que entretém, educa moral e intelectualmente – inclusive servindo de incentivo à prática da alfabetização. Ler a legenda de uma ilustração divertida era mais instigante do que ler os severos livros de leitura do início do século XX.

Esta análise parte da concepção de que um jornal pode ser um documento histórico. De fato, o estudo das transformações do Rio de Janeiro durante as reformas urbanas da Primeira República, por parte de historiadores, se apoiou na leitura dos periódicos da época. O material, onde se discutia e se difundia os projetos para o futuro, ajudou, inclusive, a entender as transformações nos hábitos e percepções dos moradores, convivendo pela primeira vez com automóveis, bondes, cinemas, fonógrafos e outros aparelhos elétricos, e em conflito com os novos padrões sanitários, habitacionais e estéticos que foram violentamente impostos. O pesquisador só precisa ter cautela, como diz Tânia Regina de Luca, para não identificar linearmente a narração do acontecimento com o próprio acontecimento. Afinal, “a imprensa periódica seleciona, ordena, estrutura e narra, de uma determinada forma, aquilo que se elegeu como digno de chegar até o público” (LUCA, 2008 : 139). Essa questão, antes de ser um empecilho, é justamente a questão que mais interessa neste trabalho, pois os periódicos podem ser entendidos como projetos coletivos, que vivem um jogo entre redatores e leitores e agregam pessoas em torno de ideias, crenças e valores. Importa menos o que aquela sociedade estava fazendo e mais o que ela pensava que estava fazendo.

Desde esse ponto de vista, *O Tico-Tico* não será visto apenas como um produto de mercado totalmente controlado pelos proprietários da Sociedade Anônima O Malho, mas como uma representação coletiva da sociedade, conforme formulação de Howard Becker. Sob a mesma linha editorial, ao longo de incontáveis semanas, um grande número de colaboradores, cada qual com sua formação artística e intelectual e sua identidade social, tentou sempre conjugar suas próprias percepções com o interesse dos leitores, os quais se manifestavam profusamente por carta, inclusive mandando colaborações amadoras. Becker defende que:

Levar em conta as maneiras como as pessoas que trabalham em outros campos — artistas visuais, romancistas, dramaturgos, fotógrafos e cineastas — e os leigos representam a sociedade revelará dimensões analíticas e possibilidades que a ciência social muitas vezes ignorou serem úteis em outros aspectos (BECKER, 2009: 19).

Neste trabalho se leva em conta que, além de representar a sociedade, a produção midiática tem papel no processo civilizador, conforme descrito por Norbert Elias (2011). O comportamento dos indivíduos tem sido objeto de censura, ridicularização e correção segundo normas sociais. Para poderem participar de grupos de maior distinção e, até certo ponto, para se adequarem minimamente a qualquer interação social, os indivíduos, principalmente aqueles apontados como “primitivos”, “rústicos”, “incivilizados” e “pueris”, precisam interiorizar normas de decoro. A maneira como se apresenta exteriormente (inclusive como olha e como se posta) deve comunicar certas qualidades interiores. Por isso, o aprendizado da etiqueta à mesa e nos demais encontros sociais. Mais do que isso, é necessário aprender a maneira “civilizada” de utilizar os objetos modernos e a fazer qualquer coisa em público, ou seja, aprender a circular pelos novos espaços que o mundo moderno foi criando.

Para fazer, em poucos anos, as crianças alcançarem o grau de civilidade e desenvolverem os adequados sentimentos de decoro pessoal e de nojo típicos dos adultos, a sociedade como um todo, através de “milhares de outros instrumentos” além da educação dada pelos pais, faz pressão sobre a nova geração. Acredito que o semanário infantil *O Tico-Tico* é um grande exemplo.

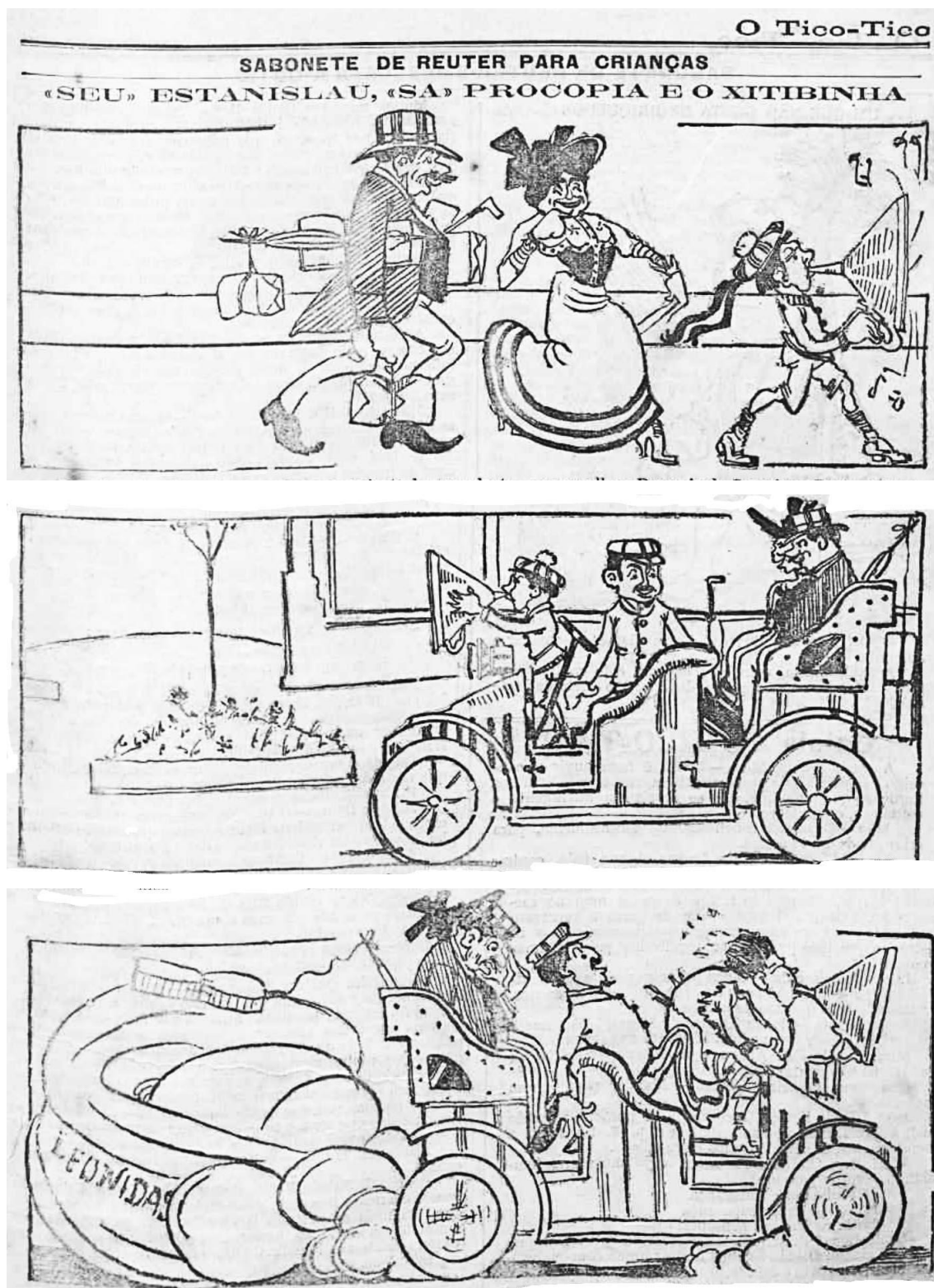
O processo civilizador pode ser remontado indefinidamente ao passado mas, na virada do século XIX para XX, tem uma de suas fases de “arranque”, quando há motivos para a sociedade se transformar mais rapidamente. Muitos indivíduos experimentam choques psíquicos e sensoriais quando são forçados a vivenciar tais transformações na vida prática e social. Tal problema foi abordado pelo sociólogo Georg Simmel em seu ensaio *As grandes cidades e a vida do espírito*. Simmel o escreveu em 1903, tendo a visão de processos que ainda iriam se acelerar até tomarem a forma em que vivemos em nossa atualidade. No texto o autor descreve as características que o indivíduo morador de uma grande metrópole aparenta em contraste com os moradores do campo ou pequenas vilas. São características interiorizadas a partir das condições de vida típicas da cidade grande: a consciência de horário, a consciência monetária, a especialização, e a indiferença aos estímulos próximos, entre outros.

A proposta deste estudo é tomar tais características como guia e buscar, nas matérias de *O Tico-Tico*, nas primeiras duas décadas do século XX, representações desse indivíduo moderno, seja ele criança, jovem ou adulto, seja burguês ou trabalhador, flagrado no processo de aprender novas etiquetas e interiorizar novos modos de ser e de circular pelas ruas da Capital Federal da jovem República Brasileira.

9. Lições do Vovô para tornar as crianças mais “humanas”

Antes de voltar ao trabalho de Simmel, gostaria de apontar como o material de *O Tico-Tico* demonstra uma adesão voluntária à causa da “civilização” no sentido de “ação educativa”. Norbert Elias mostrou como, curiosamente, os manuais de etiqueta do passado causariam nojo e, pelo menos, riso nos leitores atuais, porque sua linguagem e a menção de certos comportamentos seriam, paradoxalmente, indecorosos. E isso é uma dos argumentos para sustentar a ideia de que vivemos um processo civilizador em andamento. Também no caso de *O Tico-Tico*, as histórias, desenhos e contos que, em seu tempo, eram considerados pedagógicos e civilizadores, à mente do leitor de hoje parecem “bárbaras”. Nas historietas ilustradas é comum narrar casos de vingança. Uma vez é o menino Chiquinho que quer se vingar dos empregados de sua casa porque riram dele; outra vez os animais domésticos é que se vingam do menino que os maltratou. Toda vez que Chiquinho faz uma arte, algo se quebra e alguém se machuca ou adocece mas, como consequência imediata, o peralta leva uma sova ou se machuca também. As crianças de *O Tico-Tico* parecem não ter nenhum autocontrole! E não existe ali a pedagogia dos bons exemplos ou dos argumentos racionais. Conforme a historinha enviada por uma leitora, na edição 480 de 1914, onde uma menina pequena bole com um sapo e com um gato e, só depois de ser toda arranhada pelo gato, aprende que “não se deve fazer mal aos animais”, o indivíduo não abrande seus costumes porque reflete, mas porque sofre consequências diretas por seus atos. Em outra colaboração de leitor, na edição 540 de 1916, conta-se a história de um “menino mau” que tinha a mania de surrar todos os animais que encontrava, com uma vara, mas um dia um cão se vingou com uma “dentada tão forte que o menino teve de ficar três dias de cama” e, enfim, corrigiu-se, tornando-se “humano” e tratando bem os animais. Que distância se estava das historinhas infantis politicamente corretas de hoje, em que nenhuma imagem de ato violento pode ser reproduzida.

Figura 1 – Historieta ilustrada: o passeio na “capitá”. O Tico-Tico, 1906.



Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Acompanhando as peraltices bárbaras dos meninos das historietas ilustradas, era comum encontrar máquinas e todo tipo de novidade. Chiquinho, na última edição de 1914 (ano da Primeira Guerra Mundial), ganha de Natal um canhão de brinquedo; o filho de um rico fazendeiro, numa edição de 1906, vai, pela primeira vez, passear de automóvel pela Capital Federal, e incha feito um balão de tanto que engoliu vento, surpreso com a velocidade da máquina (ver Figura 1); outros meninos faziam arte com fonógrafos, bicicletas, patins, fogos de artifício, bombas d'água, etc.

Os editores de *O Tico-Tico* pautavam sempre esse tipo de história, com a intenção de educar os leitores no comportamento civilizado, além de estimularem a leitura e de advogarem muita atenção aos estudos, tanto para benefício próprio do indivíduo (não cair na miséria) como para beneficiar o País. Em manifestações estimuladas, por carta, os leitores diziam sonhar com o Brasil sendo o maior país do mundo, ou, pelo menos, se ombrear com as maiores nações. É um projeto compartilhado entre leitores e editores. Nas *Lições do Vovô* de 3 de janeiro de 1917, o redator tece a visão de uma civilização brasileira:

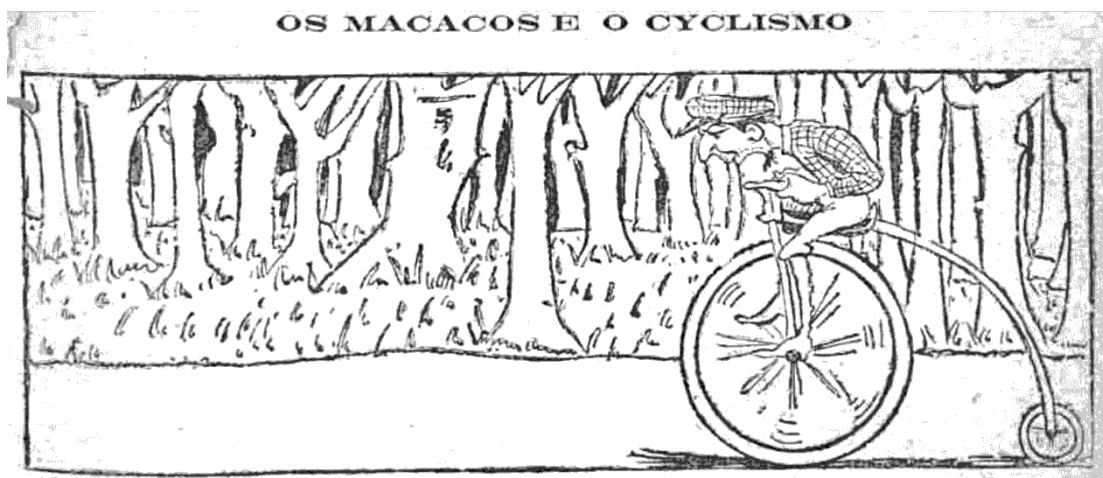
Eu, já velho, tendo visto todas as transformações, venturas e desditas por que nossa terra passou nestes últimos trinta anos, já não posso ter grandes esperanças de, por mim mesmo, colaborar na construção de nossa nacionalidade, que ainda precisa de tantas dedicações, de tanto amor, tantos esforços; a ver nosso querido Brasil, forte, rico e radioso como ele deve ser – glorioso não por ser o mais amado nem o mais temido entre todos os países - mas por ser a terra de maior liberdade, de mais perfeitas ciências, de artes mais adiantadas, de indústria e agricultura mais pomposas, de direitos mais seguros, de que ser país mais respeitado.

Nesse parágrafo citam-se os elementos mais valorizados entre os defensores do processo civilizador: liberdade, ciência, arte, produtividade e direitos. O espaço ideal para desenvolvimento desses valores era a cidade, em oposição ao mundo rural, visto, no mínimo, como atrasado e, por muitos, como “bárbaro”.

10. Simmel: uma pauta para representações da vida citadina em *O Tico-Tico*

É possível relacionar as formulações de Simmel em *As grandes cidades e a vida do espírito* com historietas e textos de *O Tico-Tico*. Tome-se, por exemplo, a história *Os macacos e o ciclismo*, publicada em 1906 (edição 15):

Figura 2 – Historieta ilustrada por Leônidas. O Tico-Tico 15.



1) Nicanor Testa Curta, tendo perdido todos os empregos, resolveu fazer-se ciclista e anunciou pelos jornais uma grande façanha: anunciou que ia dar volta ao mundo em sua bicicleta. Partindo do Rio de Janeiro, dentro de poucos dias, atravessando S. Paulo e Goiás, se achava ele nas florestas de Mato Grosso.

Nicanor Testa Curta ia satisfeitiíssimo.

- É uma bela nota de progresso e civilização que trago a estas matarias, dizia ele consigo.



2) Mas de repente, Nicanor Testa Curta ouvia repetidos guinchos e num momento achou-se perseguido por muitos macacos que, na sua linguagem, gritavam:

- Ó arara! Ó arara! Solta mucic' eta.

E, armados de pau, arrumavam-lhe pancada que não era brincadeira.

- Ó arara! Ó arara! Não pode! Não pode!



Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

3) E o resultado foi que Nicanor Testa Curta caiu e os macacos, que tudo imitam, treparam na *bicycle*, e por estes dias próximos, talvez cheguem à Avenida Central, onde certamente farão um sucesso. Testa Curta, que virá a pé, só chegará quando estiver já velhinho...

Logo no início da narrativa já se percebe que Nicanor é experiente na vida citadina: vive o desemprego e precisa inventar uma ocupação. Mais do que isso: precisa inventar uma ocupação extravagante, um feito inédito que o destaque da multidão. De fato, Simmel ponderou em 1903 que “as cidades são o local da mais elevada divisão econômica do trabalho” (SIMMEL, 2005:586) e que “a necessidade de especializar as realizações a fim de encontrar uma fonte de ganho ainda não esgotada, uma função que não seja facilmente substituível” estimula o criativo enriquecimento da variedade de ofertas. (SIMMEL, 2005: 587). Quanto à extravagância, é um traço característico de defesa do indivíduo para fazer valer sua personalidade num ambiente em que há extrema concorrência:

[...] o homem agarra-se à particularização qualitativa, a fim de, por meio do excitamento da sensibilidade de distinção, ganhar de algum modo para si a consciência do círculo social: o que conduz finalmente às mais tendenciosas esquisitices, às extravagâncias específicas da cidade grande, como o exclusivismo, os caprichos, o preciosismo, cujo sentido não está absolutamente no conteúdo de tais comportamentos, mas sim em sua forma de ser diferente, de se destacar e, com isso, ser notado (SIMMEL, 2005: 587).

Nicanor, no entanto, não vence. Sua bicicleta, símbolo da mecanicidade da civilização, está em desvantagem no sertão do Brasil. Os macacos “desautorizam” o ciclista e “tomam” a bicicleta. Numa divertida inversão, agora serão os primitivos que, de posse da máquina, vão circular na Avenida Central. Os macacos “tudo imitam” e “certamente farão sucesso”. Não é uma exceção ao caráter da cidade grande; é uma regra. Segundo Simmel, as realizações da “civilização” que, após séculos de

desenvolvimento, são agora enormes e múltiplas, envolvem e levam na onda os indivíduos, que não precisam evoluir internamente na mesma proporção. Individualistas radicais, como Nietzsche, odeiam essa característica da cidade grande: a “máscara” de sofisticação vestida por indivíduos medíocres. A cidade grande é tão pródiga em “milagres e confortos da técnica, que domina o espaço”, mas tão impessoal, “que a personalidade, por assim dizer, não se pode contrapor a isso. Por um lado, a vida torna-se infinitamente mais fácil [...]” (SIMMEL, 2005: 588). Nesse sentido, os macacos não precisam se tornar homens; basta imitarem o uso da bicicleta e “ir na onda”.

Para Simmel (2005: 577-578), “o fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo das individualidades da cidade grande é a intensificação da vida nervosa, que resulta da mudança rápida e ininterrupta de impressões interiores e exteriores”. Quanto a esse aspecto, há muitos exemplos de historietas de “desventuras” dos personagens na paisagem urbana. Aqui um menino corre atrás do chapéu que voou, leva uma ducha do caminhão de limpeza pública bem na hora em que olhava o chão; depois, ainda cai num bueiro aberto e se suja inteiro (ver Figura 3). Ali, um senhor, depois de beber demais, anda para casa mas começa a querer brigar e confundir com um vulto a sombra de si mesmo projetada nos muros pela forte iluminação do lampião a gás. Em outra página, um rapazinho adota modas e imita costumes que nota nas pessoas da rua de maneira sucessiva e sempre inconveniente, terminando por levar uma surra – assistida por um guarda - por falta de habilidade no uso da bengala (sem querer, ele derruba a banca de uma loja de louças). Outro dia, um senhor leva um banho de tinta preta caída de um andaime de pintor quando seu cãozinho foge e a coleira engancha na escada. Esse personagem reage com fleugma, pois fica feliz de ter deixado seu fraque e cartola mais bonitos com aquela tinta preta.

É possível reconhecer nos cenários e pretextos dessas historietas ilustradas a experiência das reformas urbanas, com as ruas marcadas por andaimes, escadas, buracos, veículos rápidos, água encanada, “equipamentos urbanos” (tais como caixas de correio e postes de luz)... e guardas. Sempre há guardas por perto. Essas mesmas ideias ainda seriam exploradas pelas comédias do cinema mudo que seriam populares alguns anos à frente. O indivíduo, na cidade grande, vive uma sucessão frenética de encontros e trombadas. Para os meninos peraltas, que todos são em *O Tico-Tico*, há infinitas oportunidades de pregar peças. As vítimas geralmente são estranhos que se encontra na rua. Os meninos estão sempre “maquinando” alguma brincadeira de mau gosto. Quanto a esse ponto, Simmel argumentou que a vida interior do habitante da cidade grande é

marcada por intelectualismo frente à vida em pequenas cidades, em que as relações são pautadas pelo sentimento. Isso seria, segundo o autor, uma reação à carga de estímulos sensoriais que o indivíduo teria na cidade grande. Caso fosse dar valor emocional a cada encontro, a cada novidade, a cada aventura ou desventura, seu coração não aguentaria. Sem se dar conta, o cidadão aborda a realidade preferencialmente com o intelecto, o que serve de amortecimento para as emoções. Isso explica a atitude do senhor da história do fraque e cartola pintados de preto. Em vez de sentir raiva ou susto, ele racionalizou que a roupa tinha ficado melhor depois do acidente.

Figura 3 – Historieta do personagem Chiquinho



Fonte: Reprodução do livro *O Tico-Tico: centenário da primeira revista de quadrinhos do Brasil*, p.30.

Conforme Simmel, a indiferença, a maneira pouco atenta de circular na cidade e mesmo a “reserva” em relação ao próximo são produtos da vida na cidade grande:

Talvez não haja nenhum fenômeno anímico que seja reservado de modo tão incondicional à cidade grande como o caráter *blasé*. [...] A incapacidade, que assim se origina, de reagir aos novos estímulos com uma energia que lhes seja adequada é precisamente aquele caráter *blasé*, que na verdade se vê em todo filho da cidade grande, em comparação com as crianças de meios mais tranquilos e com menos variações. (SIMMEL, 2005 : 581)

Esse “caráter blasé”, nas historietas de *O Tico-Tico*, é mais bem representado por alguns personagens cômicos adultos, como o Kaxinbown (de Max Yantok) e o Zé Macaco (de Alfredo Storni), capazes de enfrentar as situações mais surreais sem arregalar os olhos. Mas o assunto demandaria mais pesquisa.

11. Conclusão

Esta é uma investigação preliminar para um estudo mais extenso da publicação *O Tico-Tico*. Partiu-se do princípio de que, no ensaio *As grandes cidades e a vida do espírito*, Georg Simmel descreve e propõe explicações para o caráter da experiência individual de viver numa cidade grande no início do século XX, quando extensas transformações sociais começavam a acontecer. Uma vez que as publicações brasileiras ilustradas do mesmo período também retratavam essas transformações, as argumentações de Simmel foram usadas para interpretar o conteúdo das historietas publicadas naquele semanário infanto-juvenil. Levando em conta que a Capital Federal da república brasileira não era tão desenvolvida quanto Paris ou Londres, e que a cultura brasileira não se caracteriza pelo apreço à formalidade, houve substancial correspondência entre a descrição de Simmel e a representação social realizada pelos autores das historietas e textos do semanário. Os personagens retratados naquelas páginas vivem a profusão de estímulos da cidade, correm pra lá e pra cá, lidam com as novas máquinas e tecnologias, usam o intelecto na reação aos acontecimentos, tentam novas profissões ou buscam se destacar em meio à concorrência, valendo-se de aparências quando não há condições de se desenvolver interiormente. Essas histórias valem tanto para educar o leitor nesse novo modo de vida quanto para criticá-lo, pelo caminho do riso. Mais leituras das matérias de *O Tico-Tico* são necessárias para produzir um quadro mais completo e consequente.

Referências

- BECKER, Howard. **Falando da Sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador, vol. 1: uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: **As fontes históricas**. PINSKY, Carla Bassanezi (org.). São Paulo: Contexto, 2008.
- SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. **MANA** 11 (2), p. 577-591, 2005.

Identidade nacional e nação: o Brasil e o brasileiro de *O*

Cortiço*

Ana Paula Gonçalves de Almeida**

Resumo

O trabalho pretende explorar alguns pontos da identidade nacional brasileira, a partir da leitura de um livro de ficção. O romance *O Cortiço*, obra clássica de Aluísio Azevedo, mostra o Brasil da época, dentro do contexto cultural do país e do olhar de seu autor, de suas referências pessoais e de suas pesquisas. Serão pensadas questões que permeiam na contemporaneidade o que é ser brasileiro e que já estavam presentes em 1890, época da publicação da obra. Para isto, a análise dos personagens, assim como do lugar em que se passa trama – um cortiço situado no Rio de Janeiro – serão fundamentais para explicar os estereótipos descritos no texto, que foram ao longo dos tempos se tornando referências da chamada “brasilidade”.

Palavras-chave: Identidade Nacional, *O Cortiço*, Rio de Janeiro.

O livro *O Cortiço*, publicado em 1890, é um romance clássico da literatura brasileira, de Aluísio Azevedo. Ele retrata como era a vida no Brasil escravista, uma nação ainda em formação, onde as raízes dos personagens são mostradas com minuciosos detalhes, caracterizando bem a nacionalidade e a raça dos mesmos aos olhos do escritor (detalhe que importa muito quando se trata de pensar preconceitos e estereótipos já presentes, muitos nos quais perduram até os dias atuais), dando dicas da mistura de raças que formaram, ao longo do tempo, o típico brasileiro.

Um livro geralmente se torna um clássico, quando consegue ter ideias, enredo e narrativa atemporal. Mesmo com as devidas diferenças de tempo, vocabulário e alguns detalhes do cotidiano datado no qual o enredo é escrito, o leitor consegue compreender o que é dito, contado, ainda que séculos o distanciem da publicação da obra. Este trabalho tentará demonstrar como *O Cortiço*, em 1890, nos apresenta com os “tipos” de brasileiros daquela época, conceitos contemporâneos sobre o “povo brasileiro”, já presentes no Brasil vivido por Aluísio de Azevedo, um país que a pouco deixava de ser colônia de Portugal.

* Trabalho apresentado no GT 4– Comunicação, Narratividade e Discursos Midiáticos do XIV Poscom PUC-Rio, de 21 a 24 novembro de 2017.

** Doutoranda em Comunicação Social – PUC-Rio. Mestre em Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense – UFF. E-mail: anapaulagsgo@hotmail.com.

A análise desta obra literária já foi feita com maestria por grandes nomes da crítica literária brasileira, a intenção não é refazer tal feito. A proposta é tecer observações sobre a narrativa, no que tange a temas como comida, cheiros, detalhes de personalidade e de aparência física de alguns dos muitos personagens apresentados no romance, visando observar determinados aspectos e características apontadas sobre brasilidade na época. O autor não economiza em adjetivos e longas descrições para reforçar a sua forma de ver, por exemplo, o pobre morador do cortiço “aquela gentilha sensual, que o enriquecera, e que continuava a mourejar estupidamente, de sol a sol, sem outro ideal senão comer, dormir e procriar” (AZEVEDO, 2016, p.200), em vários trechos da obra ele define diferenças entre brasileiros e portugueses, em outros entre brasileiros nascidos livres com escravos e ex-escravos.

Pensar que o povo brasileiro, dito sempre como uma grande “mistura de raças”, não é tão misturado assim na prática, desde sempre, como bem é mostrado na obra: mesmo com aparência semelhante, o português em muito se diferenciava do escravo e do ex-escravo, tal como escreveu Antonio Candido, o grande mérito do autor foi ter percebido este falso nivelamento “trabalhando como um burro o português na verdade apenas aparentemente se assimilava àquele. Para o escravo, ao contrário, não havia remissão de qualquer espécie (...), enquanto o português podia ganhar dinheiro e subir na vida, galgando posições de mando.” (PRADO, 2016, p.306). Isto sem falarmos nas regionalidades, nas questões de cor e tantas outras que permeiam desde sempre o complexo sistema distintivo brasileiro.

O Cortiço ajuda a desconstruir a ideologia de igualdade racial lida nos livros didáticos, da cordial relação entre índios, escravos e portugueses formando uma nação, retratando diferenças cruciais entre os personagens.

Essa versão da formação do povo e da sociedade brasileira, denominada por DaMatta (1981) “fábula das três raças”, tem sido transmitida recorrentemente pelo ensino oficial da História do Brasil, pela imprensa, pela literatura especializada e pelos segmentos mais intelectualizados da população. Alguns exemplos tirados de livros didáticos e de outras fontes ilustram a veiculação de uma visão equânime da formação e da participação das três etnias primitivas da sociedade brasileira. (BARBOSA, 2006, p.123)

Estas três etnias primitivas misturadas geram nuances e perfis característicos do povo brasileiro, que já em 1890, começava a mostrar sua face, tal como pudemos ler no romance.

O Cortiço São Romão

O cortiço São Romão, lugar onde se passa a maior parte da trama, era um tipo de habitação bastante comum no Rio de Janeiro à época. O leitor do livro acompanha a sua construção e as mudanças nele ocorridas durante o romance. João Romão começa a construir as casinhas, que crescem ao longo do tempo, assim como a sua renda. Seu intuito sempre foi construir uma grande estalagem, a maior da cidade. Após um incêndio, com as reformas feitas, o cortiço vai se modificando e tomando uma proporção bem maior “De cento e tantos, a numeração dos cômodos elevou-se a mais de quatrocentos; e tudo caiadinho e pintadinho de fresco; paredes brancas, portas verdes e goteiras encarnadas.” (AZEVEDO, 2016, p.256).

Ainda neste processo de transformação do São Romão, podemos observar também a chegada da modernidade no Rio de Janeiro e, com ela a mudança gradativa de seus moradores “(...) E, assim como este, notavam-se por último na estalagem muitos inquilinos novos, que já não eram gente sem gravata e sem meias. A feroz engrenagem daquela máquina terrível, que nunca parava, ia já lançando os dentes a uma nova camada social que, pouco a pouco, se deixaria arrastar inteira lá para dentro.” (AZEVEDO, 2016, p.257). O autor, ao contar a vida e a origem dos moradores deste cortiço, faz um retrato dos brasileiros que viviam na cidade naquele tempo: seus hábitos, como conviviam uns com os outros (as casas eram tão pequenas e próximas umas das outras, que a intimidade entre os moradores era praticamente obrigatória, uns sabiam da vida do outro), o trabalho de cada um e a luta para vencer na vida em país em formação.

Em razão disso, ao mesmo tempo que O Cortiço nos relata “a história dos trabalhadores intimamente ligados ao projeto econômico de um ganhador de dinheiro”, a sua estrutura profunda nos desvenda alguns lineamentos ideológicos ancorados na violência do sistema, verdadeira antropologia da exclusão a que se resume a vida dos deserdados (...) análise que muda o estatuto d’O cortiço, de obra pragmática do naturalismo para obra reveladora do significado das relações humanas e de trabalho no Brasil semicolonial de entre o Império e a República. (PRADO, 2016, p.305)

Análise de alguns personagens, com foco nas características apontadas, de acordo com a sua origem:

João Romão: português de origem humilde, um capitalista nato: na primeira parte da história trabalha de sol a sol, sem nenhum luxo, visando sempre o lucro. Suas atitudes para alcançar riqueza são antiéticas, roubando fregueses no peso, furtando material de construção para construir o cortiço, etc.

Aqui, uma pequena ponderação, a personalidade do personagem capitalista diz muito sobre como, desde sempre, o brasileiro enxerga, tão diferentemente, por exemplo, da cultura americana, o homem que deseja prosperar na vida no estilo capitalista de pensar. João Romão é um vilão, com diversos episódios que causam repulsa, mas sua visão de negócio, seu trabalhar de sol a sol para construir uma riqueza que não vem de família e sim do seu esforço, em outro romance, poderia ser retratado como um homem de visão, sem necessariamente ser um vilão, que rouba, explora e não tem consideração alguma, nem mesmo com a mulher que lhe ajudou a construir sua riqueza, a personagem Bertoleza.

No enredo, no entanto, Romão muda completamente suas ambições, passa a desejar viver como um nobre e almeja luxos impensáveis no personagem do início do livro. Ele deixa de ser aquele que trabalha muito para acumular dinheiro, mas vive como um miserável, em muito por inveja de seu vizinho, o personagem Miranda. A partir deste momento, ele passa a repensar como viveu até então:

(...) Fora uma grande besta!...pensou de si próprio amargurado. Uma grande besta!...Pois não! Por que em tempo não tratara de habituar-se logo a certo modo de viver, como faziam tantos outros de seus patrícios e colegas de profissão?... Por que, como eles não aprendera a dançar? E não fora de vez em quando à rua do Ouvidor e aos teatros, e a bailes, e a corridas e a passeios?...Por que não se habituara com as roupas finas, e com o calçado justo, e com a bengala, e com o lenço, e com o charuto, e com o chapéu, e com a cerveja, e com tudo o que os outros usavam naturalmente, sem precisar de privilégio para isso? ...Maldita economia!” (AZEVEDO, 2016, p.143)

Se antes para ele “se amigar” com Bertoleza era uma boa estratégia, já que a parceira trabalhava de sol a sol para lhe deixar ainda mais rico, depois torna-se um fardo, ao ver-se ligado a uma escrava e almejando casar com a filha de Miranda, para entrar na sociedade carioca através da família da moça.

O último parágrafo do livro, ao meu ver é uma das maiores críticas ao sistema da sociedade brasileira, João Romão entrega Bertoleza, que se mata na sua frente, enquanto uma comissão de abolicionistas chega à sua casa para lhe dar o diploma de sócio benemérito.

(...) Os limites críticos impostos pelo legado da visão tradicional, aprofunda as dimensões da análise da obra de Aluísio, ajustando os traços de estilo e as expansões de seu temperamento à compreensão literária de um empenho social que vai além da mera resposta mecanicista e programada para firmar-se como um sintoma de um novo Brasil, de um país que ia aos poucos deixando de ser o Brasil português para se transformar no retrato brutal das suas contradições mais graves, em cujo centro figurava o drama social dos que saíam da escravidão para ingressar nos desvãos infectos da sobrevivência possível no âmbito da ordem que mudava. (PRADO, 2016, p. 300)

Bertoleza: Começa e termina o romance como escrava, pensa ter comprado sua alforria com o dinheiro que juntou e confiou a João Romão. No início somos apresentados à uma personagem honesta que trabalha de sol a sol com o intuito de comprar a sua liberdade. Confia em João Romão e, quando ele lhe propõem morarem juntos “ela concordou com de braços abertos, feliz em meter-se de novo com um português, porque, como toda cafuza, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua.” (AZEVEDO, 2016, p.13).

A leitura do trecho citado acima, nos apresenta uma característica que vai nortear o destino da personagem, quando João Romão começa a sua transformação, querendo tornar-se um membro da aristocracia, ela percebe que se tornou um fardo e, como se considera um mero “animal de trabalho” (AZEVEDO, 2016, p.244), passa a sofrer, mas nunca deixando de trabalhar de sol a sol “...covarde e resignada, como seus pais que a deixaram nascer e crescer no cativeiro.” (AZEVEDO, 2016, p.244). Bertoleza era livre para partir (ao menos ela acreditava ter sido alforriada, não sabia que tinha sido enganada por João Romão), mas se resignava e lá ficava.

Esta personagem em muito remete a complicada relação existente entre patrões e empregados domésticos no Brasil, profissão que dificilmente podemos desvincular do nosso passado escravista. Para pessoas vindas de outros países desenvolvidos, fica difícil explicar como somos uma sociedade que depende de serviçais para fazer funções domésticas tão banais, tais como arrumar a mesa de café da manhã. Esta herança de um país escravocrata e com tamanha desigualdade social desde a sua constituição como nação, onde as relações entre patrões e empregados domésticos nunca se definiram de forma racional “ Pois aqui a relação vai do econômico ao moral, totalizando-se em muitas dimensões e atingindo diversas camadas sociais.”, como bem definiu Roberto DaMatta (DAMATTA, 1984, p.32):

O caso mais típico e mais claro dessa problemática – muito complexa e ao meu ver ainda pouco estudada – é o das chamadas “empregadas domésticas”, as quais são pessoas que, vivendo nas casas dos seus patrões, realizam aquilo que, em casa, está banido por definição: o trabalho. Nessa situação, elas repetem a mesma situação dos escravos das casas de antigamente, permitindo confundir relações morais de intimidade e simpatia com uma relação puramente econômica, quase sempre criando um conjunto de dramas que estão associados a esse tipo de relação de trabalho onde o econômico está subordinado ao político e ao moral, ou neles embebido. (DAMATTA, 1984, p.32)

Bertoleza ainda tenta, quando percebe que será expulsa da vida “do seu senhor”, argumentar que tudo o que ele construiu foi com a sua ajuda, mas de nada adianta. O desfecho deste personagem, além de ser triste e impactante, pode ser analisado de diversas maneiras para falar desde desigualdade social, exploração do trabalho e da falta de caráter do personagem João Romão. Sua personagem, ao meu ver é uma das mais bem elaboradas, muitas gerações, não apenas de mulheres, que vieram após o livro, infelizmente, colhendo os frutos da escravidão, seguem exploradas e sem – a não ser nas exceções, nunca a regra – nenhuma chance de deixar os serviços domésticos para sobreviver.

Miranda é, como João Romão, um negociante português, porém ao contrário dele sempre se importou com a posição social e a regalias, tanto que vive com a mulher adúltera para não perder seu dote, que lhe garante a boa vida e também, para não perder sua posição social. Quando compra o sobrado ao lado de João Romão, os dois começam uma relação de inveja e concorrência, que se desfaz quando se aproximam, ambos por interesse: um pelo dinheiro do dono do cortiço e o outro almejando casar-se com a filha do outro e, desta forma, entrar para a sociedade.

Rita Baiana: a descrição física de Rita lembra muito como o romancista Jorge Amado elaborou, quase sete décadas depois, algumas de suas mais famosas protagonistas. Gabriela e Tieta em muito se parecem, na aparência e na sensualidade com a personagem de *O Cortiço*. Porém, dada a época, ao invés de uma exaltação destas características, mais uma vez, podemos ver a ironia permeada pelo preconceito com o povo tipicamente brasileiro à época.

A visão de Azevedo sobre Rita Baiana segue os códigos morais da época que viam no povo um perigo de desordem sexual. A produção literária naturalista reforçou essa imagem amoral da mulata e da negra em contraposição ao modelo feminino burguês. A negra ligada a serviços nada refinados, o mulato que encontra ascensão social (não via casamento, mas sim decorrente ao seu trabalho/estudo) ou ainda a mulata que desencaminha o homem branco são figuras da obra de Azevedo que revelam o incômodo e as preocupações da sociedade brasileira de fins do século XIX. Temores que associavam raça (negra) e gênero (feminino) como categorias problemáticas para a formação da nação (Stepan, 2005). (CARVALHO, RODRIGUES, 2007, p.5)

Apesar de ser uma figura descrita como simpática e querida pela maioria dos moradores do cortiço, o autor faz questão de retratar ambiguidade em seu caráter “volúvel como toda mestiça”, assim como na ocasião em que os dois pretendentes brigam por ela, onde “Estavam já todos assustados, menos a Rita que, a certa

distância, via, de braços cruzados, aqueles dois homens a se baterem por causa dela; um ligeiro sorriso encrespava-lhe os lábios.” (AZEVEDO, 2016, p.151)

Rita é moradora do cortiço e namora o “malandro” Firmo, mas se envolve com o português Jerônimo e ambos fogem do cortiço para viver juntos (ele abandona a sua mulher para viver com ela).

Jerônimo: personagem fundamental para compreendermos como se concebe, ao menos no ponto de vista do autor, o surgimento do típico brasileiro em detrimento ao português que vem morar no Brasil. Jerônimo nos é apresentado como um homem sério, muito dedicado ao trabalho e à família, que dá importância para a educação da filha (ela estudava, o que não era comum para as famílias da classe trabalhadora) e enaltecia os costumes, as músicas e temperos portugueses. Sempre reservado, devotado à esposa, sua filha nem mesmo podia visitar o cortiço, morando no colégio. Tudo começa a mudar quando o português se encanta por Rita Baiana, as suas mudanças começam sutis e vão ao extremo, quando ele torna-se um “típico brasileiro preguiçoso”:

O português abrazeirou-se para sempre; fez-se preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos, luxurioso e ciumento; fora-se-lhe de vez o espírito de economia e da ordem; perdeu a esperança de enriquecer, e deu-se todo, todo inteiro, à felicidade de possuir a mulata e ser possuído só por ela, só ela e mais ninguém. (AZEVEDO, 2016, p.247).

Ao final do livro, o personagem inicial está totalmente desconstruído, separando-se da mulher para viver com Rita Baiana, antes disto mata o seu rival, o amante dela, o personagem Firmo.

O personagem Firmo, pode ser considerado a figura do malandro, da malandragem “tipicamente brasileira”. A citação abaixo define bem o personagem, além de remeter a atualidade, pessoas que procuram popularidade com o intuito de conseguir um cargo político e benefícios, sem nenhum trabalho, às custas do Estado:

Era oficial de torneiro, oficial perito e vadio; ganhava uma semana para gastar num dia; às vezes, porém, os dados ou a roleta multiplicavam-lhe o dinheiro, e então ele fazia como naqueles últimos três meses; afogava-se numa boa pândega com a Rita Baiana. A Rita ou outra. “O que não faltava por aí eram saias para ajudar um homem a cuspir o cobre na boca do diabo!” Nascera no Rio de Janeiro, na Corte; militara dos doze aos vinte anos em diversas maltas de capoeiras; chegara a decidir eleições nos tempos do voto indireto. Deixou nome em várias freguesias e mereceu abraços, presentes e palavras de gratidão de alguns importantes chefes de partido. Chamava a isso a sua época de paixão política; mas depois desgostou-se com o sistema de governo e renunciou às lutas eleitorais, pois não conseguira nunca o lugar de contínuo numa repartição pública - o seu ideal! - Setenta mil-réis mensais: trabalho das nove às três. (AZEVEDO, 2016, p.173)

Firmo e Jerônimo entram em luta certa noite, por conta de Rita Baiana. O brasileiro fere o português, que convalesce e perde a batalha para, tempos depois montar uma emboscada e matar seu algoz. Outros personagens merecem menção, mas não necessariamente por contribuírem com ideia de pensar a identidade nacional, por isto não foram analisados com maiores detalhes. O livro, ousado para a época, possui um personagem homossexual, o Albino, morador do cortiço; conta com uma relação lésbica entre a prostituta Léonie e a virgem Pombinha, que ao final do livro se separa do marido e segue os passos de Léonie, dentre outros que, mais uma vez, possuem importância narrativa como, mas já foram analisados a contento ao longo dos muitos trabalhos sobre a obra mais famosa de Aluísio de Azevedo.

Hábitos alimentares e de asseio em *O Cortiço*

Um trecho bastante explicativo, ressalta a grande diferença dos hábitos alimentares portugueses para os hábitos brasileiros, parágrafo que em muito lembra a descrição de comidas e gostos tipicamente brasileiros feita por Gilberto Freyre em *Casa-grande e senzala* (GLOBAL, 2006), é quando ele narra a transformação do personagem Jerônimo:

A revolução foi completa: a aguardente de cana substituiu o vinho; a farinha de mandioca sucedeu a broa; a carne-seca e o feijão-preto ao bacalhau com batatas e cebolas cozidas; a pimenta-malagueta e a pimenta-de-cheiro invadiram vitoriosamente a sua mesa; o caldo verde, a açorda e o caldo de unto foram repelidos pelos ruivos e gostosos quitutes baiano, pela moqueca, pelo vatapá e pelo caruru; a couve à mineira destronou a couve à portuguesa; o pirão de fubá ao pão de rala e, desde que o café encheu a casa com o seu aroma quente, Jerônimo principiou a achar graça no cheiro do fumo e não tardou a fumar também com os amigos. (AZEVEDO, 2016, p.115).

A comida, neste caso foi a forma de explicar a imensa mudança nos hábitos do personagem. No Brasil, “A comida vale tanto para indicar uma operação universal – o ato de alimentar-se – quanto para definir e marcar identidades pessoais e grupais, estilos regionais e nacionais de ser, fazer, estar e viver.” (DAMATTA, 1984, p.57). Não faltam descrições de pratos, de hábitos a mesa na narrativa, desde o requinte dos cafés servidos na casa da requintada Léonie, até as comidas das festas e almoços dos domingos no cortiço. Este retrato da alimentação também foi um artifício para explicar a origem e os gostos dos personagens, assim como as roupas (a importância dos sapatos, por exemplo, quando João Romão se arrepende de andar apenas de tamancas) e a forma de cuidar do corpo e da casa.

Em uma passagem do livro, Aluísio ressalta a limpeza de Rita Baiana, os hábitos de asseio da mulher brasileira contrastando com os das portuguesas “E toda

ela respirava o asseio das brasileiras e um odor sensual de trevos e plantas aromáticas.” (AZEVEDO, 2016, P.246).

O Rio de Janeiro como cenário e personagem

Finalizando, este breve ensaio, o Rio de Janeiro também é um personagem importante no livro. Temos a descrição das ruas de Botafogo, do surgimento dos grandes cortiços e estalagens, o bonde e algumas menções à rua do Ouvidor, que João Romão começa a frequentar com a aristocrática família de Miranda. A rua do Ouvidor era o símbolo da prosperidade na capital, que era também o coração do país. O personagem Romão só passa a frequentar a Ouvidor e seus cafés quando começa seu processo de mudança, de querer pertencer à elite. Para tal, era obrigatório “desfilar” pela avenida mais importante da cidade.

Antes da construção das avenidas rivais, era a Rua do Ouvidor a única a simbolizar o centro nervoso da cidade, a artéria urbana, o lócus da moda e de encontro entre os literatos, carregando o nobre título de mais elegante de todas. Era o lugar propício para conhecer as últimas novidades e os boatos que corriam pela cidade, metáfora da circulação e da vitrine. (SICILIANO, 2014, p.255)

O Rio de Janeiro em si pode ser considerado, à época retratada no romance, uma vitrine do Brasil que se formava, era a grande fonte de inspiração para as outras cidades no período. Sua importância na formação cultural estende-se e confunde-se com o surgimento do conceito de brasilidade: o carioca é neste momento o modelo de brasileiro que será exportado nas décadas seguintes para todo o resto do país e do mundo. A cidade-capital sintetiza nos primeiros anos da República brasileira o que deve ser seguido culturalmente. Em 1960, mesmo após a transferência da capital federal para Brasília, o Rio de Janeiro continua no imaginário nacional como a principal representação do país. Muito disto se deve à sua importância histórica, primeiro como sede da Monarquia e depois como capital de um país de proporções continentais. Com as atenções sempre voltadas para o que acontecia, o Rio foi um dos instrumentos utilizados para a criação de uma identidade nacional: “a ‘nacionalização’ do Rio de Janeiro sobrevive à perda de seu estatuto de distrito federal, em 21 de abril de 1960” (ENDERS, 2008, p. 231).

Assim como a rua onde a elite carioca flanava na cidade, os cortiços que inspiraram a obra começam a desaparecer algumas décadas depois, especialmente no

período conhecido como “bota a baixo” do governo Pereira Passos, que demoliu diversos cortiços similares ao fictício São Romão, fazendo uma grande mudança demográfica e geográfica na cidade. A obra de Aluísio de Azevedo, com sua veia naturalista, fica como mais um grande registro de tipos e características dos habitantes da capital de um país em construção.

Bibliografia:

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço/Aluísio Azevedo; posfácio de Antonio Arnoni Prado**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

BARBOSA, Livia. **O jeitinho brasileiro – a arte de ser mais igual do que os outros**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

CARVALHO, Sheila Abadia Rocha; RODRIGUES, Tatiane Cosentino. **Raça e gênero na formação da nação brasileira**. Em: Anais do 16º Congresso de Leitura do Brasil, Campinas: Faculdade de. Educação/Unicamp, 2007. Recuperado de http://alb.com.br/arquivomorto/edicoes_anteriores/anais16/sem03pdf/sm03ss10_05.pdf. Consultado[04/03/2017].

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1984.

ENDERS, Armelle. **A história do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. São Paulo: Global Editora, 2006.

PRADO, Antonio Arnoni. **Aluísio Azevedo e a crítica**. In: **O Cortiço/Aluísio Azevedo; posfácio de Antonio Arnoni Prado**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

SICILIANO, Tatiana Oliveira. **O Rio de Janeiro de Artur Azevedo: cenas de um teatro urbano**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

Mirem-se no exemplo daquelas Mulheres de Atenas*

A construção do feminino em *Os Dias eram Assim*

Aurora Almeida de Miranda Leão**

Resumo

Tempo sombrio: dignidade aviltada, repressão invadindo lares e ruas, a liberdade extraída das praças e sucateada em negociatas escusas. Os homens tinham o comando. Às mulheres, restava sofrer e amargar opressão, ou lutar e pagar alto preço pela ousadia de querer futuro diferente. Nesse cenário inóspito é ambientada a supersérie *Os dias eram assim* (TV Globo). Nossa análise recai sobre a representação do feminino, a partir de três personagens. Como metodologia, optamos pela pesquisa bibliográfica com autores como Todorov, Cândida Gancho, Muniz Sodré, Artur da Távola, Maria Immacolata Vassalo de Lopes, Luiz Gonzaga Motta e Doc Comparato, sem esquecer da contribuição de Michel Foucault e Pierre Bourdieu, para melhor desvelar a construção narrativa acerca do feminino, erigida pelas autoras.

Palavras-chave: narrativa; teledramaturgia; feminino; ficção; jornalismo.

Texto

Nosso objeto de estudo é a supersérie *Os dias eram assim*. A partir da pergunta ‘De que forma a construção narrativa fala de opressão e feminismo?’, construímos nossa análise, tendo a pesquisa bibliográfica e a análise da narrativa como procedimentos metodológicos.

Tendo em vista que “os meios de comunicação não apenas funcionam difundindo o discurso político mas o transformam”, como diz Luiz Felipe Miguel, achamos importante ressaltar que *Os dias* é escrita por duas mulheres: Alessandra Poggi e Ângela Chaves. Esta é a primeira obra da teledramaturgia, de temática acentuadamente política, escrita por mulheres. Outro diferencial: é a primeira vez que a tortura é mostrada em cenas da ficção, com homens espancados e mulheres violentadas, todos sofrendo uma cruel violação de seus direitos básicos e muita violência, também psicológica. Na direção, a assinatura conjunta de Isabella Teixeira, Gustavo Fernandez, Cadu França, e Walter Carvalho na direção de fotografia.

* Trabalho apresentado no GT 4 – Comunicação, Narratividade e Discursos Midiáticos do XIV Poscom PUC-Rio, de 21 a 24 novembro de 2017.

** Mestranda em Comunicação Social na Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. Bacharel em Comunicação Social com Pós-Graduação em Audiovisual em Meios Eletrônicos – UFC. E-mail: auroraleao@hotmail.com.

Partindo do princípio de que todo pensar é relacional, como diz Pierre Bourdieu, lembramos que a série anterior, cujo foco também era a ditadura militar que vigorou no país por 20 anos (1964-1984), foi a emblemática *Anos Rebeldes*, de Gilberto Braga, exibida em 1992, a qual, entretanto, não mostrou cenas de tortura com choques e estupro e teve apenas 10 capítulos. Mas nem por isso deixa de ser um marco importante da teledramaturgia, a qual sempre remete a emblemática manifestação dos chamados caras-pintadas.²

Analisar o feminino em destaque em *Os dias eram assim* supõe investigar uma construção que também perpassa a presença do masculino. Como o enredo se passa no período que vai de 1970 a 1984, englobando as décadas nefastas nas quais imperou no país uma ditadura, achamos oportuno relembrar as palavras de Foucault a respeito de Poder:

Dispomos da afirmação que o poder não se dá, não se troca nem se retoma, mas se exerce, só existe em ação, como também da afirmação que o poder não é principalmente manutenção e reprodução das relações econômicas, mas acima de tudo uma relação de força. (FOUCAULT, 1996, p. 175)

Não custa lembrar:

[...] igual a muitos outros países da América Latina, o Brasil passou por uma ditadura militar que impediu a criação de valores democráticos, mas consolidou o capitalismo no país, abrindo as portas ao capital estrangeiro e fomentando o uso de novas tecnologias. (MARTINS e COELHO, 2015, p 51)

Assim, entendemos que o universo ficcional criado pelas autoras configura-se como um painel significativo de uma época marcada por muita dor e sérios conflitos sociais, na qual uma estrutura repressiva dominava a vida cotidiana brasileira, seguindo uma tríade que podemos delimitar como poder/ação/repressão, e que perpassa todo o arcabouço temático da obra. Outro dado que assoma ao analisar *Os dias* é o fato de que a narrativa da ficção opera em constante dialogia com a narrativa jornalística, valendo-se até mesmo de relatos e testemunhos documentais da época. Por isso, novamente recorreremos ao filósofo francês:

O poder está em toda parte não porque englobe tudo e sim por que provém de todos os lugares [...] O poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada. (FOUCAULT, 1999, p. 89)

² Nome pelo qual ficou conhecido o movimento estudantil brasileiro realizado no decorrer do ano de 1992 que teve, como objetivo principal, o impeachment do presidente do Brasil na época, Fernando Collor de Mello. In: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Caras-pintadas> Acesso em 25 set 2017.

A este arcabouço narrativo - que já nasce forte pela época escolhida como recorte, pela coragem de mostrar cenas inéditas de violência provocadas pelo contexto ditatorial, pela interface constante entre ficcional e real -, acresça-se o fato de a série ter ficado cinco meses no ar (abril a setembro), em período no qual o país conviveu com um noticiário cravejado de seriíssimas denúncias com figuras do alto escalão, envolvido constantemente em ações policiais referendadas pelo Judiciário, num permanente carrossel de desmandos e descabros no qual despontavam imputações envolvendo nomes proeminentes da cena política e causando espanto e revolta na população brasileira.

Além disso, a narrativa de *Os dias* contou com um bem engendrado texto no qual havia uma unidade de ação dramática notável, avanços e recuos pertinentes, ganchos bem definidos, diálogos fortes, e personagens construídos com extrema competência. Dessa forma, as cenas aconteciam obedecendo a uma configuração dramática plausível e convincente, ancorada em personagens críveis porque movimentando-se com motivação, coerência e verossimilhança, sem que, em nenhum momento, tenha sido arranhada a diegese da trama.

Outrossim, é mister ressaltar o poderoso enriquecimento que o texto literário ganhou ao chegar à tela pelos contornos sonoros e imagéticos dos co-autores da obra (criadores de luz, fotografia, trilha, maquiagem, figurinos, técnicos de várias áreas e um elenco de alto gabarito atuando em perfeita sinergia). Seja no desenho da mise-en-scène, na iluminação, na poderosa sonoplastia, ou na caracterização e eloqüente reconstituição de época, *Os dias eram assim* deixou saudades e deve ainda motivar diversas análises sobre o período sombrio da perda de liberdade no Brasil. Até porque “as narrativas criam significações sociais, são produtos culturais inseridos em certos contextos históricos”, como afirma Luiz Gonzaga Motta. E o legado de significações deixado pela obra é muito rico.

Para desvelar todo esse universo que fez desta teleficção uma obra que consideramos marco na teledramaturgia brasileira, vamos recorrer à classificação de Todorov:

“A narrativa se constitui na tensão de duas forças. Uma é a mudança, o inexorável curso dos acontecimentos, a interminável narrativa da “vida” (a história), onde cada instante se apresenta pela primeira e última vez. É o caos que a segunda força tenta organizar; ela procura dar-lhe um sentido, introduzir uma ordem. Essa ordem se traduz pela repetição (ou pela semelhança) dos acontecimentos: o momento presente não é original, mas repete ou anuncia instantes passados e futuros. A narrativa nunca obedece a

uma ou a outra a força, mas se constitui na tensão das duas.”
(2004, p. 22)

Seguindo essa linha de raciocínio, vejamos quais as duas linhas em que se erigiu a narrativa de *Os dias*: a mudança – representada pela busca empreendida rumo à liberdade, e a prevalência da estrutura social – permanência/ repetição cíclica dos acontecimentos. Alice (Sophie Charlotte) é o principal símbolo feminino do novo em *Os dias*. Seu anseio é por dias melhores e liberdade. A personagem (cujo nome é por si só um instigante constructo: ela é Alice mas o país em que vive nada tem de maravilha) representa a juventude libertária que eclodia nos anos de 1970. No seio de uma família de classe alta, na zona sul carioca, a personagem representa essa sede do novo, que eclode com muito mais força na irmã caçula. Mas ela também representa a permanência ou continuidade do novelo cotidiano que se estabelece a partir da suposta morte de Renato (Renato Goes), provocando sua consequente conformação e adesão a um casamento de conveniência.

Feminino x masculino

Observemos as variantes do feminino evidenciadas no enredo: a jovem que almeja um futuro existencial diverso do alcançado pela matriarca; a mocinha que não deseja um casamento arranjado onde o amor é o que menos importa; a mulher negra vítima do preconceito étnico; a médica jovem, apaixonada e insegura; a professora vilipendiada em sua condição de agente do pensamento crítico; a moça nova que vive de mãos dadas com a arte e optou pela liberdade sexual; a filha rebelde que quer viver a vida fora de quaisquer padrões de cerceamento expressivo. Elas são muitas e todas tem uma função e uma construção específica.

Do mesmo modo, são múltiplos os desenhos do masculino: o empresário arrogante, milionário, machista, opressor e financiador da ditadura; o jovem idealista e de alma sensível; o medíocre, machista, inseguro e mau-caráter que quer se dá bem na vida a qualquer preço; o delegado fascista, torturador e inescrupuloso; o médico apaixonado e humanista que vive a profissão como sacerdócio; o negro pai de família que perde o emprego por ter mulher e filha contra a ditadura; o mordomo amigo da família e de alma nobre; o garoto negro que se torna médico; as amadas crianças que acabam vivendo momentos difíceis por conta do rasto opressivo que não escolhe vítimas nem deixa dúvidas de sua crueza; o militar dissidente; o surfista apaixonado; o bissexual assumido, apaixonado e artista

libertário; o pai de família que é quase mãe, compreensivo, leal e honesto, oposto ao irmão ditador.

O que acontece então: Alice, embora buscando um destino diferente do que ficou estabelecido para sua mãe – um casamento que lhe exigia submissão, no qual ela, mesmo traída, não tinha vez nem voz nem tampouco podia ter desejo nem contava com a fidelidade nem lealdade do marido -, termina repetindo, com pequenas mas substanciais diferenças, o padrão de mulher estabelecido pelo status quo: casa com Victor (Daniel de Oliveira) sem amá-lo, tem dois filhos com ele, e vive entre a tristeza, o desânimo, a solidão, a traição do marido, e a violência simbólica exercida pelo amoroso (falso) esposo. A personagem então entra na linha da repetição enquanto sua irmã cresce e, na adolescência, começa a trilhar o mesmo caminho de rebeldia e vanguarda. Nanda (Julia Dallavia) acaba contraindo aids e termina a novela morta por conta do vírus.

E como a narrativa evidencia isso ? Através de uma competente configuração na qual texto, mise-en-scène e imagem atuam juntos para consagrar à obra a configuração política a que ela se propunha. Vejamos então os passos dessa construção: Alice vê o sexo com naturalidade e acredita que a mulher tem tanto direito ao prazer quanto o homem. Isso é mostrado na forma como se apresenta, no modo como enfrenta os pais, na displicência com que se veste e no modo como ‘orienta’ a irmã mais nova nos caminhos da liberação comportamental – desde cedo, Alice aparece lendo para a irmã entrevistas de Leila Diniz, e Nanda cresce tendo a atriz como exemplo. Isso também fica claro na cena em que Alice faz topless (em plena praia de Ipanema) para mostrar apoio e solidariedade à tia, vítima de reprovação quando amamenta o filho bebê na praia, e outras mulheres olhavam aquilo entre espantadas e ofendidas pela ‘ousada’ atitude. Alice também se mostra inadaptada à educação conservadora dos pais quando decide assumir o namoro com Renato (de família classe média e defensor da democracia), a quem o pai (Antonio Calloni em atuação magistral) deplorava por ser irmão de jovem considerado subversivo, e, ainda mais, amigo de um rapaz que jogara uma bomba na porta de entrada da construtora dele, Arnaldo, o empresário financiador do regime de exceção.

Essas são algumas das significações que ajudam a construir o perfil sócio-político da personagem Alice. Por seu turno a mãe, Kiki (Natália do Valle), bela e elegante, é mostrada com sintomas de mulher sofrida, submissa e sempre angustiada, muito característicos das mulheres de sua geração, aquelas que quando a pílula passou a vigorar, já estavam casadas e aceitavam como normal ser maltratadas pelos maridos, com desejos reprimidos, vontades submersas e vítimas constantes da poderosa violência simbólica de que tão bem nos fala Bourdieu.

Nanda, a caçula de Kiki, tem por volta de 7 ou 8 anos quando a minissérie começa. Acompanhando todo o difícil processo porque passa a irmã, Alice – de perder o amor da sua vida para a repressão, de casar sem amor, de viver com um homem que não amava e sofrer angústias e proibições por causa dele -, a garota foi crescendo com uma rebeldia escancarada e em eterno conflito com a mãe. Com a avidez própria da juventude, torna-se adepta do amor livre e do sexo sem compromisso, acabando por contrair o vírus da aids, por volta dos anos de 1980 – a série chega a referir-se a data de 1985 como marco do primeiro medicamento surgido para combater a doença.

Os homens – Arnaldo e Victor, os vilões (que tiveram sempre o abjeto delegado Amaral como comparsa) - eram os símbolos maiores de opressão contra essas mulheres, e Renato, o noivo que foi enterrado sem nunca ter sido morto - personagem construído com todas as características do herói, como requer o modelo prototípico do gênero telenovela.

Por outro lado, analisando pelo viés da apreciação de Leandro Saraiva e Newton Cannito quanto à construção do roteiro, temos que as duas linhas narrativas são Liberdade e Opressão, e aqui encaixamos claramente estes seis personagens: Arnaldo e Victor respondem pela opressão: protagonistas de grandes vilanias. Kiki – a vítima submissa. Alice e Nanda – jovens e libertárias. Renato – jovem médico, justo e defensor da liberdade. Rondando a todos, o fantasma onipresente da violência simbólica, em que uns são vítimas e outros opressores.

Para mostrar com maior eloquência como era a situação da mulher na época retratada pela série, recorreremos à historiadora Mary Del Priore:

É uma história de muita repressão e ao mesmo tempo de muito espaço. O sexo no Brasil, em razão da presença da Igreja Católica, de outras igrejas e de uma sociedade patriarcal, sempre foi sinônimo de sujeira, de pecado ou de alguma coisa que tinha que ser escondida debaixo do tapete. Só podemos pensar em liberação nos anos 70, quando houve um movimento mundial não só de afirmação das minorias (mulheres, gays), mas também movimentos de liberação de costumes amplificados pela pílula anticoncepcional. Foi a época do maio de 68 na França, do movimento *hippie* nas universidades americanas, da batida pesada do rock com letras que falavam de sexo como “[\(I Can’t Get No\) Satisfaction](#)”, dos Rolling Stones. Então, na época, toda esta discussão mundial começou a chegar à praia brasileiras, contaminando a juventude universitária que se unia no movimento de militância contrária ao governo militar. A liberação sexual se integrou a isso. Então, eu digo que os anos 70 e 80 é quando todos os tabus começaram a ser colocados em xeque por nossa sociedade. Discussões sobre o orgasmo, discussões sobre casais mais igualitários, divórcio. É lógico que a sociedade machista respondeu rapidamente. Tal período de libertação foi quando ocorreram os crimes mais violentos contra as mulheres brasileiras. Isto deu origem ao primeiro movimento feminista intitulado “Quem ama não mata”. Mulheres foram mortas por usarem biquíni, por fumar, por assistirem ao seriado *Malu Mulher*. Tudo era motivo para os homens mostrarem seu machismo frente às mudanças em curso. (PRIORE, 2011)

Levando em conta que a telenovela funciona como construção discursivo-cultural do país como “comunidade imaginada”, conforme explica Maria Immacolata Vassalo de Lopes, nos parece oportuno reafirmar o relevante papel sociocultural da teleficção de apresentar questões preponderantes em determinados contextos, destacando comportamentos, exibindo modos de vida e convocando à reflexão através da construção de cenários e ambientes ficcionais capazes de promover similaridades, analogias e relações de parentesco entre aspectos diversos da compleição social:

Acresce ainda a capacidade da televisão de conectar dimensões temporais de presente, passado e futuro, por meio da comemoração e da construção de uma memória coletiva e por meio da antecipação e da construção de expectativas a respeito de eventos ou âmbitos específicos (a ciência, a técnica, a política). Este é o nível que provoca, mesmo que de forma elementar, um sentido de pertencimento. [...] a televisão pode contribuir para a identidade nacional, não porque narra conteúdos, nem porque constrói tempos sociais ou cria sentidos de pertencimento, mas porque dá espaço para representações, constituindo um fórum eletrônico (Newcomb, 1999) no qual as diversas partes sociais podem ter acesso ou ser representada, e no qual, ao menos potencialmente, exprime-se a sociedade civil. (LOPES, p.07)

Noutro viés, Mikhail Bakhtin afirma:

Cada enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e gera atitudes responsivas. Por mais monológico que seja o enunciado (por exemplo, uma obra científica ou filosófica), por mais concentrado que esteja no seu objeto, não pode deixar de ser em certa medida também uma resposta àquilo que já foi dito sobre dado objeto, sobre dada questão, ainda que essa responsividade não tenha adquirido uma nítida expressão externa [...] (BAKHTIN, 2003, p. 298).

Segundo Bakhtin, todo enunciado se constrói direcionado e condicionado por duas forças que agem sobre o indivíduo: a individual e a social. Aqui então vale pensar numa analogia entre as forças que constituem as narrativas, embora em sentidos diferentes mas complementares. A significação não pertence ao falante:

Ao mesmo tempo em que reproduz hegemonias, a teleficção trabalha à sua maneira o que é dado socialmente, construindo refrações que se desenham mais nitidamente por meio de seu apelo constante ao cotidiano das relações sociais e familiares (MOTTER, 1998).

Considerações finais

A telenovela é uma grande colagem em forma de mosaico, como afirma Artur da Távola, na qual interação, em constante fluxo, arte nobres, vulgares, e híbridas (tal como no melodrama e no folhetim), casando-se artesanias antigas com técnicas contemporâneas.

A idéia de ser a mulher o sexo frágil ainda é preponderante, mesmo após tantos séculos da abolição da escravatura e tantas décadas depois da liberação sexual.

Matrizes do patriarcalismo, da mentalidade repressora e abusivamente machista ainda são pilares da sociedade brasileira. Porém, não basta achar errado e discordar de certas posturas. É preciso dar vez e voz às elaborações dissonantes desse universo conservador, opressor e machista. É preciso que façamos ecoar melhor e mais longe as vozes que gritam por liberdade para todos os sexos e propagar a necessidade imperiosa de respeito às minorias e valorização das diversidades.

Nesse sentido, a produção teleficcional desempenha papel substancial e tem atuado incisivamente para ajudar a formatar novos parâmetros de dignificação para o universo dos gêneros. Por isso, consideramos de suma relevância uma obra

com a temática sociopolítica de *Os dias eram assim* ter sido escrita por duas mulheres – contemporâneas de nossa geração –, as quais optaram por dar visibilidade a questões que tanto definiram o arcabouço sensório das mulheres daquelas décadas, evidenciando, com bastante força, traços vitais para a questão feminista e das sexualidades femininas do país.

Com a narrativa de *Os dias*, Ângela Chaves e Alessandra Poggi contribuíram para criar um painel de extremo respeito e cheio de méritos para a compreensão dos caminhos tomados pelas mulheres no país, fornecendo trilhas verbais, textuais e visuais sobre o feminino que está posto na contemporaneidade.

Embora ainda clamando por igualdade de direitos e com o registro de assassinatos e violência simbólica diária no cotidiano das mulheres, já foram dados alguns passos que denotam mudanças e avanços, como a Lei Maria da Penha, a classificação do feminicídio como crime hediondo, a criação de mais delegacias de mulher em todo o país, a presença cada vez maior de mulheres em postos de comando, e a presença, sempre mais qualificada, de mulheres em todos os campos da atividade artística, em especial na teleficção, alicerce desta análise.

Para nós que realizamos essa análise, vale salientar o quanto a época retratada nos fala de perto: entramos para a Universidade em plena ditadura, início dos anos de 1980. Mesmo cônica da situação - a repressão acontecia em todos os cenários e chegamos a viver páginas dessa história no âmbito da Universidade Federal do Ceará -, vínhamos de uma escola na qual as páginas relativas ao período de opressão foram deliberadamente arrancadas. Logo, sabíamos muito pouco sobre ditadura e cerceamento da liberdade. Foi através das leituras que fomos buscar, das atividades teatrais que fazíamos, de atos de violência vivenciados na própria faculdade onde cursávamos Comunicação, de peças e

filmes aos quais assistíamos, ou através de músicas (muitas delas, censuradas), que fomos nos assenhorando da história que *Os dias* contribui para aclarar e constar como um tempo no qual a esperança dançava na corda bamba de sombrinha.

Por certo, esse dado de nossa história pessoal faz com que a narrativa de *Os dias* nos seja tão tocante. Pela pertinência do foco narrativo e da relevância na escolha de determinadas citações, a narrativa nos aproximou de forma muito emotiva ao contexto escolhido como recorte dramático, iluminando com exímia pertinência aquele período sombrio que nos era ainda tão envolto em sombras. Ler e ouvir falar

atuam de certo modo. Ver no teatro ou no cinema, de outro. Destarte, tomar contato com aquele período através da teleficção, redimensionado por um distanciamento de mais de 30 anos, com intérpretes que nos são caros há tanto tempo, e com uma inegável qualidade imagética – sendo a tevê um dispositivo que age muito mais ao nível da emoção que da cognição -, ganha uma dimensão empática que nenhum outro veículo alcança.

E se o olhar que ora está centrado em *Os dias* está carregado de adesão, numa sintonia indubitavelmente emotiva, retornamos a Martins e Coelho, para esclarecer:

"Não é possível para uma pesquisa feminista praticar o distanciamento, ao contrário, a proximidade entre sujeito e pesquisador é um requisito para provar e reconhecer que as emoções são importantes para a compreensão do fenômeno estudado." (MARTINS e COELHO, 2015)

Referências

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O fascínio de Scherazade: usos sociais da telenovela**. São Paulo: Annablume, 2003^a.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos em doses homeopáticas**. São Paulo: EdUSP, 2002.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão (org.), **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**, vol 2. São Paulo: Senac, 2005, pp. 277-301

BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. In: BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p.07-16

COMPARATO, Doc. **Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

COSTA, Cristiane. **Eu compro essa mulher**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2000

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: editora Brasiliense, 1987.

FIGUEIREDO, Ana Maria C. **Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo ?** São Paulo: Paulus, 2003.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1996

GANCHO, Cândida Villares. **Como Analisar Narrativas**. São Paulo: Ática, 1991.

GOLDENBERG, Mirian. **Toda mulher é meio Leila Diniz**. Rio de Janeiro: editora Record, 1995.

JOLY, Martine – **A imagem e a sua interpretação**. Lisboa: edições 70, 2002.

JOST, François (2004). **Seis lições sobre televisão**. São Paulo, Sulina.

LOPES, M. I. V. et al. **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção e teleficcionalidade**. São Paulo: Summus, 2002.

_____. **A telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação**. Revista Comunicação & Educação, 25. São Paulo, jan/abr 2003.

_____. **Narrativas televisivas e identidade nacional: o caso da telenovela brasileira**. Trabalho apresentado no Núcleo de ficção seriada, XXV Congresso Anual da Comunicação, Salvador/BA, 4 e 5 de setembro de 2002.

_____. Telenovela como recurso comunicativo, em **Matrizes**, vol. 3, nº.1, pp. 21-4, 2009.

Martins, Joyce & Coelho, Rebeca. O gênero e a Ciência Política:

questões de episteme e método a partir do estudo de candidaturas de mulheres.

Revista Andina de Estudios Políticos. file:///C:/Users/Aurora/Downloads/63-1-97-2-10-20170408%20(3).pdf Acesso em 20 set 2017

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Cia das Letras, 1996

MOTTER, Maria Lourdes. **Telenovela: reflexo e refração na arte do cotidiano**. XXI Congresso Intercom. Comunicação apresentada no GT Ficção Televisiva Seriada. Recife, PE, 1998.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

PRIORE, Mary Del. **Sexo, feminismo e machismo**. Blog Luis Nassif, 2011.

In <http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/sexo-feminismo-e-machismo-por-mary-del-priore>. Acesso em 18 ago 2017

SODRÉ, Muniz. **A máquina de narciso**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TÁVOLA, Artur da. **A liberdade do ver**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Comunicação é mito.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **A telenovela brasileira – história, análise e conteúdo.** Rio de Janeiro: editora Globo, 1996.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** São Paulo: editora Perspectiva, 2003.

O Discurso Etnobiográfico: *

A escrita da vida no documentário Estamira

Márcio Brito Neto**

Resumo

O trabalho é uma análise sobre a interação social como construtora do discurso no filme Estamira de Marcos Prado, tendo como método de abordagem o conceito de *etnobiografia*, desenvolvido pelo professor do IFCS/UFRJ Marco A. Gonçalves. Proponho o documentário etnobiográfico como narrativa resultante de um duplo processo de individuação, em que a relação entre pesquisador e pesquisado, cineasta e personagem e em última instância pessoa e pessoa, não apresenta uma clara linha divisória, assim como funde os conceitos clássicos da Antropologia e da Comunicação, como o individual e o coletivo, o sujeito e a cultura, o atual e o virtual, o real e o ficcional, o público e o privado, tudo isso se mescla e dá origem a um potente dispositivo, resultante de diversas formas e linhas de interações que põe em jogo relações de força e de poder, capaz de dar visibilidade social a sujeitos e culturas marginalizadas.

Palavras-chave: Etnobiografia; documentário brasileiro; discurso.

12. Introdução

O filme “Estamira”, de Marcos Prado, será utilizado como um modelo no cinema nacional contemporâneo, a fim de buscarmos no filme, indícios comuns ao conceito de narrativa *etnobiográfica*, em que alguns pontos podem ser percebidos já nos primórdios do documentário como gênero, assim na obra de Roberty Flaherty, em Nanook of The North, posteriormente em alguns filmes de Jean Rouch e principalmente nas obras de Jorge Prelorán, cineasta argentino, assim defende o pesquisador na Antropologia da Imagem, o antropólogo e professor da UFRJ Marco A. Gonçalves.

Para GONÇALVES (2012)³ a *etnobiografia* coloca em questão um duplo problema para os conceitos-chave do pensamento sociológico clássico, mas que também atinge a narrativa dos filmes “não ficcionais”, uma vez que, em se tratando

* Trabalho apresentado no GT 4 – Comunicação, Narratividade e Discursos Midiáticos do XIV Poscom PUC-Rio, de 21 a 24 novembro de 2017.

** Mestrando em Comunicação Social – PUC-Rio. Bacharel em Comunicação Social – PUC-Rio. E-mail: britonetomarcio@gmail.com.

³ GONÇALVES, Marco Antonio. Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. In: GONÇALVES, M. MARQUES, R. e CARDOSO, V. Etnobiografia: Subjetivação e Etnografia. Rio de Janeiro: editora 7Letras, 2012. p.19-42.

de documentário, que aborde culturas, sujeitos e populações vulneráveis socialmente, é de se esperar que haja uma pesquisa “de campo” para escolha de personagens, locações e até mesmo definição de roteiro. É nesta fase em que o cineasta atua como “etnógrafo” que a Antropologia e a Comunicação se fundem, neste processo o tipo de relação estabelecido entre o cineasta e os filmados será crucial para a forma estética discursiva apresentada ao público. A depender da abordagem dos documentários, indivíduos se transformam em sujeitos, mas também em pessoas e por fim em personagem. O filme pode ser um dispositivo de mobilização e de visibilidade para pessoas antes “inaudíveis” e “invisíveis” para os demais grupos sociais. Neste modelo *etnobiográfico* proposto a relação entre pesquisador e pesquisado, cineasta e personagem e em última instância pessoa e pessoa, não apresenta uma clara linha divisória, tal como o individual e o coletivo, o sujeito e a cultura, o atual e o virtual, o real e o ficcional, o público e o privado, tudo isso se mescla e dá origem a uma terceira coisa, esta seria um dispositivo⁴, resultante de diversas formas e linhas de interações que põe em jogo relações de força e de poder.

Busco apresentar o filme como o mediador capaz de articular o “dito” e o “não dito” transformando o discurso do documentário - resultado da interação de diversas vozes, enunciações e proposições – em um mediador de potências e visibilidades. Assim, tentarei identificar se há nesta narrativa *etnobiográfica* o que chamarei de individuação - difere de individualidade - ou uma percepção de si e do mundo que se expressa criativamente, criando e re-criando novas formas de mundo e de atuação sobre este mundo. Contudo, para compreendermos o percurso desta análise precisamos destrinchar o modelo de abordagem usado no filme, nesta perspectiva o documentário Estamira tende a ser uma *etnobiografia*. Mas não se trata de uma simples junção dos conceitos de “etno” com “biografia”, essa, aqui não será analisada com uma visão pós Renascimento, em que “biografia” seria um gênero literário diretamente atrelado à individualidade, tendo como finalidade discursiva informar o interlocutor sobre os dados biográficos da vida de UMA pessoa, em que os fatos desde a infância até o momento “atual” são narrados de acordo com a ordem

⁴ AGAMBEM, Giorgio. O que é o dispositivo? In.: O que é o contemporâneo? e outros ensaios Trad.: Vinicius Nicastro. Chapecó, SC: Argos, 2009. P. 25-55

cronológica dos acontecimentos (BURKE)⁵, esse fenômeno não ocorre no conceito aqui trabalhado.

A parte “biografia”, que completa o nosso “etno”, não é linear, tampouco objetiva informar dados biográficos, esses são apenas complementos frente a tantos outros componentes formadores dos indivíduos, que interagem na obra. Os verbos em uma biografia Moderna são usados no pretérito perfeito do modo indicativo, tendo seu início e fim no passado, porém esta narrativa “biográfica” proposta há uma constante fusão entre passado/presente, transformando o tempo “virtual” e “real” em paradoxos, onde apenas através deles se tem acesso a quem é a catadora de lixo do Jardim Gramacho.

No filme também não foi possível verificar uma etnografia clássica, “pura”, presente na Antropologia, que em geral é visto como um tipo de escrita, um registro, uma descrição sobre o indivíduo e as sociedades, a fim de compreender cientificamente como vivem, se alimentam, se reproduzem, etc. Alguns documentaristas tomam essa etnografia como método de abordagem no “campo” para escolha de personagens, locações, enfim para extrair material fílmico. Outros etnógrafos registram em imagem o que poderia ser uma pesquisa escrita. Porém, nosso conceito de “etno”, embora seja uma maneira de escrita sobre o indivíduo e populações, objetiva apresentar, não representar, tampouco descrever ou meramente registrar, não apenas os pesquisados, mas diz muito sobre o pesquisador. Assim, o documentário caminha não em oposição entre a pesquisa etnográfica e a escrita biográfica do cinema, mas une o apelo estético - que nos permite acessar imagens cheias de significações, que não tomariam forma na palavra, mas encontra no documentário o meio ideal para se articularem - com um mapeamento étnico-social e bio-cultural da personagem-pessoa. É através deste viés que buscarei analisar este tipo de discurso.

Outro problema que se apresenta neste trabalho é que o conceito de *etnobiografia*, aqui defendido, não encontra muitas referências teóricas, uma vez que “biografia” como foi dito não se trata propriamente de um gênero literário, tampouco o “etno” é apenas uma centrada forma de descrever, retratar ou registrar o humano pelo “EU”. Logo, isso já demonstra que não é uma tarefa simples determinar apenas pela forma o que é este tipo de escrita, tampouco podemos determinar se tratar de um dispositivo de visibilidades, sem antes analisar como se

⁵ BURKE, Peter. A Invenção da biografia e o individualismo renascentista. Biblioteca Digital FGV, [v. 10, n. 19 \(1997\)](#). Acessado em 02/08/2017. p. 83-97

constrói esta *etnobiografia* como discurso. Sendo assim, o que é a *etnobiografia*? Podemos dizer se tratar de um tipo de discurso? Sendo um discurso quais seriam os elementos capazes de transformar uma narrativa sobre uma pessoa-personagem em um dispositivo de mobilização social? Quais relações são possíveis verificarmos em uma *etnobiografia*? O quão determinantes são estas relações para uma estética própria neste tipo de filme?

2. Etnobiografia ou a narrativa das pessoas/personagens

Se para antropologia o texto pode ser lido como imagem e para comunicação a imagem pode ser lida como texto, para GONÇALVES (2009) “é na diferença entre uma e o outro que a potência de suas justaposições reside”⁶. Tomemos como ponto de partida o conceito defendido por Marco Antonio Gonçalves (2012)⁷, que encontra nos escritos e na obra cinematográfica do cineasta argentino Jorge Prelorán, terreno fértil para o desenvolvimento do que ele chama de *etnobiografia*. O Autor diz que neste método *etnobiográfico* o indivíduo passa a ser pensado a partir da sua capacidade de individuação, como manifestação criativa, pois é através deste processo de “interpretação pessoal que as ideias se precipitam e se tem acesso à cultura”, logo este conceito abre espaço à “imaginação pessoal criativa” e através desta é que acessamos o homem e o seu meio social. A partir disso podemos dizer que através das experiências individuais, ancoradas por percepções culturais, capturadas pelos equipamentos cinematográficos temos acesso a uma narrativa que revela o homem e sua construção do mundo.

Para RORTY (2007)⁸, “o mundo em si, sem o auxílio das atividades descritivas dos seres humanos, não pode sê-lo”. O autor busca pôr em destaque o dilema da relação entre o “eu” e a “realidade”. PEIXOTO e FERREIRA (2013), afirmam que mediando os polos sujeito e objeto há um terceiro elemento que teria a função de substituição da consciência humana, que os autores nomearam de linguagem, que para Rorty é um meio de expressão ou representação. Parto para análise sobre esta “linguagem” *etnobiográfica*, como expressão do “eu”

⁶ GONÇALVES, Marco A. HEAD, Scott. Introdução. In: GONÇALVES, M. ; HEAD, S. Devires Imagético: a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 7-15, pp. 10

⁷ GONÇALVES, Marco Antonio. Etnografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. In. GONÇALVES, M. A.; CARDOSO, V. Z. e MARQUES, R. Etnobiografia: subjetivação e etnografia.

⁸ Apud.: PEIXOTO, M. E. G. ; FERREIRA, R. . A crise da representação política e a crítica da linguagem: pensando a formação de desejos coletivos. In: II Encontro Internacional de Direitos Culturais, 2013, Fortaleza. II Encontro Internacional de Direitos Culturais - Resumos. Fortaleza: Editora da Unifor, 2013. pp. 4

(individuado) “sobre” a realidade social em que ele próprio, e os outros que com “ele” interagem. A representação, embora ocorra, estaria mais ligada à maneira como o indivíduo se apresenta, do que como ele é representado ou representa. Podemos verificar isso no próprio discurso da Estamira, que diz:

“A minha missão além de ser Estamira é revelar a verdade, somente a verdade. Seja mentira, capturar a mentira e tacar na cara. Ou então ensinar os inocentes... não tem mais inocentes, tem esperto ao contrário.”

Este relato da personagem é um dos seus primeiros discursos no filme. Essa ideia de “revelar a verdade”, “seja mentira, capturar a mentira”, sempre foi um dos dilemas do próprio documentário como “representação do real”, cujo ideal de “verdade” de “realidade” esbarrou na linguagem própria dos indivíduos sobre si mesmos. No cinema documentário sempre o estatuto da “verdade” e do “real” foram confrontados, ora gerando teses reducionistas, ora não sendo suficientes para dar conta dos dilemas do meio social, que se apresenta na tela⁹. Logo, me parece que a abordagem *etnobiográfica* é o caminho para este “revelar”. O filme passa a ser um mediador, em que as vozes das pessoas, que se articulam na relação para o filme, são as “reveladoras da verdade”, possível de serem acessadas através da inserção do realizador na intimidade da pessoa. Contudo para isso é preciso que haja uma relação afetiva. Não se trata de se inserir na intimidade “geográfica”, “espacial”, simplesmente adentrar o lar, mas penetrar no que é mais íntimo para o ser humano.

Importante destacar que as falas articuladas com as imagens nos indicam que a linguagem do documentário é balizada por uma estética pautada na “biografização da vida”, embora a narrativa não se apresente linearmente - como ocorre no gênero biográfico pós-Renascimento -, por isso este gênero não serve como parâmetro para nossa “biografia”, que se estrutura ao longo da narrativa “sobre” a personagem Estamira, mas não é uma narrativa “da” Estamira. Esta narrativa “sobre” é resultado do diálogo da pessoa Estamira com o cineasta e com diversas outras vozes que discursam sobre a personagem Estamira. Nossa “biografia” estaria mais para a “biografização” praticada na Idade Média, conforme nos mostra BURKE (1997), em que a ideia de uma “escrita da vida” é encontrada em algumas obras. Segundo o

⁹ Não focarei nesta discussão, mas indico como referências: DA-RIN, Silvio (2004). XAVIER, Ismail. (1977, 1983 e 1985), PENAFRIA, Manuela (1999).

autor o termo *biografia* vem da Grécia, no fim do período antigo, antes disso falava-se em “escrever vidas”¹⁰.

Em sua biografia de Alexandre o Grande, Plutarco faz uma distinção importante entre escrever história narrativa e escrever “vidas”, como ele mesmo estava fazendo. Nas “vidas” havia espaço para abordar tanto a esfera privada quanto a pública, para descrever a personalidade individual através de pequenas pistas, “algo pequeno como uma frase ou um chiste”. (BURKE, 1997, p.91)

Isso já nos coloca sobre um dilema, uma vez que há diferenças entre escrever uma narrativa e escrever uma “vida”, onde estariam essas diferenças? Parece-nos claro que escrever uma “vida” necessita do rompimento das barreiras público e privado, assim como individual e coletivo. Veremos adiante como a *etnobiografia* atua rompendo estes paradigmas que impedem o acesso a uma personalidade singular da pessoa. Através das “pequenas pistas”, que aparecem nos discursos de familiares, amigos e do próprio cineasta, que se apresenta, por exemplo, na opção pelas imagens e sons que acompanham as falas, que conseguimos acessar esta pessoa, que poderia ser apenas mais uma catadora de lixo no Jardim Gramacho, porém, o que o cineasta nos indica é que há para além do indivíduo, “catadora de lixo”, uma pessoa complexa e que nos afeta de diversas maneiras e por diversos motivos, este conjunto de afetações constroem não apenas uma determinada imagem da Estamira, mas diversas imagens do contexto social e das pessoas que interagem com o filme e com a personagem, estando o cineasta englobado num jogo contínuo de experiências, subjetivações e individuações.

Perguntar se o universo existe apenas em nosso pensamento ou fora dele é, portanto, enunciar o problema em termos insolúveis, supondo que sejam inteligíveis; é condenar-se a uma discussão estéril, em que os termos pensamento, existência, universo serão necessariamente tomados, por uma parte ou por outra, em sentidos completamente diferentes. Para solucionar o debate é preciso encontrar primeiro um terreno comum onde se trava a luta, e visto que, tanto para uns como para outros, só apreendemos as coisas sob forma de imagens, é em função de imagens, e somente de imagens, que devemos colocar o problema. (BERGSON, 1999, p.21. Apud: LIMA e ALVARENGA, 2012, p. 29) .

Nesta perspectiva a *etnobiografia* nos apresenta imagens, “pistas” ou “indícios”, que permitem acesso ao mundo sociocultural, que só é possível através da narrativa dos indivíduos sobre si e sobre o meio, que destes mundos fazem parte. A imaginação pessoal é a norteadora dos discursos, assim se criam mundos e

¹⁰ BURKE, Peter. A Invenção da biografia e o individualismo renascentista. Biblioteca Digital FGV, [v. 10, n. 19 \(1997\)](#), p. 91.

perspectivas variadas. Ou seja, o documentário *etnobiográfico* seria um discurso criado a partir da imaginação pessoal de indivíduos que se expressam livremente, que se permitem “demonstrações involuntárias dos próprios sentimentos”¹¹, assim como expõe o “imaginário privado inadequado sobre situações públicas”. Não há em personagens *etnobiografadas* qualquer desejo de “repressão dos próprios sentimentos para se proteger em público”, quando ocorre e são capturados pela câmera, em um contínuo diálogo entre imagens sonoras e visuais, deve ser exposto de maneira clara pelo filme, que se trata de uma tentativa de ocultamento da personagem, assim de alguma maneira o sentimento real percebido pela interação do realizador com a personagem, vice-versa, pode ser crucial para tornar visível o que a pessoa tenta esconder.

“A passividade inerente ao silêncio como um princípio de ordem pública” marca da sociedade burguesa moderna, segundo SENNETT (1999). Em *etnobiografias* se dilui esta omissão, pois as personagens em geral são indivíduos atuantes em seus círculos sociais, pois do contrário, qual sentido de escolher uma personagem que não gera uma boa trama para o filme? Neste tipo de documentário, as pessoas (cineasta e personagens) criam e recriam as suas próprias realidades socioculturais. As interações sociais, que são o fundamento da linguagem, narrativa e discurso do documentário *etnobiográfico*, dependem fundamentalmente de agentes que não são iguais, por isso há nessas interações tensões e relações de poder, que em si já problematizam a própria “verdade” da interação como forma e conteúdo. Porém, o valor dessas interações como discurso é o foco que deve nortear as análises. Seria precipitado em um primeiro momento afirmar que a centralidade está no indivíduo, seja ele de que lado esteja ou que posição assuma, mas é entre um e outro que se opera a visibilidade dessas tensões, que dizem muito sobre o social. Portanto, toda esta “imaginação pessoal”, não quer dizer “imaginação individual”, se olharmos mais atentamente nota-se que o “pessoal” neste caso é um conjunto de percepções, surgidas num processo de relações corporais, capazes de extrair, através de afetos, uma narrativa imaginativa, que nos reportam à realidade de um, ou mais grupos sociais, um paradoxo das aproximações e distanciamentos são postos pelo documentário *etnobiográfico*. Logo, um duplo processo de individuação, que difere de individualidade. Desta forma, como se configura este processo de indivíduo que

¹¹ SENNETT, Richard. O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade. Tradução: Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 138.

se transforma em pessoa? O que é a individuação e como ela é determinante para este tipo de documentário?

2.1 A estruturação narrativa

Plutarco põe em crise outro dualismo, que gerou inúmeras críticas sobre as suas formas narrativas de escrever uma “vida”, pois de um lado havia a história e de outro a biografia. Foi então que em 1451, segundo BURKE (1997), Bartolommeo Facio retomou a distinção de Plutarco e posteriormente Amyot, que a “história se ocupa dos feitos do homem, enquanto a função da biografia é esclarecer”.¹² Burke diz ainda que Montaigne defendeu Plutarco dos críticos por sua preocupação com a “vida interior”, ao invés de se voltar para o “acidente dos eventos externos”, Montaigne ainda destacou a afirmação de Plutarco de que “gestos banais oferecem pistas sobre a personalidade”. O que podemos tirar de conclusão desta pequena passagem no texto de Burke, é que assim como em Plutarco, anterior a Modernidade e ao Renascimento, estamos diante de uma biografia que se ocupa mais com a vida interior do que com os acidentes dos eventos externos, estes são explicados exatamente por eventos internos, capturados pela *etnobiografia*. Outro ponto é que ao afirmar que gestos banais oferecem pistas sobre a personalidade, há balizamento para defendermos que na nossa “biografia” a melhor maneira de mostrar estes gestos não é na escrita, mas na imagem em movimento. Assim como história e biografia encontram na *etnobiografia* a intercessão necessária para acessarmos a “verdade” do sujeito.

A biografia que se apresenta nesta análise estaria ligada a uma escrita que surge do processo de individuação, e para isso encontramos em Norbert Elias (1973 e 2008), uma definição do conceito que se aproxima do que trato aqui neste artigo. Para MATEUS (2011)¹³ em leitura sobre o conceito de individuação desenvolvido por ELIAS (1973 e 2008), o autor destaca que a noção de indivíduo nem sempre existiu na nossa sociedade como conhecemos hoje. Na concepção habitual a noção de individual é completamente moderna, que surge com o Renascimento e com a ligação com a libertação da Razão Humana. Pois até o fim da Idade Média o homem estava inserido em uma concepção de coletividade, “obrigado às relações que a

¹² Ibidem10.

¹³ MATEUS, Samuel. O Indivíduo pensado como forma de Individuação. Estudos em Comunicação, Covilhã, n. 10, p. 93-106, dez. 2011. pp. 94.

tradição para ele estabeleceu, acorrentado aos costumes e a um papel previamente determinado pelo seu nascimento.”.

Inerente à emancipação do Razão Humana esteve a reivindicação de uma liberdade como espaço reservado à auto-determinação de cada um face ao Estado. A liberdade dos modernos é essa liberdade negativa de não interferência sobre a intimidade do indivíduo a favor do gozo da independência privada. Esta liberdade moderna inclui a separação do espaço público e do espaço privado a qual assumia as duas concomitantes formas sociais da individualidade: a pública e a privada sendo que a primazia é dada a esta última. (MATEUS, 2011. p. 94).

Podemos observar no documentário *Estamira*, que o público e o privado se confundem e a narrativa não nos apresenta uma delimitação muito clara, pois público e privado são complementares. Seria impossível acessar o mundo da personagem *Estamira*, se o diretor Marcos Prado não tivesse transportado os espectadores, e a ele mesmo, para a vida privada da personagem, que ao se apresentar na sua casa, com seus filhos, compartilhando suas angústias, dores e sonhos nos dá “pistas” que dizem muito sobre quem é e permite que acessemos sua intimidade. Logo, conhecemos a pessoa *Estamira* e as relações que a constituem como tal e essa é a “verdade” que interessa a este tipo de filme. Vale apontar que o risco de apenas localizar a personagem na esfera pública, representada no filme como o Lixão do Jardim Gramacho, cairia numa exotização e pior, em um exemplar de “catadora de lixo”, ou seja, explicaria um fato social apenas por um determinado ponto de vista, balizado por um “acidente dos eventos externos”, o que traria generalizações e distanciamentos, pois o visível para demais sujeitos que não compartilham da experiência em um lixão, é apenas a mulher suja, louca, que cata restos para sobreviver, logo visões muito comuns em outros filmes e meios de comunicação, que reforçam paradigmas sociais excludentes. Pois se ocupam apenas em criar uma história narrativa e não uma narrativa da vida. Porém para chegar a este tipo de discurso, embora se parta de uma relação de alteridade, é preciso muito mais para ter permissão das pessoas para adentrar verdadeiramente em seus universos, suas “verdades”. Neste sentido o afeto se apresenta como determinante nesta relação entre o cineasta e a pessoa-personagem, como meio possível de acessar o que é mais valioso para o homem moderno: a sua intimidade. Posteriormente esta intimidade posta na tela será vital para como o público receberá esta história do real.

Em *Estamira* temos diversos momentos em que o cineasta consegue capturar momentos espontâneos de extrema intimidade da personagem, inclusive ela confidencia alguns dos seus desejos com o cineasta: “*se eu não fosse casada eu*

casava com este senhor”, em referência ao João, um dos catadores do Lixão do Jardim Gramacho. Que em outro momento mostra o tipo de relação que ele tem com o diretor Marcos Prado, onde em uma das entrevistas para o filme, após Estamira se irritar com as interferências do João na fala dela, o mesmo diz: “*vou sair fora, seu Marcos*”. Porém João fica nos arredores fazendo brincadeiras com a Estamira e com a equipe, logo, havia ali um tipo de relação mais próxima que permitia esta atitude da “catadora”.

Para MacDougall (2006:55 apud GONÇALVES, 2012:30) em sua reflexão sobre a diferença entre texto etnográfico e filme, destaca que a diferença está nos modos como cada meio apresenta o indivíduo. Enquanto o texto subsume o indivíduo ao destacar a sociedade, o filme, pelas possibilidades técnicas, enfatiza a individuação. Porém, embora o cinema trabalhe no nível das imagens dos indivíduos, enfatizando conceitualmente o “indivíduo e a individuação enquanto possibilidade de acesso a uma concepção de sociedade”, não parece natural que todos os filmes façam isso. Embora todo filme atue na percepção dos sujeitos, independente da maneira como o corpo filme afeta o corpo sujeito, e vice-versa, no entanto a qualidade destas relações, que estão em jogo, é o que de fato torna-se determinante à estética que pretendemos tratar aqui como etnobiografia. Mesmo a interação que é ocultada, em modelos sociológicos (expositivos) e observacionais de documentário, existe, mas em outro nível de relação, com outros tipos de objetivos, que diferem das *etnobiografias*. Uma vez que o sujeito apreende sua subjetividade na interação com o ambiente e nas relações sociais, não é através de um conhecimento prévio, nem uma tese estabelecida por alguém, que ele se apresenta como pessoa. Parece que a *etnobiografia* surge como uma solução de abordagem para o rompimento dessas relações dualistas e muitas vezes antagônicas, que estão diretamente atreladas à percepção dos sujeitos.

Sendo assim, o “etno”, que compõe o nosso conceito, serve ao levantamento histórico-social, como investigação do homem e do seu meio, sem o objetivo de ser uma determinada tese sobre outrem, tampouco uma busca pela representação ou descrição. Mas uma forma de abordagem no campo em que ocorrem os fatos sociais que formarão um dado enunciado partilhado e construído pelos próprios indivíduos, através de um diálogo contínuo. Deste “etno” resulta uma narrativa bem específica. Podemos dizer que a linguagem no documentário *etnobiográfico* é a forma em que se apresenta uma determinada estória, que só ganha visibilidade através de uma

narrativa construída por todos os indivíduos que nela interagem, não sendo determinantes as técnicas cinematográficas, os movimentos de câmera, os planos e contra planos, mas antes disso um aprofundado processo de interações e seduições, que tomam coesão na forma de um discurso. Esse na medida em que é “escrito” na tela do cinema torna-se material possível de ser analisado como entretenimento, como educação, como registro, como etnografia, mas acima de tudo, como Cinema.

Podemos perceber a relação que tem a *etnobiografia* com a produção de imagem. Essa, neste modelo de escrita da vida, ganha um sentido ontológico, a consciência é uma tela negra, que não está situada no campo da representação, mas da apresentação. Neste sentido a nossa “etno” altera o conceito de etnografia, “passando de uma ingênua e inócua forma de descrever e apresentar costumes alheios a um modo implicado de apresentação”¹⁴. Nesta perspectiva o cineasta (etnógrafo) “é parte da observação e a perspectiva da personagem (etnografado) exprime uma crítica da própria relação de pesquisa (de filmagem) inserida em uma arena político-cultural”.¹⁵. Contudo ao se unir ao conceito de biografia que abordei aqui, essas fronteiras etnógrafo/etnografado, pesquisador/pesquisado, pessoa-cineasta/pessoa-personagem, já não encontra uma linha tão demarcada, assim está posta mais uma crise. Quem é o autor da narrativa? Onde estaria localizado o autor e consequentemente o lugar da fala? Quem enuncia?

Partindo da concepção Bakhtiniana, não interessa aqui o indivíduo, mas como os enunciados se articulam em um jogo dialógico, que resultará em um discurso, o qual encontra na polifonia os elementos necessários para formulação de outros tantos enunciados, que atuarão no mundo e voltarão como mais tantos outros enunciados, num eterno continuum como afirma Bakhtin¹⁶. Logo, não cabe ao filme dar respostas, mas apresentar possibilidades de enunciação.

3. - Conclusão

Marcos Prado inicia o filme com imagens do fogo produzido no Lixão de Gramacho, talvez em um primeiro momento seja apenas uma imagem colocada despretensiosamente, porém ao longo do filme observamos que os discursos mais

¹⁴ GONÇALVES, 2009:15

¹⁵ Ibidem

¹⁶ (BAKHTIN, 1927 e 1929. apud: PIRES, 2002. (BAKHTIN, 1927 e 1929. apud: PIRES, Vera L. Dialogismo e alteridade ou a teoria da enunciação em Bakhtin. Revista Organon [doc online] 2002, v. 16, n. 32-33, pp. 35-48

enfáticos da Estamira são acompanhados por imagens de fenômenos da natureza, como se a fala da Estamira correspondesse a um fenômeno natural, tal como a chuva, o vento e o fogo, tão presentes no filme. No final do documentário o documentarista recorre novamente ao fogo, porém desta vez a fala da personagem acompanha a imagem. Diz Estamira: *“A solução é o fogo, queimar tudo, todos os seres e pôr outros seres no espaço... pode queimar tudo, se for para o bem... o fogo ele está comigo, está me queimando”*.

O elemento fogo que aparece como imagem - seja visual, que o cineasta expõe no filme, ou auditiva, a fala da personagem - expressa, embora colocados em momentos diferentes da narrativa, a mesma coisa. A solução para todos os problemas na visão da Estamira é que tudo se acabe em fogo, que remete ao apocalipse, na medida em que o cineasta desvincula a imagem visual, da imagem sonora e coloca em momentos distintos do filme, ele reforça que o seu discurso concorda com Estamira, prova disso é este ciclo do fogo que perpassa o filme. Para Estamira a solução é queimar tudo, não me parece que a visão do cineasta seja muito diferente da personagem. Isso significa que há dentro de uma narrativa fílmica um diálogo constante e o filme nada mais é que o capturar de opiniões que às vezes não estão no verbo, mas aparecem na articulação das imagens. Ou seja, o discurso embora dependa de uma linguagem, não se limita a fala. Ou seja o pensamento criativo tanto do cineasta, quanto da personagem são determinantes para formulação de um potente discurso, que torna visível tanto a opinião do realizador, quanto de quem ele filma. O documentário torna-se um revelador, que depende de uma relação dialógica entre os sujeitos para ter algum sentido e poder ser nomeado como *etnobiografia*. Exatamente por isso a individualidade não se encaixaria neste modelo de narrar o real. Outro fator importante da *etnobiografia* é que os sujeitos são instaurados no presente e desta maneira, apenas desta maneira, são capazes de analisar o próprio presente em que estão inseridos, o cineasta e as pessoas-personagens, que ao fazerem uma crítica, constroem as condições possíveis de dizer o sensível e tornar este sensível visível. Mas ao mesmo tempo resvala no que ainda não foi dito, no que é invisível.

FOUCAULT (1984)¹⁷, em uma reflexão crítica sobre o presente, nos diz que há um deslocamento do “eu”. Dizer sobre o presente seria inserir o sujeito no emaranhado de possibilidades de analisar o presente, uma vez que tenha desejo de

¹⁷ FOUCAULT, Michel. O Que São as Luzes? In: Motta, M. (Org.).Idem, pp. 335-351.

conhecer este presente, não podemos excluir a estética que o constitui, contudo a partir do momento em que a poética das imagens está centrada no “eu” há uma perda na produção do conhecimento. Isso seja no “eu” personagem, seja no “eu” cineasta. Partindo apenas disto, frente ao nosso objeto de análise, poderiam alguns mais críticos afirmarem: mas o diretor centra a narrativa, a forma de passar o conhecimento e tornar uma realidade visível na figura de “um” indivíduo, a Estamira, logo não seria o ideal afirmar ser uma *etnobiografia* e de cara, segundo Michel Foucault traria perdas no processo de produção de conhecimento.

De fato a história gira em torno de “um”, mas é “um” múltiplo e neste caso não se trata do indivíduo “catadora de lixo”, mas da pessoa Estamira Gomes de Souza, cujo nome e sobrenome é dado pelo próprio filme. Isso demonstra que não se trata de um indivíduo, onde qualquer que seja poderia ser Estamira, mas na medida em que se apresenta simbolicamente o nome e o sobrenome, o diretor demonstra que não é mais um exemplar que servirá para exemplificar ou explicitar um fato social, mas assume para ele cineasta e para o público que esta figura central, na verdade é uma pessoa específica e exatamente por isso não podemos dizer que é centrada no “eu”, pois na medida em que o filme revela as múltiplas camadas da pessoa Estamira Gomes de Souza, também se agrega ao nome toda uma prática resultante de uma experiência múltipla, tanto da personagem, que apresenta ao longo do filme diversas faces, quanto do próprio cineasta que articula a relação num jogo onde diversas vozes se alternam hierarquicamente num emaranhado de enunciados, os quais já não encontram centralidade nem no cineasta, nem na personagem, nem na pessoa ou pessoas que dialogam no e com o filme. Exatamente aí que a *etnobiografia* foge da centralidade, pois trabalha com enunciados que não são possíveis de localizar, nem retê-los, ela apenas imprime na tela as sensações resultantes de encontros entre sujeitos, retratados e retratos do próprio meio que propiciou o encontro.

O objeto da análise sobre uma *etnobiografia* não deve ser sobre o homem em si, tampouco sobre o meio em que ele vive, muito menos sobre a materialidade da obra, mas voltada às subjetivações e articulações de enunciados ora antagônicos, ora concordantes, que são reveladores de uma “verdade” que nasce com o filme, contudo também é anterior a ele, porém pode ou não ser posterior ao próprio processo de produção do filme, assim se transformando no que passarei a chamar daqui para frente de cinema etnobiográfico. Ou seja, um dispositivo de articulações de enunciados que nascem em um fato social visível ou não, e se apresenta através

de uma estética própria, que nasce da relação afetiva entre sujeitos, que pelo contato passam por um processo de individuação, capaz de mobilizar outros sujeitos pelo afeto das relações e pela estética dessas.

Estamira apresenta sua opinião sobre o Lixão do Jardim Gramacho, em vários momentos os discursos da própria personagem são antagônicos entre si, tratarei de dois momentos distintos no filme em que a catadora revela sua opinião acerca do lixão: *“isso aqui é um depósito de restos”, “Isso aqui é um disfarce de escravo”*. Em outro momento ela continua sua opinião sobre o Lixão, talvez para maioria das pessoas fosse o discurso anterior o mais coerente frente à realidade social da personagem apresentada no filme, até mesmo a do próprio cineasta. Porém, a presença polifônica ganha terreno na própria personagem, que se contradiz e desta contradição é que o discurso se potencializa. Diz Estamira sobre o mesmo Lixão de Gramacho:

“Eu tenho raiva de quem diz que isso aqui é ruim”; “Eu nunca tive sorte. A única sorte foi conhecer o Jardim Gramacho, o lixão. Que eu amo como meus filhos. Eu nunca tive aquilo que eu sou: sorte boa”.

FOUCAULT (1984) diz que a multiplicidade de enunciados dos operadores da crítica é que constituem a crítica do presente. Sendo o saber um agenciamento prático, um dispositivo de enunciados e possibilidades, que depende dos sujeitos, formados por um conjunto de fatores, para existir. Contudo a forma de chegar ao sujeito é através da imagem dele no mundo, para o mundo e sobre o mundo. Por isso, ao assumir Estamira como “biografada” na verdade o que o cineasta fez foi permitir que através dela, dos elementos que a constituem como pessoa, acessar uma forma de saber sobre um dado fato social, que em si contém elementos mobilizadores capazes de tornar visível o que antes era obscuro. Se pudéssemos apontar um ethos filosófico sobre a *etnobiografia* seria objetivamente detectar através dela, e dos seus elementos intrínsecos, a constituição da crítica ao presente tecida por seus atores. Sendo a crítica uma análise dos limites e dos modos de ação, o que torna as invisibilidades visíveis, o fio condutor da estória e da existência do sujeito. A forma como o ser humano se inscreve no mundo.

Portanto a individuação pode levar-nos ao revelamento do que antes era obscurecido, o indivíduo assume na individuação a forma de pessoa, com particularidades e complexidades que não cabem generalizações. Por isso o “etno” do nosso conceito se faz relevante, pois apenas mapeando, num trabalho conjunto com a própria pessoa-personagem, que podemos acessar uma determinada

“verdade” sobre um fato social. Esta visão do “um” é a condensação de ideias múltiplas, dialógicas e polifônicas, mas que não localizam um enunciador específico. Já a “biografia” é a escrita deste processo de individuação, que no caso cinematográfico depende dos fatores próprios da linguagem do meio, como os planos, os enquadramentos, os ângulos, as imagens, sons, vozes, e demais elementos pertencentes à sétima arte, mas que estarão sempre sujeitos a uma estética própria do processo relacional que origina a obra.

Não aprofundarei a discussão acerca do valor ficcional que estas “biografias” trazem para o documentário, até porque acredito que esta discussão encontra um fértil terreno em outros estudos sobre o documentário, Silvio Da-Rin em *O Espelho Partido: Tradições e transformações do documentário*, discute a ficcionalização do real. Limito estas linhas a dizer que tudo que há no mundo só existe porque foi narrado por alguém, logo para acessar o mundo dependemos das imagens e para aplicarmos valor à imagem dependemos de uma “biografia” da mesma. Em se tratando da imagem do homem, uma *etnobiografia*.

Bibliografia

AGAMBEM, Giorgio. O que é o dispositivo? In.: O que é o contemporâneo? e outros ensaios Trad.: Vinicius Nicastro. Chapecó, SC: Argos, 2009. P. 25-55

BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985.

BURKE, Peter. A Invenção da biografia e o individualismo renascentista. *Biblioteca Digital FGV*, v. 10, n. 19 (1997). Acessado em 02/08/2017. p. 83-97

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed.: Brasiliense, 2005.

FOUCAULT, Michel. O Que São as Luzes? In: Motta, M. (Org.).Idem, pp. 335-351. _____ . As regularidades do discurso. In. *Arqueologia do Saber*. Trad.: Luiz Felipe Baeta – 7ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 21 -79.

GONÇALVES, M. e HEAD, S. *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

GONÇALVES, M. MARQUES, R. e CARDOSO, V. *Etnobiografia: Subjetivação e Etnografia*. Rio de Janeiro: editora 7Letras, 2012.

HOULLOU, J. R. Z e JULIANO, D. B. R. *Crítica Cultural (Critic)*, Palhoça, SC, v. 8, n. 2, p. 417-424, jul./dez. 2013 [Doc Online acessado em 03/08/2017] p. 418.

MATEUS, Samuel. O Indivíduo pensado como forma de Individuação. *Estudos em Comunicação, Covilhã*, n. 10, p. 93-106, dez. 2011. pp. 94.

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

PIRES, Vera L. Dialogismo e alteridade ou a teoria da enunciação em Bakhtin.
Revista Organon [doc online] 2002, v. 16, n. 32-33, pp. 35-48

SENNETT, Richard. O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade.
Tradução: Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Série *The Affair*:*

Negociando relatos de uma história

Mariana Castro Dias**

Resumo

A série norte americana *The Affair* retrata a visão da história de amor extraconjugal dos personagens Alison e Noah, além de seus respectivos conjugues, através de diferentes relatos, cujas perspectivas são muitas vezes divergentes. Há sobretudo a interferência da memória na construção das lembranças e as distorções trazidas pelo esforço narrativo que cada personagem precisa fazer para organizar sua vida como uma trajetória e formular uma auto-imagem. Neste artigo, estudos sobre construção de história de vida, incluindo o conceito de ilusão biográfica de Bourdieu, identidade, memória e esquecimento serão postos em diálogo com a mecânica narrativa multifacetada e plural da série *The Affair*.

Palavras-chave: Memória; Perspectivas; Identidade; Relato; Narrativas.

13. Uma narrativa composta de relatos

Na série de ficção *The Affair*, acompanhamos um diferente ponto de vista a cada relato. O que vemos na tela é sempre a construção da história de vida de um personagem sob a sua própria ótica. A história é narrada após, aproximadamente, dois, três anos do desenrolar dos eventos representados, sendo assim sofrem não só a influência de suas perspectivas, mas também à ação da memória e todos os mecanismos aos quais esta recorre para preencher lacunas e criar coerência, além de suas falhas.

A maior parte da narrativa desenvolve-se, então, a partir da recordação das memórias do casal que teve o caso, Alison e Noah, na primeira temporada, e também de seus conjugues, na segunda temporada. Entrelaçando-se a esse tempo da recordação (*flashback*), temos também o tempo “presente” da série, onde o casal é interrogado por um investigador da polícia sobre como se deu o caso e sobre um acidente que ocorreu após um casamento que não sabemos a princípio de quem é nem o que houve de fato. A interrogação é a responsável, desse modo, pela história de amor extraconjugal do casal ser apresentada ao público da série. É este o

* Trabalho apresentado no GT 4 – Comunicação, Narratividade e Discursos Midiáticos do XIV Poscom PUC-Rio, de 21 a 24 novembro de 2017.

** Doutoranda em Comunicação Social – PUC-Rio. Mestre em Comunicação Social – PUC-Rio. E-mail: mari.dias@gmail.com.

acontecimento que rompe com o tempo presente convocando as narrativas do passado em busca de alguma pista que revele algo sobre o acidente.

Faremos uma breve apresentação da série, relacionando as construções narrativas dos eventos apresentados nas perspectivas de cada personagem com a dinâmica de construção de história de vida, com o conceito de ilusão biográfica de Bourdieu (1996), e com a operação da memória. Ainda que não sejam pessoas de carne e osso, o texto é construído e diferenciado de acordo com esses fenômenos.

14. A série

A série *The Affair*, dos criadores Sarah Treem e Hagai Levi, retrata a história de amor extraconjugal entre Noah Solloway e Alison Bailey, e seus respectivos cotidianos. Desde o princípio, temos como pano de fundo uma investigação criminal, em que Noah e Alison, separadamente, prestam testemunho. São as perguntas do investigador que fazem com que eles parem para pensar em tudo o que ocorreu desde que se conheceram e o que mudou desde então.

Temos então o tempo da experiência e o tempo do relato da experiência, que poderíamos chamar de tempo “presente”.

Sempre que alguém recorda um fato passado, a compreensão é traduzida do tempo passado para o instante no qual se recorda. (SARLO, 2007)

A narrativa do tempo da “experiência” começa quando Noah e sua família de quatro filhos vão para a cidade litorânea de Montauk, passar as férias de verão na casa dos pais de Helen, sua esposa e namorada desde os tempos de faculdade. O pai de Helen é um autor de renome literário, que já teve romances transformados em filmes, e ainda é responsável por pagar parte das despesas familiares. Noah atua no mesmo segmento de seu bem sucedido sogro, tendo acabado de lançar seu primeiro livro, porém por uma editora sem muito prestígio, já que é um autor desconhecido. É também professor do Ensino Médio, trabalho com o qual tenta se sustentar. O primeiro livro não foi um sucesso de vendas, mas garantiu um adiantamento para a escrita de um segundo, ao qual se dedicará nas férias.

Na entrada da cidade de Montauk está a lanchonete Lobster Roll, onde a família Solloway decide almoçar. Alison trabalha no espaço como garçonete e fica responsável por atender a mesa.

Alison não consegue superar a perda do filho, Gabriel, fato que interfere em todas as esferas interpessoais de sua vida, inclusive no relacionamento com o marido Cole Lockhart, que junto a seus irmãos administra o rancho da família.

Diferentemente de ficções em que as ações dos personagens são transcritas em um tempo simultâneo ao acontecimento, com o frescor do cotidiano, a narrativa, por ser construída pelas lembranças de fatos ocorridos há dois, três anos, sofre alterações de acordo com a seletividade e as distorções próprias ao processo de rememoração.

Neste artigo, iremos ter em conta questões que aparecem na primeira (2014) e segunda temporada (2015), uma vez que juntas fecham um ciclo completo sobre as perguntas levantadas para a resolução do caso específico da investigação criminal. A importância desse recorte é perceber a evolução dos personagens e confirmar que as diferenças de perspectivas eram ocasionadas mais pela interferência da memória nos processos de construção narrativa, e pela forma com que cada um se vê e vê o outro, do que porque alguém está querendo mascarar algo. Tentarei manter um nível moderado de *spoiler*.

Na primeira temporada, temos sempre episódios divididos em duas partes, em que cada parte constitui ou a visão de Alison ou de Noah. Em alguns, o mesmo espaço de tempo é relatado nas diferentes perspectivas, já em outros os relatos se complementam como recortes temporais consecutivos.

Na segunda temporada, a divisão em duas partes se mantém em praticamente todos os episódios, porém também temos acesso às visões de Helen e Cole.

Convém destacar que, na primeira temporada é deixado claro que no tempo “presente” ambos conjugues sabem do caso, mas não é revelado de início para a audiência nem com quem estão e nem de quem é o casamento após o qual ocorre o incidente, só sabemos que tanto Alison quanto Noah estavam presentes.

Outra observação importante é que o segundo livro de Noah, escrito durante o período de férias, vira um *best seller*, sendo o tema do livro sua visão romanceada do caso com Alison e sua relação com a família e os moradores de Montauk, que ainda que tenham recebido pseudônimos acabaram sofrendo grande exposição. A palavra “romanceada” foi empregada no sentido de não ter sido escrita com pretensões realistas ainda que gerando muitos conflitos a respeito de seu conteúdo e da forma dada às personagens.

No lugar de uma narrativa única, encontramos sempre relatos que expressam diferentes pontos de vista. Na cena da lanchonete em que Alison e Noah se conhecem, por exemplo, temos o momento em que a filha caçula de Noah se engasga com uma bola. Naquele momento conturbado, a visão do pai da criança é a de que é ele quem resolve a situação e consegue que a bola desentale. Na visão da garçonete, por já ter sido enfermeira, sabia o que fazer e, então, orienta Noah a virar a criança de cabeça pra baixo, mas percebendo que precisava fazer algo mais, ela bate nas costas da menina para que a bola saia. Ou seja, ambos se recordavam da cena como tendo salvo a criança. Em um primeiro momento ouvir as duas histórias faz parecer que um dos dois está mentindo, mas entendendo a narrativa como passível de ter sido reconfigurada pela construção da memória, podemos entender que essa é a legítima forma com que cada um se lembra do fato. As diferenças presentes nos relatos não buscam um senso de verdade, mas antes um senso de visão. Ainda que em alguns momentos possamos saber pela palavra de outros quem está mais perto da realidade.

A memória é seletiva, nem tudo fica gravado. A memória sofre flutuações em função do momento em que é articulada e as preocupações do momento podem afetar sua estruturação. O que a memória grava, recalca, exclui ou relembra é resultado de um trabalho de organização. (POLLAK, 1992) A memória tenta sempre buscar a coerência, e assim, na tentativa de encadear os fatos em uma ordem cronológica também pode causar distorções.

Outros elementos visuais contribuem para ressaltar as diferentes visões. Alison é representando com os cabelos soltos em roupas muito mais curtas e sensuais na visão de Noah do que em sua própria visão. Até o vestido amarelo que ela usa no casamento que ocorreu no dia do crime, que ele se lembra por ter sido elogiado por mais de uma pessoa é totalmente diferente ao da lembrança dela, que se assemelha mais ao que é mostrado na câmera de vigilância. Possivelmente porque ela conhece melhor suas próprias roupas que Noah.

Segundo o pesquisador Michael Pollak, a memória tem três vetores acontecimentos, pessoas e lugares. (POLLAK, 1992) Podemos ver que as representações das lembranças na série operaram com distorções em todos esses três vetores. Cenas foram lembradas com acontecimentos em ordens distintas, em lugares diferentes e com a presença de diferentes pessoas. Essas mudanças não interferiram tanto no sentido da narrativa de cada um, mas refletem a dinâmica de

memoração. Iremos posteriormente falar mais sobre a ação da memória, mas por hora analisaremos outro fator de extrema relevância para a diferenciação dos relatos: a subjetividade e a operação de construção de si que também acontece no processo de construção de uma narrativa que corresponde a uma história de vida.

15. Relatos, identidade, história de vida e ilusão biográfica

Como dissemos anteriormente, são os relatos dos personagens que constituem o mecanismo narrativo da série, assim tudo o que vemos na tela é uma representação de um acontecimento, a qual acompanha a subjetividade do personagem e a forma com que ele reconstrói sua trajetória biográfica.

Segundo o filósofo Paul Ricoeur, a vida é um tecido de histórias contadas, através das quais encontramos nossa identidade e entendemos o mundo ao redor. Narrando, imprimimos ordem ao caos. (RICOEUR, 1994)

Quando narramos imprimimos sentido e muitas vezes para juntar acontecimentos em uma cadeia causal acabamos por distorcer levemente os fatos. Detalhes são lembrados, outros omitidos e outros foram até mesmo esquecidos pela ação do tempo. Existe também o movimento natural de tentar justificar atitudes e construir uma imagem melhor de si no ato do relato. Quando Noah se lembra da cena em que sua filha engasga como sendo o responsável por tê-la salvado ele reconstrói a história que ocorreu em meio a um momento de caos e pânico de um modo que lhe confere o papel que se espera de um bom pai. Ele de fato estava na função de salvá-la, mas posteriormente vemos pela fala de Helen que sem a ajuda de Alison, isso poderia não ter sido possível.

Vemos a vida como uma história que transcorre segundo uma ordem cronológica, então nela buscamos uma lógica. O princípio não é só o início em si mas também uma razão de ser. O seu fim, não só o término, mas também uma finalidade, um objetivo. E nas etapas, entre um e outro, organizamos muitos dos acontecimentos em relações causais. A ordem cronológica que fazemos é também uma ordem lógica (BOURDIEU, 1996), a qual opera de modo semelhante à narrativa ficcional, que seguindo a lógica aristotélica possui começo, meio e fim e as ações dos personagens se desenvolvem de forma causal, uma ação levando a outra.

Para Bourdieu, essa lógica constitui a nossa ilusão biográfica. A partir de um nome que nos é dado, o qual conecta todas as versões de nós mesmos em uma unidade, temos a ilusão de possuir uma história de vida. Essa história de vida conduz

à noção de trajetória como uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente. (BOURDIEU, 1996)

O relato, tanto o biográfico quanto o autobiográfico, propõe uma ordem cronológica sucessiva para os acontecimentos. "O relato biográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido", imprimir um significado, extraíndo uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, relacionando efeito à causa entre os estados sucessivos. A pessoa seleciona em função de sua intenção global quais são os acontecimentos significativos a serem contados e estabelece entre eles as conexões para lhes dar coerência. Uma história de vida é um relato coerente a partir de uma ilusão retórica. (BOURDIEU, 1996, p.184,185)

As formas como contamos as nossas histórias são particulares à nossa cultura e às nossas avaliações de importância. Algumas pessoas vão sempre falar mais da vida pessoal, outras do trabalho. Em tempos e ocasiões e para pessoas diferentes os indivíduos podem contar de modo diferente os mesmos fatos e costurar de modo distinto as razões do que aconteceu. (LINDE, 1993)

Bourdieu uso o termo biografia, mas temos que ter em mente que ele se refere a uma biografia oral. A definição da autora Charlotte Linde para uma história de vida é uma unidade oral de interação social. Indica como ela difere de outras construções do *self* citando, entre elas, a autobiografia, a qual seria diferente, em primeiro lugar, por ser um documento escrito, cujas características atendem propósitos diferentes, e, em segundo, o fato de não ter que ser o todo tempo renegociada no ato das relações interpessoais. (LINDE, 1993)

As histórias de vida expressam o senso de si, quem somos e como chegamos até aqui. Para poder existir no meio social, um indivíduo precisa do confortável senso de que é uma pessoa estável, coerente e para isso precisa constantemente revisitar sua história de vida. As histórias são criadas, negociadas e trocadas. Algumas vezes alguém pode estar contando uma história e ter um fato ou uma sensação a respeito do ocorrido criticada ou corrigida por outra pessoa. (LINDE, 1993) Uma mãe pode, por exemplo, falar de uma doença de um filho como se tivesse sido algo grave e desesperador e ser corrigida por uma avó que relativiza o relato como sendo apenas uma gripe, a mãe então pode concordar com a avó ou discordar, pois tem uma visão forte sobre o ocorrido que não se abala com a correção.

Pollak defende que ninguém pode construir uma auto-imagem (senso de si), isenta de mudança, negociação e transformação em função dos outros. Ele concorda com Linde de que a construção da identidade é um fenômeno que se produz nas relações interpessoais. (POLLAK, 1992, p. 13)

Stuart Hall destaca a questão da diferença em relação aos outros como também uma grande mobilizadora da identidade de alguém. O trabalho discursivo de construção da identidade envolve o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas. Essa construção é um processo nunca acabado, sempre em andamento, e pode ser sustentada ou abandonada. (HALL, 2000)

Se a pessoa atua de uma forma levemente diferente que seu costume não chega a afetar sua noção de identidade. Mas se a atuação de uma pessoa se distancia do que se espera dela, isso abala essa construção de identidade. (LINDE, 1993) "O mundo social tender a identificar normalidade com a normalidade entendida como constância em si mesmo". (BOURDIEU, 1996)

Noah foi fiel à esposa por vinte anos. Sua identidade era a de um cara fiel, que se esforçava para ser um bom marido e pai. Até aceitava passar as férias na casa do sogro para agradar a esposa.

Depois do caso com Alison, passa a ter dúvidas se agora é um infiel e então vai continuar cometendo sempre atos de infidelidade ou não. A identidade é um trajeto sempre aberto à diferença, e esta quando ocorre acaba por ressignificar as instâncias do autoreconhecimento. (ARFUCH, 2010)

Quando o detetive no início do primeiro capítulo lhe pergunta quem ele era naquela época e como se sentia sobre sua vida ele disse que era feliz, que tinha a vida quase perfeita. No entanto, no decorrer dos episódios vemos por seus próprios relatos como que sua autoestima estava baixa e que sua mulher não achava que ele fosse capaz de ser bem sucedido como um escritor de romances, seu sonho. Noah se sentia diminuído não só pela mulher, mas também pelos discursos do sogro e da sogra, apesar de rejeitar seus valores excessivamente burgueses.

Sua identidade após o sucesso de seu livro e a infidelidade passou a ser a de um *badboy* no mundo literário. Também somou-se a infidelidade – que inclusive foi descrita no livro, o qual as pessoas sabem que foi baseado em fatos reais – outras atitudes como tentar bater em um crítico ou frequentar eventos onde “corriam soltas” atividades ilícitas. Na busca de coerência interna e externa, e de auto aceitação para seus atos, Noah se compara ao pai e à personalidades. Nessa

comparações, o personagem tenta operar por meio da diferenciação e proximidade da sua identidade à dos outros delimitando e marcando fronteiras.

Segundo Ricoeur, na formulação de uma narrativa de identidade, o si olha para suas ações curtas e as conexões de uma vida inteira. A identidade está sempre sujeita ao diálogo entre sedimentação e inovação. (RICOEUR, 1991)

Na sessão de terapia, Noah levanta questões na busca do que é o valor e de quem ele é. Essas perguntas estão ligadas a relação da identidade com a permanência no tempo. Quando comparamos uma mesma coisa a si mesma em tempos diferentes é que formamos a ideia de identidade e de diversidade. Para melhor entender isso podemos recorrer aos conceitos de mesmidade (identidade do mesmo) e ipseidade (identidade do si) formulados por Ricoeur, segundo os quais ele vê a manutenção de uma identidade. Será que a traição modificou os valores de Noah? A interrogação esbarra na fronteira da ética. (RICOEUR, 1991)

No quesito do caráter há uma sobreposição quase que completa entre os conceitos de mesmidade e ipseidade. O caráter é o conjunto das disposições duráveis pela qual se reconhece uma pessoa, forma marcas distintivas em um ser humano, que pode se reidentificar como sendo o mesmo. Por isso, quando alguém tem um comportamento que não corresponde à sua disposição, as pessoas dizem que não é do caráter do indivíduo. O hábito que dura constitui um traço do caráter. Quando há uma inovação no hábito ainda assim podemos ter uma identificação por ipseidade, desde que tenhamos o que Ricoeur chama de palavra cumprida, onde a fidelidade é dada pelo cumprimento da palavra ainda que a pessoa mude seu desejo ou opinião. Noah tenta entender o que nele permanece e qual é o seu desejo e se apesar da infidelidade ele poderia se considerar um homem bom. (RICOEUR, 1991)

E para tal faz as suas reflexões “será que o fato do meu pai ter sido fiel fazia dele um homem bom? Apesar de ter sido um péssimo pai e marido?”.

Ele conta que está escrevendo um grande livro sobre a vida de um incrível herói de guerra chamado Bradley, que foi responsável pela conquista da Normandia. Glorifica seus feitos e conta que ele teve um caso com Marlene Dietrich. E se pergunta se esse caso anula suas conquistas ou se as mesmas características que trouxeram seus feitos foi também o que o levou ao caso extraconjugal. Pergunta “o que faz de um homem bom?” e “Como vamos julgá-lo?”. Além disso, Noah percebe que os defeitos do personagem, que é imperfeito e egoísta, é que tornam o livro atraente.

A psicóloga fica interessada em como o tema se articula com a vida de Noah em sua cabeça. A questão para ele é saber se é possível ser ao mesmo tempo um bom homem e um grande homem. Sua visão tem raízes na forma com que Helen lê os obituários: pelos casamentos duradouras e virtudes, tais como monogamia, parceria e amor. Questiona se o general Bradley teria conquistado a Normandia se tivesse ficado trocando fraldas. Que talvez para isso ele tenha deixado a mulher infeliz. Se ao olhar para o valor de suas conquistas deixamos pra trás o fato dele não ter sido um bom pai ou não. No momento dessa cena, Noah se depara com o dilema de ser um bom marido e pai ou viajar deixando o filho pequeno e a mulher para trás com o intuito de escrever um grande livro e ser livre para ficar com quem quiser. Confessa a psicóloga que a única coisa que não quer é ser desonesto, que não quer mentir nem para ele mesmo, nem para os outros.

Parece que com esse diálogo o autor da série também quer comunicar que apesar dos defeitos, de seu egoísmo, infidelidade (e tentativas frustradas de infidelidade) e da ausência familiar, o personagem ainda tem valores e questionamentos sobre sua identidade e conduta.

É curioso também um evento inserido no início do primeiro capítulo em que um dos filhos de Noah, Trevor, lhe pergunta se caso um avião com a família fosse cair e ele tivesse que perder uma pessoa, quem ele não salvaria e ele responde que a resposta é fácil, ele mesmo. Metaforicamente falando, no último capítulo da segunda temporada é exatamente isso que ele faz. Demonstrando que seus valores permaneceram acima da infidelidade e de outros feitos como a exposição que trouxe em seu livro para os moradores de Montauk.

Seu livro não só se confunde com sua própria história, mas com a realidade dos habitantes com quem se relacionou na pequena cidade, que como dissemos anteriormente são retratados com pseudônimos, mas cujas histórias, que são apresentadas como ficcionais, são bem próximas à realidade.

Não a toa, a própria Alison, teve problemas de auto-imagem ao ler as descrições que a colocaram num papel que a fez sentir uma sedutora “vadia”, inclusive pela forma com que foi tratada pelos donos da casa onde estava hospedada depois que leram o livro.

A série então tem mais essa camada além dos relatos, a representação feita por Noah dos acontecimentos que é descrita no livro.

Sempre há uma força externa que faz com que os personagens tenham que narrar. As entrevistas realizadas pelo investigador são então as grandes responsáveis para que audiência saiba da história.

Essa narração é sempre uma lembrança, uma rememoração pessoal do passado traduzida em linguagem. (HALBWACHS, 2016)

A memória, assim como a identidade, é sempre uma construção social. A experiência é o enquadramento de uma memória narrativa. Essa memória narrativa é que constitui o nosso sentimento de identidade, tanto individual, quanto coletivo.

Tanto a memória individual e a memória dos outros, quanto a identidade são valores disputados. Para Foucault, a identidade do sujeito é sempre construída pelo discurso. A posição do sujeito é o modo como o discurso posiciona o sujeito, a partir das relações de poder. O que Hall pensa que vai além desse conceito de Foucault, é que nas dinâmicas culturais você vai produzindo fixações, assim o sujeito, de certo modo pelo seu histórico de discursos anteriores, cria uma raiz em uma identidade a qual é esperado que seja mantida, mas uma vez que as identidades não são fixas, nada impede que mudem. (HALL, 2000)

Quando há uma investigação o que se espera é que a soma dos relatos, e negociações entre eles, levem a uma visão do acontecimento. Segundo Halbwachs, fazemos apelo ao testemunho para completar, fortalecer ou debilitar algum quadro que já formulamos sobre determinado acontecimento. Esse quadro pode estar ainda bem turvo. No caso do investigador ele não estava presente na festa. Mas se pensássemos em um dos convidados que quer também descobrir o que se passou, ele poderia também fazer uso de suas próprias observações como um relato. Somando relatos, a sensação de confiança e exatidão tende a ser maior. (HALBWACHS, 2016)

Para a terapeuta interessa mais a visão de cada pessoa para entender sua visão de mundo, diferentemente do investigador que tem como objetivo desvendar um acontecimento. Ele irá confrontar as visões de cada um na busca de uma verdade. Irá caçar no discurso o não-dito, o esquecido e o silenciado.

Existem leis para a construção de relato em cada situação. O relato na sala de terapia é diferente da investigação policial. Existem leis que culturalmente conhecemos a respeito de como adaptar o nosso relato pra cada contexto. Enquanto o primeiro segue a lógica da confiança, no segundo tudo pode ser usado contra você. Na investigação o objeto do discurso é uma apresentação pública, a

oficialização de uma representação privada da sua própria vida, seja ela pública ou privada. (BOURDIEU, 1996)

Em ambos os relatos é preciso se preocupar com a cronologia e tudo o que é inerente à representação da vida como história. As circunstância da interrogação a distancia entre o interrogado e o interrogador orientam o esforço de apresentação de si na construção do relato, ou melhor, da produção de si. (BOURDIEU, 1996)

A coerência é fundamental. Ela é uma demanda social e uma propriedade do texto, deriva da relação entre as partes fazer sentido uma com a outra e com o texto como um todo. É uma faculdade que temos facilidade em desempenhar, independente das pessoas estarem sendo sinceras ou não. (LINDE, 1993)

A questão da série é mais revelar como os personagens interpretam os acontecimento, se lembram e reconstituem o que viveram de forma diferente do que lançar uma charada para a audiência concluir quem tem a razão. Até porque a verdade possivelmente está no meio do caminho entre todos os pontos de vista.

16. Memória e esquecimento

No início da narrativa do tempo da “experiência”, Alison se atormenta cotidianamente com a lembrança da morte do filho, Gabriel. Basta abrir os olhos pela manhã para se deparar com a imagem do anjo de mesmo nome tatuada das costas do marido.

São as marcações de crescimento na madeira da sala, o baú de recordações, o *bandaid* do capitão gancho... muitos os vestígios com as quais ela tem que conviver, mas por um lado o que parece é que tudo o que ela queria era esquecer, pois não consegue conviver com essa dor.

"...ele continua ali, longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar." (SARLO, 2007, p. 9) Lembrar ou não lembrar de algo não é algo sobre o qual se cabe uma decisão. A lembrança pode vir mesmo sem ser convocada. E é dessa forma que vem a lembrança de Alison.

Em um diálogo com Noah, em seu relato, ela lhe pergunta: “O que você vê em mim?”. Ele lhe responde com outra pergunta: “O que você acha que eu vejo?”. Ela responde: “morte”. A questão é tão presente em seu íntimo que para ela se confunde com sua própria identidade.

A morte do filho para Alison foi um elemento que reconstruiu a sua identidade e passou a balizar sua existência. Foi uma variação importante em sua história de vida que lhe trouxe um fio condutor, um *leit-motiv*. (POLLAK, 1989)

Mas apesar de ela não conseguir se esquecer do acontecimento da morte, vamos descobrir que ela não tem claro uma narrativa sobre como tudo ocorreu.

Sabemos que ela se sente culpada, e inclusive periodicamente se corta como uma forma de se punir e tentar, assim, aliviar a sua dor. Mas quando, após a descoberta de seu caso extraconjugal, a sogra se revolta e a acusa de ser de fato “A culpada” pela morte de Gabriel, discursando sobre o quanto foi tolerante por ter cuidado dela mesmo assim, dando banho enquanto ela tinha medo de água e dando comida. Disse que por ela teria levado o menino para o hospital, mas Alison imaginou que não era necessário. Nitidamente Alison ficou em um estado traumático com a situação. E pela reação de desespero de Alison percebemos como que ela nem desconfiava que a sogra estivesse guardando isso dela.

Segundo Wieviorka, é um erro crer que o silêncio favorece a paz. Ele não faz mais que perpetuar a tirania dos eventos passados, favorece suas deformações e a deixa contaminar a vida cotidiana. (WIEVIORKA, 1998)

Esse silêncio sobre o passado estava ligado à necessidade de seguir a vida adiante depois da tragédia. A mãe de Cole para preservar a nora se calou para não lhe gerar o sentimento da culpa que ela considerava que ela deveria ter. Ainda que culpada, era também vítima da perda de Gabriel.

"Em face dessa lembrança traumática, o silêncio parece se impor a todos aqueles que querem evitar culpar as vítimas. E algumas vítimas, que compartilham essa mesma lembrança "comprometedora", preferem, elas também, guardar silêncio". (POLLAK, 1989, p. 6)

Mas a partir do momento que Alison trai Cole, a sogra considera que Alison deixou de merecer sua proteção e, então, o silêncio se converte em acusação. Sentindo pela reação da sogra que é mesmo culpada, faz um corte profundo na perna, o que a obriga a procurar seu médico. Tentando entender a motivação de Alison e percebendo as marcas de outros cortes, o médico inicia uma conversa com ela.

Para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de tudo encontrar um escuta. (POLLAK, 1989) (WIEVIORKA, 1998) O médico era a sua

escuta. Alison já havia conseguido comentar um pouco sobre a situação com Noah, mas foi a conversa com o médico e sua ajuda que lhe permitiu de fato revisitar e rememorar o acontecimento, junto à informação trazida pela sogra.

Percebemos que ela não se lembrava ao certo do que de fato aconteceu na noite em que o filho morreu, mas ao conseguir traçar uma narrativa a respeito do evento, percebeu que havia uma pequena chance de que o destino pudesse ter sido diferente, trazendo um ressentimento para com ela mesma e Cole, que estava olhando a criança no momento em que o afogamento ocorreu. Quando ela chegou, ainda conseguiu fazer os procedimentos que pareceram salvá-lo, o menino pareceu apenas cansado, mas depois que o pôs pra dormir, ele nunca mais acordou.

A linguagem organiza o distanciamento daquilo que não pode ser posto à distância "E aí que intervém, com todo o poder, o discurso interior, o compromisso do não-dito entre aquilo que o sujeito se confessa a si mesmo é aquilo que ele pode transmitir ao exterior." (POLLAK, 1989, p. 8)

O livro de Noah também fez aflorar memórias subterrâneas na família Lockhart. Cole leu o livro e revoltou-se com tudo o que foi falado sobre sua família, ainda que com pseudônimos e que em grande parte fosse verdade, mas havia uma parte que ele achou um absurdo, mas, ao ler para a família, a mãe revelou ser verdade. O avô havia matado um bebê e então havia uma lenda de que foi rogada uma maldição aos filhos de sua família. Após essa revelação, Cole começou a culpar o avô pela morte de Gabriel.

Existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios e não-ditos, mas também ocorrem eventos que trazem essas lembranças à tona.

Mesmo no nível individual o trabalho da memória é indissociável da organização da vida social. (POLLAK, 1989) Com essa percepção, Alison tenta se afastar de sua vida social a fim de conseguir viver sem seu sentimento de culpa. Deixa a cidade, a casa e o próprio marido, na esperança de que assim consiga seguir sua vida sem a sombra da morte do filho.

Pela perspectiva de Halbwachs, esse raciocínio pode funcionar se ela conseguir cortar os vínculos com aqueles que com ela compartilham essa lembrança, ou pelo menos atenuar. O autor considera que perder o contato com aqueles que nos rodeiam em determinado período da vida pode contribuir para o esquecimento desse período, mas como no caso o evento é muito relevante é bem difícil que possa ser simplesmente esquecido. (HALBWACHS, 2016)

17. Conclusão

É sempre a partir da subjetividade do tempo presente que se estruturam as lembranças. As lembranças são construções simbólicas que são modificadas pelos processos de seletividade da memória, pelo esquecimento de detalhes e pela própria tentativa de ordenação dos fatos. Em nome da coerência necessária, os fatos podem acabar sofrendo distorções.

O fato das memórias serem simultâneas não faz delas similares. Relatos distintos podem se complementar ou conduzir a uma dinâmica de relativização. O relato de uma história de vida será sempre negociado no intercâmbio com outras pessoas.

Na série *The Affair*, cada personagem constrói a sua colagem de lembranças e esquecimentos, e é a partir dessa pluralidade de relatos que vamos conhecendo mais sobre a história que está sendo contada. Essa colcha de retalhos nos permite criar um quadro dos acontecimentos, tendo em mente que haverá diferenças entre as perspectivas, como não podia deixar de ser, uma vez que refletem um ponto de vista específico e sofrem a ação da memória.

As visões diferentes não representam que alguém está deliberadamente mentindo, mas que cada personagem interpreta os acontecimentos, se lembra e reconstitui o que viveu de forma diferente. A construção da narrativa da série acontece na negociação entre os relatos de cada um.

Referências

- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaina & FERREIRA, Marieta M. (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo, Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- LINDE, Charlotte. **Life stories: the creation of coherence**. New York: Oxford University Press, 1993.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: _____. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n.10, 1992
- _____. Memória, esquecimento, silêncio. In: _____. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n.3, 1989.
- RICOEUR, Paul. Identidade pessoal e identidade narrativa. In: _____. **O si-mesmo como um outro**. Campinas: Papyrus, 1991.

- _____. **Tempo e Narrativa** (Tomo I). Campinas: Papirus, 1994.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- WIEVIORKA, Annette. L'ère du témoin. In: _____. **L'ère du témoin**. Paris: Plon, 1998.

O efeito da ficção no gênero “romance-reportagem”:

interseções no livro “O caso dos nove chineses” *

Claudia Miranda Rodrigues**

Resumo

Ao eleger como objeto o livro “O caso dos nove chineses”, o artigo busca realçar o fenômeno da interseção entre a prosa ficcional e a investigação da realidade no gênero “romance-reportagem”. A utilização de narrativa peculiar da ficção empregada com a finalidade de contar um episódio ocorrido na ditadura militar brasileira suscita a reflexão sobre o efeito deste hibridismo enquanto recurso literário. Nesse percurso, aborda como o realismo social se impõe como referência no processo de deslizamento e convergência entre literatura e jornalismo. A partir de autores como Hannah Arendt, Rancière, Augé, Pouillon e Lima articula a discussão sobre a fruição simbólica e a potencialidade do gênero em tela provocar releituras da realidade.

Palavras-chave: romance-reportagem; ficção; narrativa; interseção.

Introdução

O ato da escrita aproxima a literatura do jornalismo desde seus primórdios, no século XIX, quando a arte literária serviu de inspiração para as narrativas do factual. Se a reportagem pressupõe um compromisso com real, a ficção tem como pressuposto “o poder de dizer tudo”, aspecto que estabelece a liberdade no ato de criação e demonstra sua potencialidade. Rancière (2010) aponta a solidariedade intrínseca entre ficção e política democrática. “A política começa com a capacidade de cada um mudar sua linguagem comum e suas pequenas dores para aproximar-se da dor dos outros. Começa com a ficção” (RANCIÈRE, 2010, p.55).

A década de 80 foi marcada pela produção de autores oriundos da ditadura militar em que observa-se a “politização do narrador” na estrutura do texto (LÍSIAS apud FIGUEIREDO, 2017). Em seu arquétipo, o romance – enquanto obra ficcional – possui a capacidade de contribuir para que os leitores depreendam a realidade (POUILLON, 1974). “O outro torna-se o instrumento de percepção da humanidade” (LIMA, 2004, p.252).

[...] a ambição do romance não se limita a relatar uma sequência episódica, pura e simplesmente. Imanente a essa função aparente, há outra função real, que explica o

* Trabalho apresentado no GT 4 – Comunicação, Narratividade e Discursos Midiáticos, do XIV Poscom PUC-Rio, de 21 a 24 novembro de 2017.

** Doutoranda em Comunicação Social – PUC-Rio. Mestre em Comunicação Social – PUC-Rio (2016). Graduação em Comunicação Social – PUC-Rio (1986). E-mail: claudiar63@gmail.com.

conceito de Pouillon quando se refere à expressão que o romance busca realizar: [...] o escopo do romance – e isso poderia valer como definição – é exprimir uma experiência com o auxílio de uma história (tratar um tema através de uma intriga)”. Ou seja, ao mesmo tempo em que conta uma história, o romance conduz a uma reflexão sobre o homem e o mundo [...] (LIMA, 2004, p.255).

Gênero popular no século XIX – par a par com a propagação dos jornais – o romance era publicado em folhetins e suplementos literários, na imprensa, e se imbuía de uma vertente de leitura crítica da sociedade. Augé (2012) destaca a pertinência do romance frente à sociedade ao retratar a visão de grupos e classes que a constituem, suas “perturbações e paixões” (AUGÉ, 2012, p.57). Ao expressar pontos de vista sobre o mundo – o olhar singular do autor – esta forma literária se impregna de um tom convincente que contribui para forjar opiniões aceitas por determinados leitores. Neste sentido, o autor percebe sua dimensão política (ibidem, 2012).

A obra ficcional produz um deslocamento e um espelhamento que permite ao leitor ou espectador reconhecer-se. Cria uma interação frutiva entre texto e leitor. Dante Moreira Leite nota esta qualidade da ficção presente no romance-reportagem através da narrativa que ordena os elementos de um relato com a pretensão de capturar, abstrair e conduzir o leitor em uma viagem pela tensão intelectual. O conceito de tensão-equilíbrio-desequilíbrio explica a possibilidade de reestruturação cognitiva e emocional que a obra propicia (LEITE apud LIMA, 2004 p.139-143).

E não é essa estruturação cognitiva emocional da contemporaneidade o que a grande-reportagem procura oferecer? Não é esse restabelecimento de um novo ordenamento sistêmico dos dados da realidade o que propõe o jornalismo de profundidade acionar no leitor? (LIMA, 2004, p. 139)

O romance-reportagem – fruto de uma reportagem em profundidade e, por vezes, investigativa – adota a narrativa romanesca e proliferou, no Brasil, na segunda metade da década de 70. O gênero que mistura jornalismo e literatura serviu de suporte para denúncia social associada à resistência às arbitrariedades do regime militar. Cosson sinaliza a sobrevivência deste estilo de prosa para além de seu “momento de apogeu” e a despeito de um apagamento motivado pela crítica literária negativa.

Neste artigo, propomos verificar a vertente ficcional da obra “O caso dos nove chineses – o escândalo internacional que transformou vítimas da ditadura militar brasileira em heróis de Mao Tsé-Tung”. Em 2016, ano em que a Comissão da Verdade divulgou relatório a respeito dos crimes da ditadura militar brasileira, o livro desenterra um episódio esquecido deste período – a história de nove chineses presos e torturados

pela ditadura militar. Nossa análise é uma tentativa de demonstrar como a narrativa ficcional funciona como veículo para envolver o leitor em uma trama real, exaustivamente investigada no romance-reportagem em tela e, desta forma, possibilita ao leitor experimentar a dor do outro (RANCIÈRE, 2010). Sabemos que o romance-reportagem é calcado em dados reais fartamente documentados mas cabe ressaltar que Rancière não dissocia ficção de realidade.

A ficção não é o contrário da realidade, o voo da imaginação que inventa o mundo de sonho. A ficção é uma forma de esculpir a realidade, de agregar-lhe nomes e personagens, cenas e histórias que a multiplicam e a privam de evidência unívoca. (RANCIÈRE, 2010, p.55)

Antes de se debruçar sobre a análise do livro “O caso dos nove chineses” e aspectos da narrativa, o artigo faz um percurso em que trata da convergência entre jornalismo e literatura.

1. Deslizamento e interseção

Na confluência entre jornalismo e literatura, o crítico Boris Schnaiderman aponta o trabalho de “reportagem” de Fiódor Dostoiévski em “Notas sobre impressões de verão”, quando narra a primeira viagem que fez a Europa Ocidental (LIMA, 2004). Wolfe (2005) compreende que romancistas como Dostoiévski – mestre do realismo social ao lado de autores como Charles Dickens, Mark Twain e Leon Tolstói – realizavam uma acurada captação do real atuando como repórteres do seu tempo.

Os romancistas aceitavam rotineiramente a desconfortável tarefa de fazer reportagem, “cavando” a realidade simplesmente para reproduzi-la direito. Isso era parte do processo de escrever romances. Dickens viaja a três cidades do Yorkshire, usando nome falso e fingindo estar procurando escola para o filho de um amigo viúvo, a fim de entrar nos mal-afamados internatos do Yorkshire para coletar material para Nicholas Nickleby¹⁸. (WOLFE, 2005, 66)

A literatura dos escritores do realismo social dá conta de relatar acontecimentos, acompanhar o cotidiano e as transformações em sociedades que passam por processos de industrialização e urbanização como um veículo de transmissão do real mas longe de preocupar-se com a factualidade concreta e efetiva (LIMA, 2004). Enquanto Londres

¹⁸ Romance retrata a vida do órfão Nicholas Nickleby e a forma cruel como são tratados os alunos do internato onde vive o protagonista. Escrito em 1838/1839, o livro manifesta uma contundente crítica social e política à aristocracia.

contava com Thackeray como seu cronista, em 1840, Balzac era cronista não só da capital francesa mas de todo o país, como assinala Wolfe (2005).

No Brasil, a partir de 1850 até pouco antes da virada do século XIX alguns escritores fizeram o caminho inverso ao migrar da rotina jornalística para o universo literário. Autor de “Memórias de um sargento de milícias”, Manuel Antônio de Almeida trabalhou no Correio Mercantil. José de Alencar foi redator-chefe do Diário Rio de Janeiro e Gonçalves Dias engrossava a equipe da Revista Popular. Machado de Assis iniciou a vida profissional como aprendiz de tipógrafo e revisor de jornal antes de enveredar pela alta literatura. Foi Machado quem fundou a Academia Brasileira de Letras em 1896.

Ao pesquisar a obra do jornalista e cronista João do Rio – pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto –, Novaes expõe o hibridismo no que se refere à arte literária no final do século XIX e início do século XX quando escritores narram o comportamento do cidadão e a vida urbana no Rio de Janeiro.

“É da Confeitaria, da livraria Guarnier, do salão de Laurinda Santos Lobo em Santa Teresa e do de Coelho Neto, dos clubes na rua do Passeio e da própria rua do Ouvidor e da avenida Central que os homens de letras, estimulados pela modernização de Pereira Passos, vão movimentar o fazer literário. Vale dizer que marca esse momento o grande número de produções presentes nos periódicos da época” (NOVAES, 2015, p.37-38).

Novaes defende o valor destas “micronarrativas” marcadas pela diluição entre literatura, jornalismo e cinema presentes na coluna intitulada *Cinematographo*, publicação semanal da Gazeta de Notícias, e nome do livro homônimo assinada por Joe, outro pseudônimo de João do Rio. A coluna apresentava um relato sobre os acontecimentos em forma de crônica-reportagem (NOVAES, 2004, p.40). A pesquisadora observa o deslizamento de algumas crônicas das páginas dos jornais para o referido livro e como ocorre um transbordamento e interseção desses diferentes suportes.

Essa interseção é perceptível na obra do escritor americano Ernest Hemingway que iniciou sua carreira no Kansas City Star e creditava seu sucesso como escritor ao domínio do instrumental jornalístico aliado à capacidade de adaptação ao fazer literário. O escritor, na qualidade de jornalista literário, recorria à técnicas ausentes na reportagem ao estruturar cena a cena, com uso de diálogos, imagens, humor, ironia e personalização (LIMA, 2004). A não-ficção de Hemingway se revestia de caraterísticas e artifícios literários o que contribuiu, de certa forma, para a renovação

estilística do relato baseado na reportagem, observa Lima (2004). Lima percebe que o jornalismo, neste caso, serviu como travessia rumo à literatura de ficção que era reconhecida como arte enquanto a narrativa jornalística se inscreve no lugar “marginal da atividade moderna da escrita” (ibidem, 2004, p.191).

Movimento reverso ocorre na segunda metade do século XX quando alguns escritores de renome buscam no jornalismo – ou em sua práxis – arcabouço para produções que foram nomeadas *new journalism*. O escritor Truman Capote lança, em 1968, “A sangue frio” que rotula de “romance não-ficção” e Norman Mailer escreve “Os exércitos da noite”, com o subtítulo “o romance como história; a história como romance”. Os dois autores publicaram suas histórias antes, respectivamente nas revistas *The New Yorker* e *Harper’s Magazine*. Capote conta a história de dois assassinos depois de cinco anos de apuração que incluiu sessões de entrevistas com os criminosos no presídio. Mailer discorre sobre suas memórias acerca da Marcha sobre o Pentágono - manifestação contra a Guerra do Vietnã – em livro que contextualiza, historicamente, o momento a partir de técnicas de reportagem (WOLFE, 2004).

Wolfe (2004) assinala que o *new journalism* promove um espécie de processo de resgate do realismo social. O revigoramento acontece no momento em que escritores rejeitam o romance que retrata a sociedade e seus costumes; que é capaz de “captar seu *zeitgeist*” (WOLFE, 2004, p.49). O que resta aos romancistas são “os fragmentos” (ibidem, p.49). A exemplo de Capote e Mailer, jornalistas ocupam esta lacuna aberta e lançam mão da não-ficção de forma artística séria publicada em suplementos, revistas ou mesmo em forma de livros. A matéria-prima era a vida americana do pós-guerra marcada pela ascensão da contracultura, por mudanças de estilo e atitude que afetaram a moral e os costumes do país (ibidem, p.50-51).

[...] ao longo dos anos 60, vê-se acontecer uma coisa interessante: os jornalistas aprendendo do nada as técnicas do realismo – especialmente do tipo que se encontra em Fielding, Smollett, Balzac, Dickens e Gogol. Por meio de experiência e erro, por “instinto” mais que pela teoria, os jornalistas começaram a descobrir os recursos que deram ao romance realista seu poder único, conhecido entre outras coisas como seu “imediatismo”, sua “realidade concreta”, seu “envolvimento emocional”, sua qualidade “absorvente” ou “fascinante” (WOLFE, 2004,p.53)

O maior legado do *new journalism*, pontua Lima (2004), é evidenciar que a apuração no campo, via entrevistas, e a fidelidade ao real pode servir de suporte à boa literatura se aliada à melhor técnica literária. Esta interseção que originou o romance-reportagem veio suprir as limitações da narrativa jornalística factual com perfil

meramente informativo. Pena (2006) argumenta que o romance-reportagem, enquanto cruzamento das narrativas jornalística e romanesca pressupõe “foco na realidade factual, apesar das estratégias ficcionais” (PENA, 2006, p.103). Buitoni atesta a versatilidade da reportagem como instrumento do jornalismo, que se presta ao aprofundamento, e reforça a validade do conceito de contemporaneidade que dá conta da noção mais dilatada do tempo presente.

Contemporaneidade pode englobar a formação de uma tendência cultural que já dura meio século ou um fato que aconteceu ontem. Contemporaneidade, para uma nação, pode ser o conjunto de eventos que noutra eram antigos há 50 anos. Não é o tempo que decide: a conformação cultural importa muito mais, como importam certas correspondências de situação (BUITONI, 1986, p. 29-30).

Expoente unânime do gênero, José Louzeiro esmiúça o esquema de corrupção na polícia a partir da vida de um bandido da classe média em “Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia”, de 1975. “A menina que comeu o cézio”, de 1988, escrito por Fernando Pinto, relata a história do roubo de um aparelho de radioterapia, abandonado em um hospital de Goiana por dois catadores de lixo que teve como consequência a contaminação de centenas de pessoas por Césio 137. “Chega de Saudade”, de Ruy Castro, de 1990 – com edição ampliada lançada em 2016 –, reconstituiu, em 456 páginas, a história da Bossa Nova com auxílio de dezenas de depoimentos de personagens reais, dentre eles o cantor e compositor João Gilberto, com quem o autor conversou “seis ou sete vezes” por telefone durante “quatro, cinco horas”¹⁹. “Abusado”, de Caco Barcellos, de 2003, conta a trajetória do traficante Juliano VP e desce a pormenores sobre a ocupação da favela Santa Marta pelo Comando Vermelho e sobre as corporações criminosas que comandam o tráfico de drogas no Rio de Janeiro.

Portanto, se o romance-reportagem obteve grande sucesso na década de 70 ao enveredar pelo tema espinhoso da ditadura militar – mostrou, como defende Cosson (2002), que não era um fenômeno de época. Abarca um amplo espectro temático. Cosson chama atenção para a forma como a crítica literária reduziu o gênero a uma tendência de época e um rótulo para textos produzidos na década de 70 “sem as características necessárias de elaboração de linguagem” (COSSON, 2002, p. 27). Entretanto, o autor (2002) assinala sua permanência mesmo em títulos que preferem não

¹⁹ Ruy Castro em entrevista ao Estado de S. Paulo em 22 jun. 2016. Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,livro-chega-de-saudade-e-revisto-e-ampliado--25-anos-depois,1883509> Acesso em 19 jun. 2017.

reivindicar sua designação genérica e demonstram pleno domínio das propriedades discursivas de uma narrativa que, claramente, está na fronteira entre o romance e a reportagem.

2. A ficção real

“Na manhã seguinte já estavam no carro do meu tio, confiando na amplidão de seus contatos, duas passagens de avião compradas por mero álibi, pra despistar quem quisesse emboscá-los, no bagageiro duas malas cheias com o que minha tia arrebanhara no apartamento abandonado. Dessa viagem não sei muito, há algo nela que me escapa, não faço ideia do que conversavam, não sei se a partida era melancólica, ou desesperada, ou se já prenunciava um momento de maior tranquilidade, o acolhimento que o Brasil lhes daria [...] Imagino o carro singrando a planície ensolarada [...] Acirra-se assim a consciência de que ali eu não estava, de que ali não podia estar, de que aquela travessia apressada é um acontecimento ancestral da minha própria história [...] (Julián Fuks – A resistência, p.82)

Ao chegar ao prédio onde morava Amarílio, em Buenos Aires, Heloísa viu o pai, já na rua, andando apressado. A bailarina estava dentro de um táxi e gritou por seu nome. Nervoso, o dirigente comunista entrou no táxi e disse que precisava pegar um documento com um conhecido próximo dali. Era uma autorização que permitia a ele e a Raquel entrarem na China, onde iriam se exilar pela segunda vez desde que haviam deixado o Brasil, em 1964. Documento em mãos, Amarílio e a filha seguiram, no mesmo táxi, na calle Córdoba. Ali, Raquel Cossoy, escondida, aguardava Amarílio. Mas ao chegarem lá, a surpresa: o local estava cercado por policiais armados. A tensão subiu. Era preciso sangue-frio e Heloísa conseguiu manter a calma. [...] (Ciça Guedes e Murilo Fiuza de Melo – O caso dos nove chineses, p. 87-88)

Os dois excertos foram retirados, respectivamente, das obras “A resistência” e “O caso dos nove chineses” que relatam histórias que giram em torno de vítimas da ditadura militar. Ambos são títulos contemporâneos, lançados respectivamente, em 2015 e 2014.

No livro de Julián, calcado em suas memórias, real e ficção se entrelaçam e verdade e invenção estão mescladas na trama que tem, como protagonistas, o autor e seu irmão adotivo, filhos de um casal de argentinos exilados. O romance se presta a ir além dos conflitos da vida familiar ao expor as dores e sequelas da ditadura militar na Argentina e discutir a resistência sob vários aspectos.

O livro de Ciça Guedes e Murilo Fiuza de Melo resgata as arbitrariedades impostas a nove chineses detidos na madrugada do dia 03 de abril de 1964, e torturados como perigosos terroristas, fato que se tornou o primeiro escândalo internacional de violação de direitos humanos no Brasil. O livro reconstitui a temporada dos estrangeiros no país – justificada por uma missão comercial – que terminou em um ano de cárcere, privações, violência, condenação a pena de 10 anos por subversão e posterior expulsão

do país, onde ainda estão impedidos de entrar. Heróis em seu país, ficaram conhecidos como “Nove Estrelas” ou “Nove Corações Vermelhos”.²⁰ O que tornou-se um episódio esquecido no Brasil ainda é uma ferida aberta na China.

O que os difere?

Em “A resistência” – onde o narrador Sebastián é e não é Julián – há uma fabulação que busca sentido a partir de fragmentos de lembranças. O cruzamento do afetivo e pessoal com o coletivo tangencia questões relacionadas à ditadura, exílio e resistência de forma subjetiva e alheia à reprodução dos fatos, em si, ou mesmo à cronologias. “O caso dos nove chineses”, por sua vez, é um perfeito exemplo de romance-reportagem com compromisso fundamental de trazer o factual de uma época, ostensivamente referenciado em notas de rodapé, com o apoio de narrativa romanesca.

Para contar a história dos nove chineses, os autores realizaram intensa investigação jornalística. Buscaram personagens da época e documentos no Arquivo Nacional, no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, no Arquivo do Itamaraty, na Biblioteca Central da (UnB) e na *The National Security Archive*, da The George Washington University, entre outras instituições. Recorreram a uma bibliografia que lista 38 obras e cinco publicações acadêmicas, a uma hemeroteca que reuniu 52 matérias e conduziram nove entrevistas. Trinta e duas imagens, incluindo fotos de acervo da família de Wang Weizhen – um dos chineses detidos –, encartadas no miolo da publicação, permitem ao leitor vivenciar passagens contadas no livro.

Se boa parte da literatura, em seu arcabouço, parte de situações de conflito e tem o poder de transformar elementos do real em ficção, o jornalismo persegue conflitos e embates da realidade social e, a partir disso, constrói relatos que traduzem os fatos (LIMA, 2004). Sem esquivar-se da premissa de que neutralidade e objetividade são questões polêmicas e adquiriram “condição de mito ou utopia”, Lima (2004) observa que o romance-reportagem ultrapassa “a epiderme rasa dos fatos” e permite um conhecimento qualitativo da realidade contemporânea da sociedade a partir da reportagem aprofundada (LIMA, 2004,p. 80-81).

Neste sentido, o livro “O caso dos nove chineses” mostra afiliar-se ao referido gênero. Outro aspecto que o correlaciona é descer ao particular para enfocar ações e acontecimentos que são costurados e permitem discutir um ou mais temas globais. A partir da história da prisão dos nove chineses, os autores do livro em tela focalizam o

²⁰ Quatro dos nove chineses já haviam falecido em 2014 (GUEDES; MELO, 2014,p.197).

regime militar em sua dimensão política, as relações comerciais e diplomáticas entre Brasil e China, antes durante e após o incidente, e buscam explicar “a criação de um fantasma”, a conjuntura que levou a construção da “paranoia anticomunista”, sem deixar de tratar dos meandros institucionais e partidários envolvidos nesta questão. Instigar o leitor oferecendo elementos que o permitam inferir uma compreensão alargada do mundo, corrobora Lima (2004), é um dos maiores atributos do livro-reportagem.

Qualquer acontecimento forma um círculo, constricto cruamente às suas unidades básicas. Em torno desse primeiro círculo, está um segundo, formado pela ressonância emocional que o fato desperta. Ao redor, encontra-se o ambiente imediato. Quanto maior a necessidade de o autor efetuar um corte verticalizado, mais terá de expandir a lente narrativa, enriquecendo-a com as realidades de um mesmo fato imanentes ao acontecimento nuclear, pois é desse modo que o abarca numa dimensão superior, enquadra seu significado. (LIMA, 2004, p.148).

Na arquitetura do texto narrativo, Ciça Guedes e Murilo Fiuza de Melo²¹ empregam múltiplas técnicas de tratamento de linguagem como descrição, angulação, exposição, diálogo e ponto de vista. Ao recorrerem ao diálogo, imprimem cadência e ritmo às passagens históricas reduzindo o fator dispersão e garantindo a fidelidade do leitor. “A reordenação criativa de dados conhecidos são recursos de que se pode utilizar para construir uma narrativa fluente”, observa Lima (2004, p.145).

– Ministro, onde está Jango hoje?

Arinos respondeu-lhe que não havia lido ainda o despacho diário que lhe enviava do Oriente o ministro Araújo Castro, designado para acompanhar o vice-presidente.

– Vou verificar – disse – e depois transmitirei a notícia à Vossa Excelência.

– Não, ministro, verifique agora. Eu espero no telefone.

O chanceler mandou buscar o despacho e informou:

– Chega amanhã a Hong Kong.

Seguiu-se um silêncio. O presidente afinal observou:

– Longe, não é? (O caso dos nove chineses, 2014, p. 45)²²

Eis um exemplo de descrição de cena – a partir do depoimento de Ju Qingdong²³, que evoca também um ponto de vista que norteia a obra e, de certa forma, a justifica.

Na lixeira da cozinha do apartamento, havia um monte de papéis queimados. De acordo com Ju Qingdong, eram cartas pessoais dele, que tinha o hábito de queimar suas

²¹ Ciça Guedes é jornalista formada também em Economia. Murilo Fiuza de Melo é jornalista formado também em História. Julián Fuks é escritor e crítico literário nascido e radicado em São Paulo.

²² Diálogo ocorrido na véspera da renúncia de Jânio Quadros que ilustra as artimanhas políticas do então presidente na tentativa de impedir a posse de seu vice, João Goulart – Jango – com intuito de retornar ao poder, plano que não conseguiu consumir.

²³ Jornalista da agência de notícias Xinhua que chegou ao Brasil em dezembro de 1961.

correspondências após lê-las. Estavam ali um dia antes da invasão da polícia. Para o Dops, eram provas da trama subversiva liderada pelos chineses para instaurar o comunismo no Brasil. O fato é que ninguém jamais saberá do que se tratavam aqueles papéis. Queimados, viraram indícios e indícios não são provas. Nada, porém, justificaria o tratamento dispensado àqueles chineses. [...] As sessões de tortura começaram ainda dentro do apartamento. Com metralhadoras apontadas para a cabeça e as costas, os chineses foram algemados. Levaram socos e pontapés. Cassetetes, pés de cabra e as coronhas das armas serviram ao espancamento. [...] (O caso dos nove chineses, 2014, p. 24-25).

Ao expandir o foco narrativo para além do relato da prisão, tortura, condenação e posterior expulsão dos nove chineses do Brasil, o livro em tela se encaixa no gênero romance quando não se atém simplesmente ao desenvolvimento temporal (POUILLON apud LIMA, 2004). A construção de um encadeamento de ações não fica restrita a um simples relato de fatos; há uma preocupação com a duração, ou seja, “com as ações do passado ou do futuro que tenham real importância significativa para explicar o presente de cada unidade de tempo focalizada na narrativa” (ibidem, 2004, p. 253).

“O Rio de Janeiro não era o melhor lugar para se estar naquele dia 3 de abril de 1964, uma sexta-feira”, expõe a primeira frase do livro. No segundo capítulo, há um recuo para 1961 e a narrativa alonga-se até 2014. Ancorados na contemporaneidade, os autores registram acontecimentos da história recente do Brasil de um tempo passado que tem continuidade e sentido até os dias de hoje. Nunca houve uma reparação moral por parte de governos brasileiros. Os nove chineses “eram citados pelas autoridades na época como um dos exemplos para justificar o Ato Institucional nº 1, a base legal usada pelo regime militar para cassar e prender – e, em muitos casos, torturar – milhares de brasileiros e estrangeiros” (GUEDES; MELO, 2014, p.26).

O romance abraça a tarefa de dar a compreender a realidade humana com o respaldo da narrativa, numa linha temporal, que acompanha personagens e acontecimentos e suas interações e, dessa forma, exprime uma experiência que conduz a inferências sobre o homem e a realidade (POUILLON apud LIMA, 2004). A verdade dos fatos, estabelece Arendt (1967) não nos é dada; é produzida e só manifestada na medida em que é declarada (ARENDT, 1967, p. 11).

[...] o poder, pela sua própria natureza, não pode nunca produzir um substituto para a sólida estabilidade da realidade factual que, por ser passado, cresceu a uma dimensão fora do nosso alcance. Os factos afirmam-se por sua obstinação e a sua fragilidade está estranhamente combinada com uma grande resistência à distorção. [...] na sua obstinação, os fatos são superiores ao poder. (ARENDT, 1967,p.26)

Adotando caminhos diametralmente opostos, tanto “A resistência” como “O caso dos nove chineses” são um esforço em busca da verdade dos fatos. Julián busca a

verdade de sua história pessoal completamente imbricada com o momento político. Ciga Guedes e Murilo Fiuza de Melo buscam a verdade na transparência dos fatos e refutam o silenciamento ao fabricar a permanência que muitas vezes o jornalismo periódico é incapaz de moldar. De certo forma, ambos usam os fatos para opor resistência à distorções, equívocos e injustiças.

Considerações finais

Autor de sucessos como “O Teste do Ácido do Refresco Elétrico”²⁴, Tom Wolfe – PhD em Estudos Americanos e um dos expoentes do *new journalism* – percebia, já em 1963, a potência de uma forma de produção literária chamada de “romance jornalístico ou talvez de romance documental, romances de intenso realismo social, baseado na mesma reportagem dedicada que faz o novo jornalismo” (WOLFE, 2004, p.60). Mas notava, ao mesmo tempo, um desprezo “ilimitado e até estimulante” nutrido por certos setores (ibidem, p.60). Cosson, por sua vez, aponta o rótulo de gênero não-canônico e periférico – com caráter de “obra bastarda” – atribuído ao romance-reportagem por boa parte da crítica literária contemporânea (COSSON, 2002, p.26).

Entretanto, a exemplo do romance genuíno, a longevidade do gênero “bastardo” atesta seu fôlego e o futuro vislumbrado por Wolfe em seu nascedouro. Ao aliar toda a técnica de reportagem em profundidade ao tratamento estético da ficção, sem retirar o pé da realidade, obras da cepa de “O caso dos nove chineses” conseguem capturar, o leitor e fazê-lo penetrar no universo desconhecido proposto pela obra.

É de se perguntar em que espaço o jornalismo impresso escapa do texto preso à informação pura e simples, alcança o voo mais solto da narrativa dotada de fluência e eficiência? Em que terreno essa narrativa aspira se aproximar à qualidade da arte? Em que território proporciona uma fruição de nível ao leitor estimulando-o suficientemente bem e lhe agregando elementos para uma reestruturação intelectual e emocional da contemporaneidade? (LIMA, 2004,p.142)

Esta viagem aos valores e mundo de outros seres (LIMA, 2004,p.144) – que no realismo da ficção aproximam e produzem o reconhecimento em espelho (RANCIÈRE,

²⁴ Tom Wolfe transformou em livro a experiência de acompanhar a rotina dos *Merry Pranksters* (Festivos Gozadores), grupo encabeçado pelo escritor Ken Kesey que rodou os Estados Unidos em seu ônibus psicodélico promovendo “Testes do Ácido”. Eram festas em que ele e seus amigos (Timothy Leary, Allen Ginsberg, entre outros) tomavam LSD. Para realizar o livro, o jornalista entrevistou vários personagens.

2010, p. 180) – permite a travessia do particular para o universal. Isso se dá tanto no romance ficcional quanto no romance que se dedica aos fatos reais.

Referências

- AUGÉ, Marc. **Para Onde Foi o Futuro**. São Paulo: Papirus, 2012
- BITTONI, D.H.S. **Texto-documentário: espaço e sentidos**. São Paulo, 1986 (Tese de Livre Docência) – Departamento de Jornalismo e Editoração ECA-USP, 1986.
- COSSON, Rildo. Gênero, periferia e cânone: horizontes do romance-reportagem no Brasil. **Estudos de Literatura Contemporânea Brasileira** (UnB), n.17.pp 23-32, 2002.
- FIGUEIREDO, Vera. Ficção e resistência na cultura de Arquivo. **Anais do XXVI Compós**. São Paulo: Compós – Encontro Nacional da Associação Nacional de Programas em Comunicação, 2017.
- LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas** – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. Barueri: Manole, 2004.
- LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e Literatura**. São Paulo: Unesp e Hucitec, 1987).
- LÍSIAS, Ricardo. **Intervenções: Álbum de crítica**. E-Galáxia, 2014.
- NOVAES, Aline. **João do Rio e seus cinematographos** - o hibridismo da crônica na narrativa da belle époque carioca. Rio de Janeiro: Mauad, 2015.
- PENA, Felipe. **Jornalismo Literário**. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix e Edusp, 1974.
- RANCIÈRE, Jacques. A ficção documental: Marker e a ficção da memória. In: **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papirus, 2013.
- _____. **Momentos Políticos**. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010.
- WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Schwarcz, 2004.

Espacialidades do universo Disney Princess*

Espaços imaginados X espaços reais na construção das histórias de contos de fadas

Priscila Mana Vaz**

Resumo

O artigo mapeia as espacialidades do universo *Disney Princess*, a partir dos materiais produzidos pelos fãs e divulgados na internet que localizam em locais reais as histórias e os espaços imaginados das narrativas. A partir desses espaços é desenvolvida uma análise buscando por marcas espaciais que possibilitam a criação da relação entre mundo real e mundo imaginado, a partir de características que os espaços narrativos apresentam, como traços climáticos. Exemplos dessa relação entre mundo imaginado e mundo real estão em vários universos narrativos, e a espacialidade tem um papel fundamental nas relações construídas entre personagens de diferentes histórias, como no caso do filme *Frozen* em as princesas recebem a visita de Rapunzel, do filme *Enrolados*.

Palavras-chave: espacialidades, universo narrativo, Disney Princess

1. Introdução

Ao longo do século XX, diversos filmes foram produzidos trazendo os contos de fadas como temática. As produções que tiveram mais sucesso junto ao público foram as da Walt Disney Company, que estabeleceram um lugar para o gênero no cinema (STONE,1975), e fizeram com que grande parte das referências que temos até hoje dessas histórias, venham das versões Disney.

Nas histórias registradas nos livros de contos, quase nunca há uma marca do lugar específico estabelecido para onde aquele episódio narrado tomou lugar. De maneira geral, podemos relacionar a espacialidade das histórias, aos autores que as registraram, entendendo que as histórias contadas pelos irmãos Grimm se passaram na Alemanha, as histórias contadas por Perrault se passaram na França e seguir fazendo essa relação entre o lugar do autor e o lugar da narrativa, no entanto, essa relação nem sempre é referenciada diretamente, atribuindo um aspecto que incorpora a experiência compartilhada do público.

O objetivo deste artigo é de analisar como os espaços são apresentados nas narrativas fílmicas da Disney que usam os contos de fadas como temática. Tendo como

* Trabalho apresentado no GT 4 - Comunicação, narratividade e discursos midiáticos do XIV Poscom PUC-Rio, de 21 a 24 novembro de 2017.

** Mestranda em Comunicação Social – UFF. E-mail: priscilamana@gmail.com.

principal base a relação de que os espaços apresentados no cinema não foram necessariamente propostos nos contos originais. Esse ponto de partida é importante para estabelecer o cenário em que a Disney é uma das grandes responsáveis pela formação da noção de espacialidade dos contos de fadas no imaginário dos fãs.

A hipótese desenvolvida está baseada na possibilidade dos filmes Disney estarem criando um universo narrativo compartilhado pelos contos de fadas. Esse universo compartilhado, que se forma com os filmes, vem sendo percebido pelos fãs em indícios de cruzamentos de narrativas, como o aparecimento de personagens de diferentes histórias em um mesmo filme. Mas também vem sendo representado em produções de fãs que sugerem uma proximidade territorial de reinos imaginados e lugares onde as narrativas são desenvolvidas.

Partindo de um material imagético - um mapa - produzido por fãs sobre a localização espacial das narrativas dos filmes produzidos pela Disney, serão estabelecidos, através da análise fílmica os indícios que permitem a produção de materiais como este. Busca-se identificar nas representações fílmicas das paisagens os elementos que permitem que os fãs estabeleçam conexões espaciais entre as narrativas, mesmo que as histórias não tenham explicitamente sua localização identificada. Acredita-se que essa abordagem é importante para se estabelecer algumas das características das geográficas do Universo Disney Princess, formado pelos filmes de contos de fadas no imaginário dos fãs.

2. Contos de fadas, espacialidade e Disney

As histórias de contos de fadas há muito tempo. Em vários lugares do mundo, povos com necessidade de transmitir ensinamentos utilizavam os contos orais para desempenhar tal função devido a incapacidade da criação de categorias possibilitadas apenas pela linguagem escrita. (ONG, 1982). No caso específico dos contos de fadas, foram reunidas as histórias que tinham função moralizante social, ou seja, que ensinavam como se comportar em sociedade.

Os primeiros registros escritos dos contos de fadas foram feitos na Itália, no século XVI, pelos autores Straparola e Basile, e essas histórias foram sendo re-contadas e registradas por diversos autores ao longo dos séculos XVII e XVIII até que no século XIX, os Irmãos Grimm, na Alemanha, fizeram a primeira coletânea que direcionou as histórias para o público infantil (ZIPES, 2006).

Até o fim do século XIX, os contos de fadas foram completamente estabelecidos como narrativas para o universo infantil, a partir da contribuição de diversos autores, entre os mais famosos, Hans Christian Andersen e Charles Perrault. No início do século XX, essas histórias começaram a ganhar espaço nas produções cinematográficas, sendo inseridas no cinema de maneira massiva por Walt Disney, no ano de 1937, com o lançamento do filme "A Branca de Neve e os sete anões". Este filme é um grande marco tanto para os contos de fadas como para a Disney, pois trata-se do primeiro longa-metragem de animação da empresa e a primeira grande adaptação massiva de uma história do gênero para o cinema. Durante o século XX, vários outros filmes foram produzidos trazendo os contos de fadas como temática, pela Disney Company, que apesar de não serem fiéis às versões dos contos, fizeram uma grande contribuição para o campo dos contos de fadas no cinema.

Na literatura, a questão da espacialidade nos contos de fadas no geral é vaga, e nem sempre há marcas de onde a história narrada tomou lugar. No caso dos contos de fadas, introduzidos comumente pela sentença "*Era uma vez, em um reino distante...*" a noção da temporalidade e da espacialidade não são o foco de maior preocupação do escritor. Já é intrínseco dessas narrativas que o tempo e o espaço das histórias não são necessariamente fatores essenciais para o que será narrado, devendo o leitor se preocupar apenas com os fatos e as lições de moral apresentadas pela narrativa. Esse caráter intrínseco deve-se ao fato dos contos terem características compartilhadas com a estrutura dos mitos (LEVI-STRAUSS, 1955), ou seja, nas histórias, a ficção toma elementos do mito para organizar a narrativa, e como no mito, tempo e espaço não são elementos relevantes.

Já no caso das produções para o cinema, a espacialidade das histórias é no geral um pouco mais estabelecida, já que vários filmes localizam as narrativas em um local, mesmo que imaginado. A noção do tempo, expressada no tempo histórico acaba sendo percebida em alguns filmes pela caracterização das personagens, em termos de figurinos e objetos, mas geralmente não é identificada diretamente na narrativa. É possível perceber o tempo através de marcos narrativos, ou pela existência de marcos espaciais inseridos em uma lógica temporal, como por exemplo a existência de um monumento em um dado país.

Outro ponto importante é que essas histórias, independentes da existência de marcas espaciais ou não nas narrativas, sempre foram vistas como narrativas isoladas, ou seja, que não tinham relação direta umas com as outras, mesmo fazendo parte de um

mesmo livro. Podemos destacar o caso do livro "Contos domésticos para crianças" dos Irmãos Grimm, lançado em 1812, que traz famosos contos de fadas como Chapeuzinho Vermelho e Cinderela. O livro, que é uma coletânea, traz as histórias sem que haja entre elas qualquer conexão narrativa. Apenas estão reunidas por terem características semelhantes, o que fizeram delas histórias de contos de fadas.

Porém, quando analisamos as produções da Disney sobre os contos de fadas, especialmente os filmes produzidos a partir dos contos que envolvem uma princesa como foco, vemos que algumas relações começam a ser construídas entre as histórias. No imaginário dos fãs, essas relações ocorrem de maneira mais clara, segundo a hipótese deste artigo, a partir do lançamento da marca *Disney Princess* em 2000, que reúne as princesas das produções fílmicas da Disney em produtos licenciados para venda, que vão desde canecas a decoração de quartos infantis. É possível encontrar na internet, em páginas e grupos de fãs uma enorme quantidade de produções imagéticas e textuais que colocam as histórias como parte de uma mesma narrativa mais ampla, formando o que será chamado aqui de *Universo Disney Princess*, construído a partir da junção das versões Disney para os contos de fadas.

No cinema, essa relação só se dá de maneira explícita em uma produção até o momento. No filme *Frozen*(2013), versão Disney para o conto a Rainha de Gelo, há uma cena (figura 1) onde vemos duas personagens do filme *Enrolados* (2011), versão Disney para o conto de Rapunzel. Por mais que os personagens tenham uma aparição rápida e não interajam com nenhuma personagem de *Frozen*, essa inserção foi suficiente para gerar uma quantidade gigante de teorias sobre o parentesco das personagens e sobre suas respectivas localizações geográficas. Ainda na figura 1 há uma foto de Ariel, do filme *A pequena Sereia*, também como uma sugestão de que essa princesa estivesse próxima geograficamente de Anna e Rapunzel.

Figura 1 – Cena de Frozen



Fonte: “Just Wow: Disney timeline story”. Jessica Agreatread Blogspot. Acessado em 05/02/2017.

Na próxima seção será uma apresentação do material produzido pelos fãs, bem como breve identificação dos filmes utilizados pelos fãs para a construção do material sobre a localização das narrativas. Essa apresentação será seguida pela análise dos filmes que fazem parte do universo *Disney Princess*.

3. O mapa geográfico do universo

Diversos filmes da Disney não tem a localização geográfica das suas narrativas explicitadas na narrativa. Muitas histórias se passam em lugares imaginados, que ganham nomes inventados, como Monstrópolis (de Monstros S.A.) e Arendelle (de Frozen). Algumas das histórias sequer são localizadas em algum local específico, que não seja um bosque ou reino.

No entanto, para alguns fãs da Disney, mesmo esses filmes que não tenham uma localização explícita na narrativa, é possível identificar o local onde as histórias se passam. Prova disso é a criação do "Mapa Geográfico da Disney" por um grupo de fãs. Esse material amplamente divulgado na internet e identifica em um mapa mundi onde se passam todos os filmes já produzidos pela Disney.

No mapa, dividido em cores demarcando os cinco continentes, há miniaturas de cenas e personagens que identificam os filmes da Disney. Há a indicação de mais de 50 filmes da Disney, produzidos em épocas diferentes. Além da indicação de localização nos países/continentes, há ainda uma separação de 5 filmes que chama atenção, pois são filmes que os fãs não conseguiram categorizar em nenhum local existente, e ficaram de fora. Os filmes não-localizados têm mais em comum do que a ausência de referências a um lugar real, eles também compartilham a ausência de localização temporal, se passando muito no passado/futuro.

Figura 2 – Mapa Geográfico da Disney



Fonte: “The Disney Theory”. Disney Theory. Acessado em 05/02/2017.

Não há como precisar a lógica empregada pelos fãs para a construção do mapa. Porém, a partir de uma observação inicial, vários filmes que estão localizados no mapa não apresentam necessariamente um indicativo de localização. Isso gera algumas questões que podem servir para pensar em maneiras de categorizar os filmes, buscando uma lógica que explique de que maneira os fãs fizeram as conexões entre os espaços imaginados e os espaços reais.

Pela percepção dos fãs, é possível localizar os filmes e categorizar-los na mesma na ausência de indicativos de espacialidade. Quando esses indicativos não aparecem nas obras, são elencados outros elementos servem para fazer essa associação com o mundo real, tais como clima do lugar e relevo, além de caracterização das personagens dentre outros elementos. A partir dessa lógica, podemos pensar em categorias que esses filmes podem ser divididos para melhorar a compreensão em relação a espacialidade da narrativa desenvolvida.

Sendo assim, três categorias podem ser úteis para entender melhor a relação dos filmes com o espaço, elas são sugeridas a partir da possibilidade de associação com um local real. Para compreender a espacialidade nas narrativas, o conceito de verossimilhança é essencial na dinâmica de categorização, pois partindo dele pode-se construir a relação dos filmes que

- a. contém pistas de localização em relação ao mundo real

- b. não contém pistas de localização em relação ao mundo real
- c. se passam em locais utópicos

Na primeira categoria estão os filmes que contém pistas de localização em relação ao mundo real, ou seja, que tem indicados na narrativa indícios mais ou menos explícitos da sua localização geográfica real. Filmes como *A princesa e o Sapo*(2009), que em vários diálogos e músicas as personagens se referem a cidade de Nova Orleans, são exemplos de pistas mais explícitas. Também há filmes que é possível reconhecer sua localização por o uso da verossimilhança do espaço, explícito no filme através de um monumento ou marca emblemática da cidade, como é o caso do filme *Procurando Nemo*(2003), que se passa em Sidney.

Filmes que carregam essas categorias não deixam dúvidas de como é realizada a relação entre o lugar narrado e o lugar real. Outros exemplos chamam atenção, como o filme *Hércules*(1997), que apesar de contar a história de uma figura mitológica, o espaço da narrativa é facilmente identificado, pois refere-se a um local que já está estabelecido no imaginário popular, a Grécia Antiga. Neste filme o tempo é algo completamente desprezado em detrimento da localização que é importante, por se tratar de um mito grego.

Na segunda categoria estão os filmes que não contém pistas de localização em relação ao mundo real, e se passam em locais fantásticos não identificados nos filmes. Nesses filmes não há uma intenção direta de identificar onde aquela história tomou lugar, pois o importante é a narrativa e/ou a lição de moral que a história trará. Nessa categoria temos filmes como *Cinderela*(1950), que se passa em um reino que não tem nome, e que é representado de maneira muito genérica em imagens. Na próxima seção, um filme com essa característica será analisado para exemplificar melhor como se dá essa representação.

Em filmes que se encaixam nessa categoria, como é o caso de *Cinderela*, é possível que os fãs utilizem principalmente as referências de categorização (roupas, expressões) das personagens para associar a lugares existentes. Nesses filmes os espaços abertos não são valorizados e são genéricos em representações, exemplo, uma floresta que pode ser qualquer floresta.

Na terceira categoria estão os filmes que se passam em lugares utópicos, ou seja, criados especificamente para aquelas narrativas. Os lugares apresentados nesses filmes nem sempre não se relacionam com a realidade, por tratarem de mundos completamente fantásticos. Quando há relação de verossimilhança, ela acontece de maneira semelhante

aos filmes da categoria anterior, através da apresentação de lugares genéricos. Esses filmes comumente tratam de temas com um nível de imaginação mais elevado, e mostram como seria uma realidade alternativa. Podemos citar como exemplo, o filme *Monstros S.A.*(2001) que se passa em uma terra onde monstros vivem como pessoas e *Frozen*(2013), que se passa no num reino fantástico chamado Arendelle.

Para pensarmos apenas o *Universo Disney Princess*, visto que a espacialidade pode ajudar a corroborar com a teoria da formação de um universo narrativo compartilhado dos contos de fadas, usaremos essas categorias apenas para indicar os filmes que fazem referência e/ou são baseados em contos de fadas. Nesse sentido, dos filmes indicados no mapa os que correspondem ao critério de estarem relacionados com contos de fadas são: *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *Pinóquio* (1940), *Cinderela* (1950), *Alice no País das Maravilhas* (1951), *Peter Pan* (1953), *A bela adormecida* (1959), *A pequena Sereia* (1989), *A bela e a fera* (1991), *Aladdin* (1992), *Mulan* (1998), *Vida de Inseto* (1998), *A princesa e o sapo* (2009), *Enrolados* (2010), *Frozen: uma aventura congelante* (2013).

4. Espacialidade nos filmes de contos de fadas

Como já foi dito, a maioria dos contos de fadas registrados na literatura, não tem uma localização espacial específica, e a maioria deles se passam em reinos e cidades utópicas ou não-identificadas nas narrativas. Já no caso dos filmes, como vimos anteriormente, essa localização espacial é um pouco mais comum e ela pode ocorrer de duas maneiras: por pistas explícitas na narrativa ou pelo uso de imagens que remetem ao espectador a determinados locais, mesmo que não citados na narrativa. Também há os casos, que como na literatura, os locais não são identificados.

O interesse dessa sessão é de analisar, a partir do mapa geográfico e dos filmes, como os fãs fizeram a relação da localização espacial com as narrativas, especialmente no caso dos filmes que das categorias 'b' e 'c', que não contém pistas de localização espacial ou se passam em locais utópicos. Antes da análise específica das cenas de paisagem dos filmes, é possível categorizá-los de maneira geral usando como base a lógica mencionada anteriormente. Desse modo temos, a seguinte separação, feita a partir das relações que suas narrativas apresentam com a representação realidade:

- a. contém pistas de localização em relação ao mundo real:

Peter Pan (1953), *A bela e a fera* (1991), *Aladdin* (1992), *Mulan* (1998),
A princesa e o sapo (2009).

- b. não contém pistas de localização em relação ao mundo real:

Branca de Neve e os Sete Anões (1937), Pinóquio (1940), Cinderela (1950), A bela adormecida (1959), Enrolados (2010).

- c. se passam em locais utópicos:

Alice no País das Maravilhas (1951), A pequena Sereia (1989), Vida de Inseto (1998), Frozen: uma aventura congelante (2013).

A partir dessa primeira segmentação é possível perceber que apesar dos filmes terem uma ligação direta com os contos de fadas, a espacialidade nas narrativas fílmicas tem muito mais destaque do que na literatura do gênero. Nas histórias onde é possível identificar explicitamente o local onde se passam, e sua relação com o mundo real, as marcas espaciais acontecem de maneira ampla, não ficando presas apenas na paisagem.

O filme escolhido para análise nesta categoria é a versão da Disney para o conto “Peter e Wendy” de J. M. Barrie. O filme foi lançado no de 1953 e conta a história de um menino que não queria crescer. Como é possível observar na figura 3, o filme usa como local a cidade de Londres, e isso já é evidenciado desde a narração. Além disso, os espaços são caracterizados por alguns pontos turísticos da cidade, o que facilita ainda mais o reconhecimento dos fãs sobre o local.

Figura 3 – Cena do filme Peter Pan



Fonte: Print do filme.

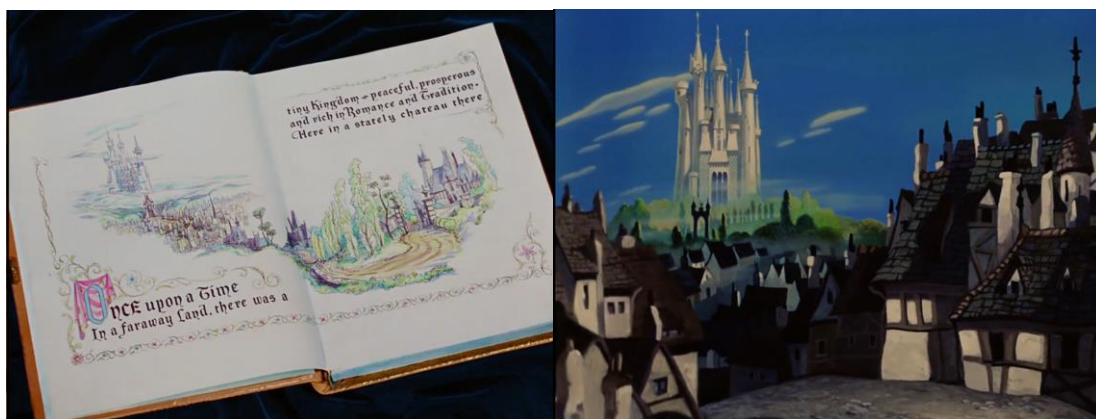
O filme também utiliza planos que caracterizam ainda mais o espaço. Também há uma vista aérea da cidade de Londres, quando as crianças estão se dirigindo para a Terra do Nunca. O filme Peter Pan é um ótimo exemplo da relação entre verossimilhança dos espaços e a utilização de espaços completamente imaginados, pois apesar do filme começar em Londres, as personagens passam grande parte de enredo na Terra do Nunca. Visto com um local completamente imaginado, mas dentro de uma

lógica de construção narrativa onde o espaço é importante, a Terra do Nunca existe e pode ser localizada, segundo a narrativa, ela está localizada "*a segunda estrela à direita e então direto, até amanhecer*". Essa marcação é muito importante para a história, pois explicita que as personagens deixaram Londres e foram para um lugar imaginado.

Na segunda categoria, dos filmes que não contém pistas de localização em relação ao mundo real, o filme escolhido para análise é Cinderella (1950), inspirado no conto "Cinderella" de Charles Perrault. Pois ele se encaixa no perfil dos filmes que tem um foco maior na narrativa e na lição de moral da história do que nas questões de tempo e espacialidade.

Como pode ser observado na figura 4, desde o início do filme, que começa a partir de um livro de histórias, a ideia do tempo e do espaço são vagas. A história se passa em algum lugar, um espaço qualquer de tempo, indicado pela expressão "once upon a time" e em um espaço não determinado, indicado pela sentença "in a faraway land", ou seja, em uma terra distante, em qualquer lugar.

Figura 4 – Cenas do filme Cinderella



Fonte: Print do filme.

Nesse filme, o que chama atenção é que mesmo o filme se passando em uma terra distante não identificada, as características arquitetônicas e urbanísticas da paisagem apresentada fazem referência a um espaço e a um tempo determinados. Sendo os fãs que montaram o mapa, o filme Cinderella, tem sua história ambientada no continente europeu, mais ou menos na região da França. Essa suposição dos fãs pode ter sido elaborada, em parte porque o autor do conto original, Charles Perrault, é francês.

Ao longo do filme, a paisagem não é um elemento central explorado no filme, e na narrativa, as cenas com paisagem tem a função de complementar algum sentimento da personagem principal. As paisagens no filme servem como um reforço para os

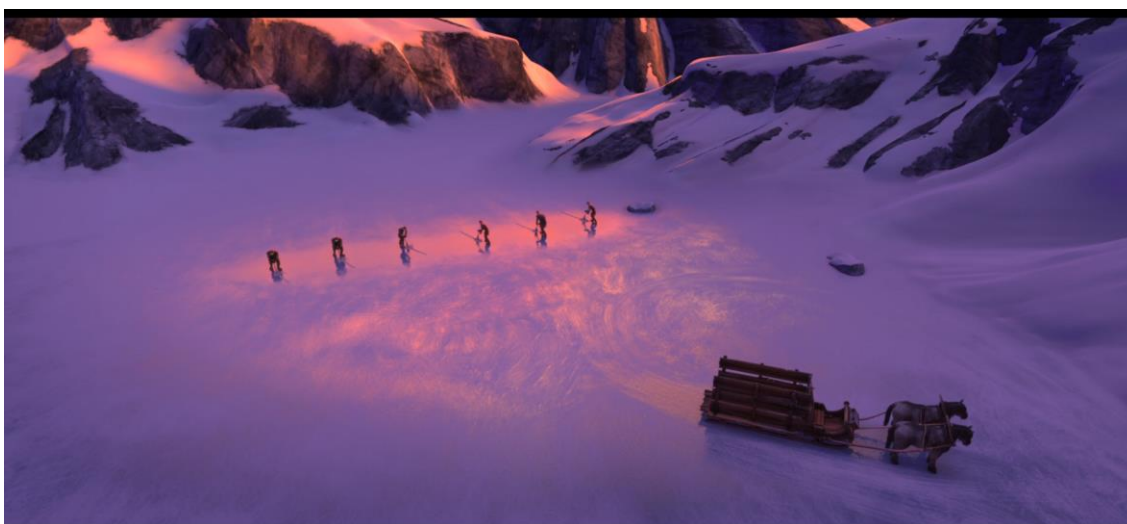
grandes momentos da personagem e funcionam em alguns momentos como contraste entre as personagens e o espaço.

As cenas escolhidas servem para exemplificar como os fãs podem fazer a relação entre a espacialidade do filme e um local real, porque mesmo não contendo uma marca explícita, as características do local retratado no filme correspondem a características de locais existentes. O mesmo pode ser observado nos filmes da categoria a seguir.

Na terceira categoria, a dos filmes que se passam em universos utópicos o filme escolhido para análise é a versão Disney para o conto “A rainha do gelo” de Hans Christian Andersen. Lançado em 2013, o filme *Frozen*: uma aventura congelante, foi sucesso absoluto de público e conquistou os fãs ao apresentar a história de duas irmãs que vivem no reino de Arendelle, onde há criaturas mágicas como Trolls, e uma das irmãs tem poderes de congelar tudo que deseja.

Como pode ser visto na figura 5, o local imaginado, o Reino de Arendelle, fica perto de uma região com muito gelo, onde pessoas ganham a vida extraíndo gelo e vendendo. Como no exemplo de *Cinderella*, a paisagem retratada, por mais que genérica, traz características que ajudam os fãs a imaginarem que Arendelle está em algum lugar do Norte já que no Sul esse clima não é comum. Também nesse primeiro momento do filme, ainda que não apareça na imagem abaixo, há traços de aurora boreal no céu, o que também ajuda a aumentar a ideia no imaginário dos fãs que o filme se passa em algum lugar Nórdico.

Figura 5 – Cena do filme *Frozen*



Fonte: Print do filme.

Quando reino é apresentado no filme, o local imaginado onde a narrativa se passa, o Reino de Arendelle, pode-se perceber características um pouco diferentes da região inicial que contém muito gelo. Arendelle está localizado em uma região de ilha, para os fãs possivelmente o mar do Norte, em algum lugar entre a Noruega e a Dinamarca, como podemos ver na figura 1, que mostra uma cena do filme que se relaciona com o filme Enrolados.

O filme Frozen tem uma proposta bem elaborada em relação às paisagens apresentadas no filme, destoando um pouco do lugar secundário que os espaços ganham nos filmes da Disney. Por se tratar de um filme musical, em vários momentos é possível ver o uso de planos abertos e composições que lembram os musicais clássicos do cinema, como explicita Rick Altman (1997) ao descrever a estrutura tradicional do gênero musical. No entanto, esse ponto, por mais que chame atenção não é o foco do artigo, pois esse uso não chega a afetar a relação que os fãs têm com a espacialidade do filme. Essa produção da Disney é uma das que mais gerou teorias de fãs e diversas delas usam a noção da espacialidade das histórias como ponto de partida, além dos espaços da metaficção nesse filme, ao utilizar a mitologia dos trolls, própria da região nórdica, como referencialidade espacial dos espaços da ficção.

A análise, ainda que breve, desses três filmes, demonstram como as categorias proposta relacionadas a verossimilhança podem ser úteis para a compreensão da relação entre os locais das histórias e os lugares reais.

5. Apontamentos finais

Este artigo foi elaborado a partir de materiais produzidos pelos fãs sobre as narrativas fílmicas produzidas pela Walt Disney Company. As imagens apresentadas pelos fãs em blogs, sites e redes sociais, tem uma circulação ampla na internet e algumas comunidades fãs, e são frequentes as discussões sobre materiais desse tipo, que ampliam o significado das obras citadas no processo de compreensão dos fãs. O objetivo deste trabalho foi de sistematizar um caminho de análise que permitisse, a partir da análise fílmica, traçar uma possibilidade de olhar mais sistêmico sobre as obras e relacionar a partir do é apresentado nos filmes a maneira como os fãs elaboram essas teorias.

O recorte escolhido, filmes que tem relação com os contos de fadas, faz parte de uma hipótese maior, não explorada neste artigo, mas presente em outros materiais de fãs, onde a Disney e a construção da marca Disney Princess são responsáveis pela

criação de um local imaginado e compartilhado pelas personagens de contos de fadas, um *Universo Disney Princess*, é compartilhado pelas personagens nos filmes e nos produtos da marca. Essa hipótese está baseada, entre outros fatores, na espacialidade das obras, que como foi explorado aqui, no geral se remetem a lugares imaginados, o que permite que se faça uma leitura sobre a proximidade desses espaços fisicamente, mesmo que não haja necessariamente marcas explícitas nas narrativas. Em filmes mais recentes, como *Enrolados* e *Frozen*, a ideia de um único universo para as princesas se delimita como possível, pois como foi citado, vemos as personagens de ambas as histórias em uma mesma cena do filme *Frozen*.

Nesse sentido, acredita-se que a relação do espaço nas narrativas da Disney pode ser explorada de diversas outras maneiras, que podem revelar diversos outros elementos que contribuam inclusive para ampliar a ideia de um universo compartilhado pelas histórias. Este trabalho não pretende ser um esgotamento da questão, mas uma proposta inicial de caminhos que possam vir a ser explorados futuramente.

Referências

- ALTMAN, Rick. **The Musical**. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (Ed). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford, UK: Oxford University Press, 1997. p. 294-303.
- BRYMAN, Alan. **The Disneyization of society**. The Editorial Board of *The Sociological Review*. Blackwell Publishers. USA, 1999.
- CHATMAN, Seymour. **What novels can do that films can't**. (and Vice Versa) in MITCHELL, W.J.T. (Edited by) *On Narrative*. The University of Chicago Press. USA, 1981.
- LEVI-STRAUSS, C. **The structural study of myth**. In: *Journal of American Folklore*. 270 (1955): pp. 428,444.
- ONG, Walter. **Orality and Literacy - The Technologizing of the Word**. Canada & USA: Routledge, 1982.
- NIKOLAJEVA, Maria. **Fairy Tales in Society's Service**. *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, Vol. 16, No. 2 (2002), pp.171–187. Wayne State University Press. Detroit, 2002.
- PALLANT, Chris. **Disney-Formalism: Rethinking 'Classic Disney'**. *Animation: An Interdisciplinary Journal* 5(3) 341–352. Sage Publications, 2010
- STAM, Robert e RAENGO, Alessandra. **A companion to Literature and Film**. Blackwell Publishing. UK, 2004.

STONE, Kay. **Things Walt Disney Never Told Us**. The Journal of American Folklore, Vol. 88, No. 347, Women and Folklore. pp. 42-50. University of Illinois Press on behalf of American Folklore Society Stable. USA, 1975.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in film and television**. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, and London, England, 2003.

ZIPES, Jack. **Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization**. Routledge. New York, 2006.