

ANAIS DO XVI SEMINÁRIO DE ALUNOS DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM COMUNICAÇÃO – PÓSCOM 2019

Vol. 7

GT 4 – COMUNICAÇÃO, NARRATIVIDADE E DISCURSOS MIDIÁTICOS
Sessão 3 – Diálogos entre o passado, o presente e o futuro nas narrativas

ISBN 78-85-93747-00-7

PUC- Rio

2019

Comissão Organizadora:

Coordenação-geral: Thaís Cabral e Júlia Pinheiro

Coordenação da comunicação visual: Thaís Cabral

Assistentes de GT: Annie Lattari, Isabel Feix, Marianna Mariano, Paola Sarlo, Mariana Dias, Natalia Machado, Leonardo Firmino, Andrei Maurey, Nathanael Damasceno e Yago Cury

Site: Cristina Matos

Redes sociais: Thaís Cabral e Júlia Pinheiro

Mesa de abertura: Prof. Dr. Adilson Cabral (UFF); Profa. Dra. Beatriz Beraldo (IBMR); e Prof. Dr. Cristiano Ribeiro dos Santos (UFRJ)

Mediação: Profa. Patrícia Maurício (PUC-Rio)

Recepção dos palestrantes: Maria Carolina Medeiros

E-mail do evento: Marcella Azevedo

Credenciamento: Elena Cruz, Mariana Dias, Flávia Moreira, Natalia Machado

Coffee-Break: Alessandra Cruz e Aline Távora

Publicação dos anais: Miguel Mendes e Greyce Vargas

GT 4 – Comunicação, narratividade e discursos midiáticos

Coordenação: Profa. Tatiana Siciliano e Prof. Eduardo Miranda

Assistência: Mariana Dias e Natália Machado

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

Passado, presente, história: narrativas da memória em *Nostalgia da Luz*

Maria Carolina Medeiros 04

Por uma ficção seriada histórica: visitando o passado em *Outlander*

Arlete Nery e Natália Machado16

Uma questão de honra: crime sexual, narrativa e imaginário sobre a mulher nos anos 1910

Raquel Dornelas33

E se Capitu falasse? Provocações ao estatuto do real na série *The Affair*

Júlia Versiani dos Anjos47

PASSADO, PRESENTE, HISTÓRIA: narrativas da memória em Nostalgia da Luz¹

Maria Carolina El-Huaik de Medeiros ²

Resumo

O Deserto do Atacama, no Chile, é cenário para astrônomos que observam o céu, arqueólogos que escavam o solo e mulheres que buscam os restos mortais de entes desaparecidos durante a ditadura de Pinochet. Esse vazio repleto de histórias é o fio condutor de *Nostalgia da Luz*, documentário de Patricio Guzman que, neste artigo, se buscou analisar a partir de duas chaves de leitura: a relação entre um passado que se organiza a partir do presente e um presente como instante que sempre nos escapa, e a memória como ressonância entre passado e presente, cabendo aqui uma tensão entre os conceitos de memória e história, memória individual e coletiva.

Palavras-Chave: Memória; Narrativas; Ditadura; Nostalgia da Luz.

*Os que têm memória são capazes de resistir ao frágil momento presente,
os que não têm não vivem em nenhuma parte.
(NOSTALGIA DA LUZ, 2010)*

1. Introdução

Da imagem de um imenso telescópio, artefato de trabalho de astrônomos que pesquisam corpos celestes tendo como cenário o Deserto do Atacama no Chile, corta-se para a janela de uma casa antiga. O telescópio e a janela são lentes mediadoras da observação da passagem do tempo. As imagens das estrelas, do Universo, símbolos de um passado distante que se apresenta grandioso e ainda hoje misterioso, e os detalhes de uma casa - cadeiras, louças antigas, memórias de uma época em que o Chile era “um recanto do mundo” - são fragmentos que remetem a um passado presente. Momentos em que “o tempo presente era o único tempo que existia”, observa o astrônomo entrevistado no documentário *Nostalgia da Luz (2010)*, de Patricio Guzmán.

Enquanto astrônomos observam o céu e arqueólogos escavam o solo, as mulheres de Calama se munem de ferramentas e coragem para vasculhar o chão em busca dos restos mortais de seus entes, presos e presas políticos desaparecidos na ditadura de

¹ Trabalho apresentado no GT 4 – Comunicação, Narratividade e Discursos Midiáticos durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2019.

² Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. Mestre em Comunicação pelo mesmo programa. Membro do grupo de pesquisa “Narrativas da vida moderna na cultura midiática” (PUC-Rio). Email: mariacarolinamedeiros@gmail.com.

Pinochet e desovados no deserto. Guzmán relata que Pinochet assassinou e enterrou corpos de milhares de prisioneiros políticos – segundo dados expressos no documentário, oficialmente são 30 mil desaparecidos, mas se estima que haja pelo menos outros 30 mil que não foram declarados. Para impedir que os corpos fossem encontrados, a ditadura desenterrou e depositou os restos mortais em outros lugares, como no Atacama, ou jogou-os ao mar.

A partir dos relatos, entendemos o Deserto do Atacama como o lugar ideal para estudar o passado. Segundo astrônomos e arqueólogos, é mais fácil acessar o passado naquele território do que em qualquer outro lugar. A transparência do céu é para os astrônomos o que o clima seco é para os arqueólogos, possibilitando-lhes acessar evidências do passado. E assim se estabelece um paralelo entre esses astrônomos e arqueólogos – que têm no deserto a porta aberta para um passado distante – e as mulheres vítimas de um passado recente, ditatorial, silenciado.

Se de um lado o Atacama se apresenta como um suposto vazio, um nada, de outro a ausência completa de umidade junto ao ar “transparente, delgado, nos permite ler este grande livro aberto da memória página a página” (NOSTALGIA, 2010). É um nada preenchido por história, onde um olhar astronômico voltado para um passado mais distante se cruza com um olhar obscurecido para um passado recente de ausência, de desaparecimento. Uma dualidade entre a busca pelo que está no céu (para os astrônomos) e no solo (para os arqueólogos), e a busca pelos restos mortais escondidos sob a terra (para as mulheres). A dicotomia também está presente na relação entre a efemeridade dos fragmentos de terra e poeira, enquanto o sal presente no solo mumifica e petrifica qualquer objeto e restos humanos, tornando-os permanentes. Em *off*, Guzmán narra acreditar que nossa origem estaria na terra ou no fundo do mar, mas que ao contemplar o Universo visto do Atacama poderia até supor que ela estivesse realmente no céu. É em cima de eixos narrativos duais, como céu e solo, passado e presente, memória e história, memória individual e coletiva que se dá a construção desse artigo.

Nostalgia da Luz (2010) é parte de uma trilogia de Guzmán, ao lado de *O botão de pérola* (2015) e de um último filme ambientado na Cordilheira dos Andes, que até o momento não foi lançadoⁱ. Em comum, são obras que “escavam a história política e cultural do seu país” (FRANÇA, SICILIANO, 2018, p. 79), associando a paisagem (o oceano, o deserto, os Andes) às memórias do Chile. O documentário é parte de um

esforço de, em uma desmembrada paisagem do Chile pós-golpe, evidenciar a memória como protagonista, com suas rupturas e enlaces, como constata Nelly Richard:

Primeiro, a lembrança da ruptura da história, quando a tomada de poder, em 1973, seccionou e mutilou o passado anterior ao corte fundacional do regime militar. Segundo, a lembrança das lutas pelo resgate da história, quando o país foi recobrando os vínculos de pertencimento social com sua tradição democrática. E terceiro, o desafio de elaborar políticas da memória que lutem contra o esquecimento, no seio de uma comunidade dividida pelo trauma da violência homicida, comunidade que procura se reunificar suturando as bordas da ferida que separam o castigar do perdoar. (RICHARD, 2002, p. 53)

Nas palavras de Guzmán: “Meu tema é o passado. Apesar de viver fora há décadas, eu me sinto preso à história chilena, sem querer ocultar o passado doloroso”ⁱⁱ. Sua história de vida de fato se mistura com as histórias do Deserto do Atacama, de modo que, segundo França e Siciliano (2018, p. 82), “as fronteiras entre público e privado, história e memória, individual e coletivo se diluem e a dimensão subjetiva revela-se a partir da aproximação afetiva do realizador – a voz suave, meditativa, que recorda aspectos de sua vida pessoal”. Como bem observaram as autoras, “o espaço da cena prescinde do corpo do cineasta” (FRANÇA, SICILIANO, 2018, p. 80), cuja voz aparece todo o tempo em *off*.

São, portanto, outros corpos - corpos celestes, corpos mortais – que ajudam a contar o passado doloroso ao qual Guzmán se refere: a história recente do regime ditatorial no Chile (1973-1990). Nesse sentido, tomaremos *Nostalgia da Luz* como objeto que nos leva a refletir sobre a relevância da memória, no sentido de que lembrar é se contrapor à força do apagamento (HALBWACHS, 2013). Segundo o cineasta, o documentário tem uma obrigação ética de preservar a memória. Guzmán quer dar voz à busca pelos desaparecidos da ditadura, uma vez que para ele os que têm memória são capazes de resistir ao frágil momento presente; os que não têm não vivem em nenhuma parte (NOSTALGIA, 2010).

2. O passado organizado a partir do presente que nos escapa

As perguntas atuais sempre organizam o passado, observa Koselleck (2006). O passado, por sua vez, é organizado a partir das categorias presentes, em uma dialética na qual a experiência é entendida como um passado presente. Neste passado presente, acontecimentos são incorporados e podem ser recordados. *Nostalgia da Luz* se desenrola nessa dialética entre passado e presente, que permeia toda a narrativa do documentário: nas buscas do astrônomo, do arqueólogo e também das mulheres que

procuram ossadas dos seus entes queridos. Em comum, esses personagens coabitam o Deserto do Atacama, cenário onde o passado é mais transparentemente observável, seja pelo sol translúcido para o astrônomo, seja pela falta de umidade que favorece o trabalho do arqueólogo (NOSTALGIA, 2010).

A metáfora da escavação costura a história do Chile a partir da memória do universo, do deserto, da infância de Guzmán, da ditadura; age também através da fala dos entrevistados – astrônomos, arqueólogos e mulheres que, com suas pás e mãos, cavam a areia para desenterrar o que resta de seus parentes e, no mesmo movimento, enterrar os fantasmas do passado. (FRANÇA, SICILIANO, 2018, p. 83).

O relato do arqueólogo nos provoca: o deserto é uma porta para o passado e a tensão de olhar para esse passado é importante não somente para assimilar, mas também para refletir: quantas transformações afetarão esse eu hoje com as descobertas do ontem? No caso dos astrônomos, o telescópio media, aproxima um passado e um presente “aparentemente irreconciliáveis” (NOSTALGIA, 2010). O telescópio possibilita a visão atual do passado ao mesmo tempo em que recebe o passado mais distante de todos: a origem do sistema celeste, a composição do Universo. Para Koselleck, “o tempo, como se sabe, de qualquer modo não pode ser expresso a não ser em metáforas espaciais” (2006, p. 310). E esse tempo histórico é ocupado pela tensão entre experiência e expectativa, categorias que entrelaçam passado e futuro, categorias que perpassam o tempo histórico.

Ao falar do Chile da sua infância, Guzmán narra em *off* que eram tempos tranquilos, quando as pessoas não tinham tantas preocupações, em clara referência à ditadura que se seguiria. O tempo presente era o único tempo que existia (NOSTALGIA, 2010). Mas o que é o presente? Quando o percebemos, o presente já passou; é, portanto, apreendido enquanto passado a partir da história, em uma dialética cíclica entre passado e futuro. Essa busca pelo passado para compreender o presente está profundamente impressa no documentário. O presente hoje nada mais é do que “uma ilusão, que quando o tomamos, o sentimos, já é passado”, constata o cineasta.

Em *Nostalgia da Luz* o astrônomo observa que todas as experiências sensoriais que temos na vida estão ligadas ao passado. As luzes do sol e da lua não são percebidas no instante em que foram emitidas. As do sol, por exemplo, levam oito minutos para chegar à Terra, o que faz com que o presente simplesmente não exista. Nada pode ocorrer no instante da visão porque ele sempre nos escapa antes que possamos reconhecê-lo. Esta é a hipótese de Leo Charney (2004), que propõe uma abordagem a

partir de Benjamin e Heidegger para falar dessa ênfase na sensação momentânea, associando-a à experiência da visão. O instante existe na medida em que o indivíduo experimenta uma sensação imediata e tangível, porém nenhum instante pode permanecer fixo. A sensação do instante e da cognição nunca habita o mesmo momento, o presente está sempre perdido, a mente só o reconhece depois que ele já não é mais presente. Nada existe no instante em que se vê, há sempre um lapso no tempo.

3. Memória como ressonância entre passado e presente

Nostalgia da Luz se constitui a partir de relatos sobre a ditadura, em uma “obrigação ética de preservar a memória” (NOSTALGIA, 2010), de dar voz à busca pelos desaparecidos, como já dito. A discussão de Halbwachs (2013) sobre memória é tomada aqui como fundamental para compreender essa narrativa. Para o autor, é impossível conceber o problema da evocação e da localização das lembranças se não tomarmos os quadros sociais reais que servem de pontos de referência nesta reconstrução que chamamos memória. Há duas maneiras de organizar as lembranças, para Halbwachs (2013): em memórias individuais, agrupadas em torno de uma pessoa definida, ou em memórias coletivas. A memória individual pode apoiar-se sobre a coletiva, ao passo que a memória coletiva, embora envolva as memórias individuais, não se confunde com elas.

No documentário somos apresentados a Miguel, “arquiteto da memória”. Ele esteve preso em cinco campos de concentração diferentes durante o período ditatorial chileno. Ao sair, publicou tudo o que se lembrava - suas memórias individuais - dos campos por onde passou, e que já haviam sido destruídos pelos militares. São desenhos muito detalhados. Nada estava mais lá fisicamente, mas estava na memória de Miguel. Ele conta que quando tomou a decisão de que precisava deixar o testemunho do que significava um campo de concentração no Chile, começou a medir os espaços com passadas e desenhá-los à noite. Depois, rasgava os desenhos em pedaços, mas colocar no papel lhe possibilitou registrá-los claramente na memória. Como Halbwachs (2013, p. 71) observa, “é nesse sentido que a história vivida se distingue da história escrita: ela tem tudo o que é preciso para constituir um quadro vivo e natural em que um pensamento pode se apoiar, para conservar e reencontrar a imagem de seu passado”. Arquiteto de formação, Miguel usava o próprio corpo para medir os espaços físicos e ter condições de reproduzi-los depois, confirmando o pensamento de que “não é na história

aprendida, é na história vivida que se apoia nossa memória” (HALBWACHS, 2013, p. 60).

O “arquiteto da memória” reproduziu os campos onde esteve preso por meio de desenhos e escritos, rastros que conduzem a um fluxo narrativo que culmina em constituir histórias. Nesse sentido, Gagnebin (2014) tem uma interlocução com a obra de Benjamin numa visão de que das ruínas pode-se construir algo. A escrita não é a única a possibilitar o rastro privilegiado da memória. Benjamin negava a possibilidade de uma escrita da história “tal como de fato aconteceu”. De acordo com Gagnebin (2014), a memória para Benjamin deveria ser revalorizada não como substância imutável, como lembrança exata, como algo neutro e desinteressado, mas sim como “ressonância que se produz entre passado e presente” (GAGNEBIN, 2014, p. 240), como fez Miguel com suas lembranças. Um presente sem rastros seria o que Huyssen (2000) chama de falta de ancoragem: quando não vejo ligação entre meu passado e meu presente, quando falta um fio que os conecte, não consigo projetar meu futuro. A falta desse elo, dessa ancoragem, nos faria buscar peças de arquivo para tentar montar essa história, visando constituir alguma continuidade dentro do tempo. É o que faz Miguel em sua “arquitetura da memória”.

Seligmann-Silva (2003) remonta aos pensamentos de Benjamin e Halbwachs sobre memória para enfatizar que o preceito historicista de restituição e representação total do passado deve ser posto de lado, e que graças ao conceito de memória é possível trabalhar “não no campo da *re-presentação*, mas sim da *apresentação* enquanto construção a partir do presente” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 70). Segundo o autor:

‘A lembrança’, afirma Halbwachs, ‘é em larga medida uma reconstrução do passado com ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora se manifestou já bem alterada’. Benjamin, por sua vez, afirma que o historiador materialista - ou seja, anti-historicista - deve visar a construção de uma montagem: vale dizer, de uma *collage* de escombros e fragmentos de um passado que só existe na sua configuração presente de destroço. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 70).

Limitada no tempo e no espaço, a memória individual não está inteiramente isolada e fechada, pois muitas vezes é necessário apelar às lembranças dos outros para evocar seu próprio passado, reportando-se a pontos de referência fora dele, fixados pela sociedade, resultando numa *collage* como observa Seligmann-Silva (2003). As lembranças coletivas, assim, aplicam-se sobre as individuais, nos dando sobre elas uma tomada mais cômoda e segura, mas Halbwachs (2013, p. 62) reitera que, para isso, “é

preciso que as lembranças individuais estejam lá primeiro, caso contrário nossa memória funcionaria sem causa”. Sem nos lembrarmos de um dia, podemos nos lembrar do conjunto, de um período. Mas para Halbwachs (2013) a lembrança de um período não é apenas a soma das lembranças de alguns dias. Conforme os acontecimentos se distanciam, deles lembramos sob a forma de conjunto, no qual por vezes alguns se destacam, sem que possamos distinguir um do outro ou enumerá-los. Em contraponto ao cultivo da memória por Miguel, sua esposa Anita tem Alzheimer. Para Guzmán, o casal representa a metáfora do Chile: uma parte que precisa se lembrar, enquanto a outra se esquece.

Luis é outro personagem que nos é apresentado, também preso político na ditadura. É retratado como um transmissor da história. Visitando as ruínas de um campo de concentração, ele se lembra dos nomes dos presos apagados pelo tempo, das torres de vigilância, das cercas elétricas que não estão mais lá, mas que existem no presente como recuperação do passado através da memória. É sobre o que reflete Gagnebin (2014), para quem o passado não é interessante por si só, mas pela relação que pode ter com o presente. O passado como não tão importante por sua linearidade, e sim pelo que atualiza. Desse modo, propõe o vir a ser, sendo o passado não o tempo morto e esgotado, mas uma instância que continua agindo e operando no presente. Esse pensamento dialoga com o de Nelly Richard (2002) quando diz que o passado não é um tempo congelado e detido na lembrança sob o modo que foi, e sim é atravessado por continuidades e descontinuidades que o sucedem e o interrompem.

O historiador procura no passado e no presente o sopro de outra história possível, compreendendo a história como forma de “rememoração, uma narração em aberto, que não encerra a imagem do passado numa única constatação, mas permite modificá-la, numa apreensão do passado pelo presente” (GAGNEBIN, 2014, p. 262). Nesse sentido, Pierre Nora (1993) propõe uma oposição entre memória e história. A ideia central do autor é que só há necessidade de consagrar um lugar à memória porque há um distanciamento dela. Se habitássemos nossa memória, não haveria necessidade de lhe consagrar lugares. Se há rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da memória, e sim dentro da história, que para Nora é uma “reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais” (NORA, 1993, p. 9). Nora entende a história como uma representação do passado, um passado que pertence a todos e a ninguém. Em contraponto, para ele memória é vida, carregada por grupos vivos, e nesse

sentido está sempre passível de mudança, de evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, mas também vulnerável aos usos e manipulações. É o que pensa também Richard (2002) quando observa que:

(...) a ordem desses sentidos pode se ver alterada e descomposta quando relato e narrativa colocam em funcionamento formas inéditas de recombinação de tempos e sequências, de alternar pausas e voltas atrás, de antecipar finais e de saltar começos, mediante um trabalho de leitura que não aceita se subordinar à cronologia de um discurso linear. (RICHARD, 2002, p. 69)

A memória seria algo não linear que se configura como um elo no eterno presente, algo que emerge de um grupo que ela une, de modo que há tantas memórias quantos grupos existirem. Percebemos este elo na narrativa das mulheres de Calama. Conforme escavam o solo, cada uma com uma pá, a câmera se afasta. Somos confrontados então com o vazio na imensidão do Atacama. Essas mulheres são na tela pequenos pontos no enorme deserto. Por uma longa sequência nada é dito, o momento é preenchido por vazio e silêncio. É um enquadramento daquilo que não se quer esquecer: para elas, os ossos que buscam são a memória como configuração da sua própria identidade. São feridas que remetem a um passado (nem tão distante) e a um presente, uma vez que continuam abertas. É o que vemos no relato de Vick Saveedra sobre os restos mortais de seu irmão:

Um pé que estava dentro do sapato dele. Uma parte da sua dentição. Recuperei parte da testa dele, do nariz dele, e praticamente todo o lado esquerdo do crânio dele. Sua orelha. A parte posterior de sua orelha com uma marca de bala. (...) Toda essa parte da testa foi estilhaçada. (...) Eu me lembro do seu olhar doce, e tudo o que resta é isto: alguns dentes e fragmentos dos seus ossos. E um pé. (NOSTALGIA, 2010).

Richard (2002) reflete sobre a falta de sepultura como imagem do luto histórico que não termina de assimilar o sentido da perda e, portanto, age como condição de uma temporalidade inconclusa, aberta à possibilidade de ser explorada pela memória em muitas direções. Experiência e expectativa (Koselleck, 2006) dialogam na narrativa dessas mulheres e de sua busca por ossadas em um vazio repleto de histórias. Segundo Guzmánⁱⁱⁱ, Pinochet ainda estava vivo quando elas começaram a escavar. As mulheres procuraram os restos mortais durante 28 anos, até 2002. Algumas continuam procurando porque as vítimas seguem aparecendo. Durante as filmagens, o corpo de uma mulher foi encontrado. Para o cineasta, “foram [as mulheres] um exemplo de fibra e perseverança moral. Foram caçadas, perseguidas, presas. Sofreram coação e violência, mas não desistiram”. Essa busca pelo passado é para essas mulheres sua única forma de existência. Para Vick Saveedra, resgatar fragmentos de seu irmão possibilitou um

reencontro: “No dia seguinte meu marido saiu pra trabalhar e eu passei a manhã com pé do meu irmão. Nós nos reencontramos. (...) Foi nesse momento que tive a consciência que meu irmão estava morto” (NOSTALGIA, 2010). O tempo presente vivido por essas mulheres é construído pelo enquadramento da memória nas ossadas, que dá sentido ao passado e também ao futuro, como vemos no relato de Violeta Berrios, também uma das mulheres de Calama:

Enquanto eu tiver forças, se nós continuarmos procurando, eu vou continuar. Eu ainda tenho algumas dúvidas e tenho algumas perguntas que eu não consigo responder. Os arqueólogos dizem que eles foram desenterrados e colocados em sacos e jogados ao mar. (...) E se eles foram atirados aqui, entre aquelas montanhas? Nos custa crer no que os arqueólogos estão dizendo. Me ensinaram a não acreditar. É muito difícil. Às vezes eu tenho impressão de que eu não passo de uma tonta, porque eu nunca paro de fazer perguntas e, afinal, ninguém pode me dar as respostas que eu quero. (...) Certamente muitos perguntam para que queremos ossos? Eu quero! Eu quero! E muitas outras mulheres também querem. Quando eles encontram a mandíbula do Mario, eu disse a eles que não queria isso. (...) Eu o quero inteiro. Eles o levaram inteiro, eu não quero um pedaço. Se eu encontrá-lo hoje e eu morrer amanhã, eu partirei feliz. Mas eu não quero morrer, eu não quero morrer sem encontrá-lo. (NOSTALGIA, 2010)

Enquanto “o passado é um não mais, o futuro é um ainda não para o que pode ser experimentado e sim somente para o que pode ser previsto” (KOSELLECK, 2006, p. 310). Uma vez feita, uma experiência está completa na medida em que suas causas são passadas, ao passo que a experiência futura, antecipada como expectativa do que há por vir, se decompõe em uma infinidade de momentos temporais. As mulheres de Calama vivem nessa suspensão, num passado e futuro que jamais chegam a coincidir.

A importância desses relatos é corroborada por Pierre Nora (1993) e sua valorização da subjetividade, daquele que testemunha, do corpo que se apresenta ultrapassando as mediações. Para ele, quem narra começa a ter mais importância do que o que é narrado. A ditadura mata justamente para evitar que o passado volte e se apresente como memória. As ossadas que as mulheres de Calama buscam representam o que Nora (1993) chamaria de uma tentativa de silenciamento desse passado, que não poderia, então, retornar como memória. Entretanto, Halbwachs (2013) ressalva que “é depois da morte de alguém que a atenção dos seus se fixa com maior força sobre sua pessoa. (...) Em realidade, nunca a imagem de um falecido se imobiliza. À medida que recua no passado, muda, porque algumas impressões se apagam e outras se sobressaem” (HALBWACHS, 2013, p. 74), reforçando a tese de Gagnebin (2014) de que o passado não é um tempo morto e esgotado e sim uma instância que continua agindo e operando no presente.

O entendimento de Halbwachs (2013) é de que memória e história são termos que não se confundem, e que a história nada mais é do que “a compilação dos fatos que ocuparam o maior espaço na memória dos homens” (HALBWACHS, 2013, p. 80). Já a memória coletiva, para ele, retém do passado o que ainda está vivo na consciência do grupo que a mantém, agindo como o elo, como a ancoragem da qual nos fala Huyssen (2000). Percebemos isso na busca das mulheres de Calama, quando Violeta Berrios diz que enquanto as mulheres, o grupo, continuarem procurando os restos mortais, ela também continuará.

Enquanto a história é bem marcada, na memória coletiva as linhas de separação não são nitidamente traçadas, conforme Halbwachs (2013). O presente não se opõe ao passado, porque o passado não mais existe. Por fim, há muitas memórias coletivas, enquanto a história é uma. A história examina os grupos de fora, enquanto a memória coletiva é o grupo visto de dentro. Nesse sentido, como vemos ocorrer com as mulheres de Calama, o lembrar da memória coletiva pode ser uma força de resistência política, se contrapondo à força do apagamento da ditadura.

4. Considerações finais

Com o Deserto do Atacama como cenário, o cineasta Patricio Guzmán se vale do telescópio de astrônomos que pesquisam corpos celestes como metáfora da passagem do tempo, remetendo a um passado presente. Enquanto astrônomos observam o céu, arqueólogos escavam o solo, e o sal presente na terra mumifica e petrifica qualquer objeto e restos humanos, tornando-os permanentes. Esse vazio repleto de histórias, esse deserto como porta para o passado é também o cenário – não por escolha, mas por imposição da vida - da busca de mulheres que, munidas de ferramentas e coragem, vasculham o solo em busca dos restos mortais de entes queridos, desaparecidos durante a ditadura de Pinochet e lá desovados. Logo, o Deserto do Atacama se apresenta como vazio, um nada, ao mesmo tempo em que é um livro aberto a ser preenchido a partir das memórias. Apesar de viver fora do Chile há décadas, Guzmán diz que se sente preso à história chilena e que não quer ocultar o passado doloroso, referindo-se à ditadura. Seu filme é para ele uma obrigação ética de preservar a memória a partir dos relatos de personagens como Miguel, Luis, Vicky e Violeta. É a expressão mais sensível da memória como resistência.

Corpos celestes e corpos mortais ajudam a contar o passado doloroso ao qual Guzmán se refere. Para compreendê-lo, foram utilizadas duas chaves de leitura: a relação entre passado e presente, destrinchando um o passado que se organiza a partir do presente e um presente que é um instante que sempre nos escapa, e a memória como ressonância entre passado e presente, cabendo aqui uma tensão entre os conceitos de memória e história, memória individual e coletiva, expressos nos relatos trazidos no documentário. Procuramos conceituar e relacionar tais dialéticas aos relatos: o astrônomo que ensina que nada ocorre de fato no presente, o arqueólogo que vê o passado como porta na qual sabemos como entrar, mas da qual jamais saberemos como vamos sair, o arquiteto da memória que atualiza o passado no presente e simboliza o Chile que se lembra, enquanto sua mulher é o próprio esquecimento, as mulheres de Calama que fazem da busca pelos restos mortais de seus parentes a sua própria vida.

Guzmán lamenta: “este é um país que não considera o seu passado. Está aprisionado por um golpe de Estado que parece imobilizá-lo”. Ao passo que o arqueólogo responde: “É um paradoxo. Nosso passado mais próximo é o nosso passado mais escondido” (NOSTALGIA, 2010). *Nostalgia da Luz* procura simbolizar esse agora que aconteceu no passado, compreendendo o presente como um lugar que não é fixo, em uma dialética costurada pela memória como força motriz contrária às tentativas de apagamento e esquecimento.

ⁱ Este artigo foi concluído em junho de 2019.

ⁱⁱ Mergulho no doloroso mar da memória chilena. *El País*, 13 de outubro de 2017. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2016/02/11/cultura/1455221461_202334.html, acesso em 25 de junho de 2019.

ⁱⁱⁱ Nostalgia da Luz estreia sob o impacto da premiação de Patricio Guzmán em Berlim. *O Estado de S. Paulo*. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,nostalgia-da-luz-estreia-sob-o-impacto-da-premiacao-de-patricio-guzman-em-berlim,1639709>, acesso em 30 de junho de 2019.

Referências

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (orgs). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

FRANÇA, Andréa, SICILIANO, Tatiana. Quando o cosmos é carne: a montagem por correspondências de Guzmán. In: FRANÇA, Andréa, SICILIANO, Tatiana, MACHADO, Patricia (orgs). **Imagens em disputa**: cinema, vídeo, fotografia e monumento em tempo de ditaduras. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**. Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Ed. 34, 2014.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2013.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006.

NORA, Pierre. Lugares e memórias. Projeto História. **Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História**, PUC-SP, n.10, 1993.

NOSTALGIA da Luz. Título original: **Nostalgia de la luz**. Direção de Patricio Guzmán. Chile, Espanha, França, Alemanha, 2010 (90min).

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas**: arte, cultura, gênero e política. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). **História, memória, literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

**Por uma ficção seriada histórica:
visitando o passado em *Outlander*^{1*}:**

Arlete Nery e Natalia Machado ^{2**}

Resumo

Entender o presente, visitando o passado, possibilitando um melhor entendimento do futuro. Baseada no romance homônimo de Diana Gabaldon, *Outlander* apresenta os costumes e crenças europeias em meados do século XVIII. Embora não seja explícita a inspiração em Michel Foucault, *Outlander* fornece, através do entendimento de ficção histórica, uma apropriação da relação existente entre a proposta narrativa da série e alguns entendimentos do pensamento foucaultiano. A metodologia utilizada foi a análise da narrativa a partir da escolha de cinco cenas das duas primeiras temporadas, além de pesquisa bibliográfica para amparar o estudo sobre ficção histórica. O objetivo é mostrar, através de algumas cenas da primeira e segunda temporadas, como é possível perceber a filosofia foucaultiana em diversos episódios da série.

Palavras-chave: *Outlander*; narrativa; ficção histórica; saber; poder

1. Introdução

O objetivo deste trabalho é analisar algumas cenas da série *Outlander* e seu percurso narrativo com base em algumas premissas foucaultianas: o início da migração do saber pastoral para o saber científico; a exposição dos antigos sistemas penais em um suplício público por ato de vingança do soberano; o poder clerical em torno da lei e das vontades do monarca e do clero; as formas simbólicas de poder na sociedade ocidental. Para tal, abarcaremos obras como Vigiar e Punir, Arqueologia do Saber, O nascimento da Clínica, A Verdade e as Formas Jurídicas, entre outras, para entender como o pensador é percebido durante o percurso narrativo da série e de que forma as cenas ilustram as teorias apontadas.

Outlander é mais do que simples entretenimento. A série possibilita entender o presente visitando o passado para que se possa compreender o futuro. Baseada no romance de Diana Gabaldon, busca relatar os costumes e crenças europeias em meados do século XVIII. A personagem principal da trama é Claire Randall, enfermeira de guerra que vive em 1945. Durante uma viagem à Escócia com seu marido Frank Randall, em um

^{1*} Trabalho apresentado no GT 4 – Comunicação, Narratividade e Discursos Midiáticos durante o XVI PósCom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2019.

^{2**} Mestranda do IBICT/ECO-UFRJ. E-mail: arletenery@gmail.com Mestranda em Comunicação da PUC-Rio. E-mail: nataliadossantosmachado87@gmail.com

passeio no alto de uma montanha, Claire descobre um conjunto de pedras que ao tocar transforma-se em um portal que a transporta diretamente para o século XVIII, no ano de 1743. Em uma nova realidade de uma terra inóspita, a personagem viverá grandes aventuras em um país desconhecido. Nesse ambiente conhece um novo homem que desperta seu interesse. Diferente dos padrões do século XX, Jamie Fraser conquista Claire com sua maneira peculiar de ser, combinado aos padrões de seu tempo. Ao se envolver com Jamie, Claire descobre ao longo da trama um antepassado de seu marido Frank, o capitão inglês Jack Randall. Entretanto, o mergulho no tempo guiará a história de uma forma surpreendente e inesperada. Vale dizer que devido ao grande sucesso da ficção o canal estadunidense Starz já anunciou contrato para a quinta e sexta temporadas.

Ficção histórica combinada a misticismo e realismo fantástico fazem de *Outlander* um sucesso internacional (MORISAWA, 2018). Temos em jogo uma narrativa que possui tensões focadas em diferentes temporalidades combinadas a vários fatores, como a diversidade cultural de ambos os protagonistas, o realismo contado através da história da Escócia e o romance entre Jamie e Claire. Foi assim que a enfermeira de guerra provida de vários predicados, poderia ser considerada mesmo no século XX uma inglesa a frente do seu tempo. Transportada para um país completamente diferente do seu, em um século apenas visto nos livros de história, a Escócia de 1743 foi seu local de ancoragem em uma serialização densa e marcante. Afinal, são mais de 200 anos de diferenças. Embora a série seja guiada por um romance, a produção desenrola para temáticas relevantes como a política da época com as guerras, os clãs, a presença da mulher da sociedade e, fundamentalmente, os hábitos da cultura escocesa. Assim, podemos ver em cena suspense, drama, ação e romance com muitas histórias paralelas contemplando uma narrativa guiada pelo descobrimento de um novo século.

Outlander traz uma narrativa que, a despeito de pertencer ao campo da ficção histórica, se apresenta como importante suporte no esclarecimento do surgimento da filosofia da ciência e de reflexão para a epistemologia da comunicação. Por isso, entendemos que metodologia da análise narrativa e pesquisa bibliográfica apresentam melhor aderência para apresentação e discussão em torno das temáticas observadas ao longo da pesquisa. A observação foi feita a partir de cinco cenas, sendo quatro da primeira e uma da segunda. A escolha se deu através da adequação da temática abordada, visto que à luz de Foucault podemos encontrar diferentes elementos simbólicos que representam, de forma empírica, suas teorias. Além deste método, contamos com o recurso da pesquisa bibliográfica para amparar a nossa pesquisa no que diz respeito a ficção histórica.

2. Sobre a autora e a série

Diana Galbadon nasceu no Arizona, EUA. Bacharel em ciência da zoologia pela Universidade do Norte do Arizona, com Mestrado em Ciência em Biologia Marinha, pela *University* da Califórnia, e Doutorado em Ecologia Comportamental também pela Universidade do Norte do Arizona, Galbadon é uma pesquisadora acadêmica por natureza. Trabalhou no Centro de Estudos Ambientais da Universidade Estadual do Arizona e foi a editora fundadora do *Science Software Quarterly* em 1984 e deu aulas de ciência comportamental na Universidade Estadual do Arizona por 12 anos. Além da experiência acadêmica, escreveu artigos de ciência popular e histórias em quadrinhos para a Walt Disney, o que despertou interesse por trilhar outros caminhos, como a literatura de ficção.

Em 1988, Galbadon decidiu escrever um romance para "praticar, apenas aprender como fazê-lo" e sem nenhuma intenção de mostrá-lo para alguém. Sem experiência na escrita, buscou referências em reprises do seriado Doctor Who, que acabou inspirando seu personagem masculino principal, um escocês de 1745, bem como o cenário de seu primeiro romance, a Escócia. Porém a autora queria um personagem feminino como elemento principal, e com personalidade forte, e muito sábia. Como isso era algo difícil no século XVIII, Galbadon escolheu usar uma viagem no tempo como recurso narrativo. O resultado foi tão bom que logo despertou interesse de grandes editoras.

A experiência acadêmica de Diana Galbadon a levou a pesquisar profundamente aspectos históricos das épocas em que se passam as diversas histórias compostas na saga da personagem. Minuciosa e perfeccionista, a escritora pinça elementos sobre a história da ciência, questões e autores que o universo acadêmico conhece bem. Desta forma, apesar de tratar-se de conteúdo ficcional, *Outlander* pode ser uma alternativa didática que contribui para o esclarecimento do surgimento da filosofia da ciência e de reflexão para o campo epistêmico da informação.

O romance que deu origem à série *Outlander* por si só é de difícil classificação. Vê-se nos registros editoriais como Ficção Histórica, Ficção de Aventura e Ficção Científica. Há um claro cuidado com o encadeamento histórico, fazendo com que, por diversas vezes, a autora recorra a um didatismo acadêmico que, ao contrário do que se pensa, não o torna enfadonho, ao contrário, conquista cada vez mais os expectadores.

3. Da filosofia da linguagem ao homem da ciência

Um dos inúmeros aforismos do filósofo alemão Friedrich Nietzsche foi “O Homem Satisfeito Repousa” (1882). Não poderia ser, portanto, diferente a função do filósofo a de tirar da inércia e propor incômodo ao pensamento humano. Nietzsche é a referência para o que se entendeu como um novo modelo de se contar e entender a história a partir do século XIX. Desconstruiu a moral e os valores estabelecidos pela filosofia grega, sendo o primeiro a interromper o modelo de compreensão do mundo proposta por Sócrates, Platão e Aristóteles. Ao sentenciar a morte de Deus, Nietzsche demarca o nascimento do homem da ciência e cria um novo establishment acerca daquilo que passa a ser considerado conhecimento ou verdade, a ciência empírica.

Em *Outlander*, é possível observar o início deste rompimento. O poder soberano da igreja é sepultado, e demarca-se uma nova era de poder, no qual o construto do saber se sobrepunha ao individualismo da salvação, purgada nos sofrimentos do mundo. A partir do século XVIII, o sofrimento ganha contornos terapêuticos, e se a morte ainda é uma verdade inexorável, amenizar seus sofrimentos condutos, ou até mesmo atrasá-la, passa a ser uma realidade tangível pelas mãos de uma recém-nascida medicina. O embrião, do que se chamaria mais tarde de Sujeito do Conhecimento, ou o Sujeito da Ciência, começa a tomar seus primeiros contornos, ganhar corpo e espaço. O chamado Sujeito do Conhecimento começa a ser tratado por Michel Foucault em *Arqueologia do Saber* (1969), livro no qual lançou um olhar crítico ao modo como o Positivismo fixou um novo modelo dogmático, protagonizado pela ciência. A autora Diana Galbadon, possivelmente, pela acurada pesquisa permeada pela experiência do *modus operandi* acadêmico que possui, utilizou-se da visão foucaultiana acerca do saber e poder para modelar sua narrativa. Vê-se, por exemplo, e possivelmente não por acaso, a obra *O Nascimento da Clínica* (1963) no segundo episódio analisado da série, trazendo o novo olhar do médico, observador agora mais da doença do que do doente, apresentando novas verdades e desnudando as verdades tardias vigentes até o iluminismo. Um didatismo oportuno para entender o processo embrionário na gestação do Sujeito da Ciência. Aos observadores do campo da narrativa, torna-se curioso notar que, enquanto a personagem viajante do tempo luta por uma interlocução com a sociedade, a vigente classe médica busca o distanciamento. Trabalha-se em silêncio, e sem troca de informação.

O contexto de *Outlander* ilustra um cenário no qual a informação ganha um viés cientificista formando/valorizando novos tipos de saberes e criando outras dimensões de poderes. E há um percurso histórico retroativo que permite observar mais acuradamente a proposta narrativa da ficção. Para melhor compreensão da presente análise, propõe-se retroagir no tempo.

Em meados do século XIX, a proposta que reduzia conhecimento em seu sentido mais amplo à Ciência encontrou seu ponto mais alto, estabelecendo novas configurações e novos modelos de produção de verdade, no qual a última palavra era atribuída à ciência. Esse novo sistema rompe, definitivamente, com o modelo teocêntrico, que teve a sua pujança na alta idade média. Mas seu percurso construtivo passa pelo destrato com outras formas de saberes, como o conteúdo e transmissão da linguagem oral, a memória social e os saberes locais. Esse processo se inicia já no século XVI, com o ápice do Renascimento, durante o século XVII, quando o regime de verdade vigente é posto em xeque, sendo questionado através da Revolução Científica, com Galileu, Kepler, Newton, assumindo outros modos de estabelecer verdades, que não necessariamente passavam pela religião. Entre a Bíblia e experimentos, entre a palavra de Deus e a palavra da Ciência existia uma clara confrontação.

Assim, chegamos ao século XVIII com o Iluminismo, que apresenta a proposta deste novo modelo de conhecimento já amadurecida, e o conteúdo dogmático da Igreja resistindo às mudanças, e exercendo uma ação que visava desmerecer tanto o próprio conhecimento científico, quanto suas possibilidades de tornarem-se acessíveis a grupos não religiosos. Acusar alguém de bruxaria era uma poderosíssima arma para atender a esta demanda. Mas, a esta altura, a ciência já havia vencido a religião. Este é o cenário da série *Outlander*.

Vale lembrar que o desenvolvimento aqui proposto é de cunho unicamente descritivo, não havendo pretensão de se desenvolver novas teses acerca dos possíveis efeitos de mobilização, reflexão ou qualquer mudança que esta obra de ficção poderia, eventualmente, causar em seus expectadores.

Meu objetivo será mostrar-lhes como as práticas sociais podem chegar a engendrar domínios de saber que não somente fazem aparecer novos objetos, novos conceitos, novas técnicas, mas também fazem nascer formas totalmente novas de sujeitos e de sujeitos de conhecimentos. O próprio sujeito de conhecimento tem uma história, a relação do sujeito com o objeto, ou mais claramente, a própria verdade tem uma história. (FOUCAULT, 2002, p. 8)

Em *Vigiar e Punir*, Foucault faz um levantamento de todas as formas de punição e repressão pública aliados ao método coercitivo das instituições, de acordo com o Estado. A obra aborda o enfrentamento à criminalidade como forma de preocupação na sociedade moderna. O suplício, a punição, a disciplina e a prisão são vistas como dispositivo de poder em uma sociedade que responde a um regime punitivo contemporâneo. Por isso, tais práticas reverberam a assinatura da época e as consequências de um sistema de costumes penais severos. Assim, sugere a mudança do ponto de vista narrativo das histórias contadas por uma determinada parcela da população em uma história do povo. O olhar por dentro de uma estrutura de poder tomou conta de sua obra ao longo da dolorosa leitura a respeito das maldades e atrocidades humanas.

O filósofo procurou entender o percurso pelo qual o ocidente, em especial na França, levou o sistema jurídico a mudar o modelo de execuções públicas, tornando-as menos espetáculo, e preferindo a prisão. A resposta se dá de acordo com as transformações da sociedade francesa entre os séculos XVII e XIX. Foucault nos traz a compreensão de que o poder não é verticalizado através das instituições, mas sim horizontal ao dar voz aos personagens “esquecidos” da história. A forma de poder mudou atravessando assim cada espaço das relações no interior da sociedade. Por este motivo, as relações são mediadas pela microfísica dos tratos sociais e não mais pela ordem do poder público institucionalizado.

As práticas jurídicas - a maneira pela qual entre os homens, se arbitram os danos e as responsabilidades, o modo pelo qual na história do ocidente, se concebeu e se definiu a maneira como os homens podiam ser julgados em função dos erros que haviam cometido, a maneira como se impôs a determinados indivíduos a reparação de algumas de suas ações e a punição de outras, todas essas regras ou, se quiserem, todas essas práticas regulares, é claro, mas também modificadas sem cessar através da história – me parecem uma das formas pelas quais nossa sociedade definiu tipos de subjetividade, formas de saber e, por conseguinte, relações entre o homem e a verdade que merecem ser estudadas. (FOUCAULT, 2002, p. 11)

A condução da narrativa feita por uma mulher merece destaque, por se tratar de uma condição inconcebível no século XVII. Vemos, com isso, pretensões embutidas neste cenário com o propósito de reflexão da mudança tangencial do lugar do sexo feminino como detentor de saberes para um despertar da sociedade. A personagem poderia ser considerada naquele contexto uma mulher à frente de seu tempo. Dotada de diferentes hábitos e provida de um conhecimento médico, a série ilustra um cenário no qual a informação ganha um viés cientificista formando/valorizando novos tipos de saberes e criando outras dimensões de poderes.

4. Análise da narrativa

A narrativa de *Outlander* explora a constituição de um novo sujeito, cujo empoderamento está em vias de abandonar o modelo pastoral - oblativo e individualizante (FOUCAULT, 2014), possibilitando o espriar de um novo modelo baseado na constituição da verdade científica. Vê-se ainda outras novas configurações de verdade surgidas durante o Iluminismo, num processo pelo qual os saberes locais começam a ser ignorados em prol de conteúdo dogmático, protagonizado agora pela ciência, incontestável e altamente autoritária.

A primeira temporada é iniciada com uma viagem romântica do casal Claire e Frank em Inverness, nas Ilhas Britânicas. Durante a viagem, Claire é atraída por um antigo círculo de pedras, palco de rituais celtas. Ao tocar em uma das pedras é, misteriosamente, enviada para o século XVII. Entre um passeio pelo antigo castelo do clã dos Mackenzie, as memórias históricas do capitão de cavalaria do exército britânico Jack Randall e as antigas batalhas entre ingleses e escoceses, a narrativa é perpassada pela historiografia dos personagens. Esta fase é marcada pela tentativa de fuga constante da personagem para seu tempo de origem, o início do romance com Jamie Fraser, a batalha entre Fraser e Randall e o desenvolvimento de suas habilidades medicinais como curandeira no século XVII. Além disso, algumas cenas marcantes que envolvem o poder clerical e suas consequências na sociedade como o retrato empírico da sociedade disciplinar serão vistos ao longo da trama.

Ao longo do primeiro episódio, Claire, em um diálogo com seu esposo, comenta sua nova paixão pela botânica no uso de plantas e ervas para fins medicinais e a do marido a genealogia pessoal. Já neste momento notamos que a fala no roteiro não deve ser mera coincidência com as afinidades teóricas foucaltianas. A série, no decorrer de seu percurso, passará por vários momentos de tensão entre o que podemos chamar de sociedade de soberania e sociedade disciplinar, além da marcação na segunda temporada do Nascimento da Clínica com a abordagem de algumas temáticas.

Já na segunda temporada após salvarem Jamie Fraser das mãos do maldoso Jack Randall, o casal embarca para a França. O país escolhido pelos protagonistas embala uma temporada rodeada de negociações políticas e negócios. Vale dizer que, para ajudarem a rebelião liderada pelo príncipe Charles Stuart, Jamie e Claire precisaram se infiltrar na alta sociedade parisiense e lá realizarem altas relações estratégicas. Consequentemente,

diante desta trama podemos perceber em cena a influência da transição entre os saberes e das tecnologias dadas pela simbologia dos dispositivos da época.

5. Por dentro do universo de *Outlander*

Veremos, a seguir, as imagens retiradas da série como entendimento para tais teorias. A primeira cena narra uma série de acontecimentos envolvendo o adoecimento de jovens rapazes, supostamente por uma possessão. Intrigada, Claire Randall investiga e descobre que se tratava da consequência de uma espécie de ritual de passagem, no qual jovens comiam uma erva daninha nas ruínas de uma igreja, adoeciam, e o fato era atribuído à “maldição da igreja negra”. Claire descobre a causa, o antídoto e acaba desafiando o poder pastoral do clérigo local. Em primeiro plano temos o padre com uma expressão assustada olhando para Claire, repudiando suas atitudes.

Veremos, a seguir, as imagens retiradas da série como entendimento para tais teorias.

A primeira cena narra uma série de acontecimentos envolvendo o adoecimento de jovens rapazes, supostamente por uma possessão. Intrigada, Claire Randall investiga e descobre que se tratava da consequência de uma espécie de ritual de passagem, no qual jovens comiam uma erva daninha nas ruínas de uma igreja, adoeciam, e o fato era atribuído à “maldição da igreja negra”. Claire descobre a causa, o antídoto e acaba desafiando o poder pastoral do clérigo local. Em primeiro plano temos o padre com uma expressão assustada olhando para Claire, repudiando suas atitudes.



Cena 1 - temporada 1
- episódio 3 - Fonte:
Netflix

Nesta segunda cena temos um menino no alto de um pelourinho, rodeado por pessoas gritando a sua condenação em público. O menino é levado pelo padre publicamente para ser punido por roubo e apesar de ter confessado, a justiça decretou uma hora no pelourinho e uma orelha pregada. Na segunda imagem desta cena podemos ver que durante o ato o padre põe a mão sob a cabeça do menino e diz: agora você está absolvido.



Cena 2 -
temporada 1 -
episódio 3 - Fonte:
Netflix

Esta próxima cena ilustra o julgamento de Geillis Duncan e Claire Fraser, ambas perante o tribunal de justiça acusadas pelo crime de bruxaria, enfrentando o clero. Segundo a justiça elas infringiram dor e morte aos cidadãos de Cranesmuir através da prática de artes profanas. Estão sendo acusadas por atos condenáveis pois naquela época ser curandeira e ter acesso a saberes medicinais, tal como ervas de cura e chás, era aceito somente se não houvesse contestação de tais saberes pela igreja. A partir do momento em

que a igreja era contrariada, as tensões se iniciavam, caso da cena em questão. Nota-se ainda a intenção do diretor em filmar as personagens julgadas no alto de seus acentos, de forma que fiquem acima do clero, cuja intercessão de forma punitiva foi intensa contra ambas no ato do julgamento. Desta forma, vimos uma tensão entre diferentes saberes em cheque, de um lado o saber rudimentar da ciência, de outro o tradicional poder clerical.



Cena 3 - temporada 1
- episódio 11 – fonte:
Netflix

Os escoceses sofreram as consequências hostis da ocupação inglesa no território. Durante uma manhã soldados ingleses foram em busca de comidas, cavalos para transporte e derivados do gênero, porém o pai da família não se encontrava no recinto, com isso a família recebeu uma punição. Esta é mais uma cena que reflete a realidade punitiva do século XVIII com a imagem de Jamie Fraser sendo açoitado pelo capitão inglês Jack Randal. Para que a irmã não fosse abusada, Jamie se rendeu às chibatadas do capitão. Contudo, diante das enormes maldades do capitão, mesmo tendo negociado a liberdade de sua irmã, Jack levou sua irmã.



Cena 4 – temporada 1 –
episódio 2 Fonte:
Netflix

A aventura se passa na Paris clássica, com o luxo da monarquia em contraponto com a miséria do povo. A enfermeira Claire Fraser trabalha num hospital, e vê técnicas rudimentares de medicina, com profissionais como açougueiros e marceneiros atuando a serviço do entendimento do que é doença. Até um cachorro é utilizado como tecnologia diagnóstica. É através do faro que o animal consegue descobrir uma infecção secundária no homem.



Cena 5 - Episódio 3
- Temporada 2 -
Fonte: Netflix

6. *Outlander*: uma opção pela ficção seriada histórica

O deslizamento entre ficção seriada e história no cenário audiovisual vem ganhando novas proporções de debate diante das múltiplas formas de abordagem em suas temáticas. Diante da ampliação dos formatos e da eloquência de gêneros complexos (MITTELL, 2006), fomentados pela hibridização de narrativas na ficção, devemos destacar a ficção histórica como um tipo de narrativa eloquente na contemporaneidade, tal o destaque estratégico nos espaços de circulação. Nas últimas décadas do século XX, a ficcionalização da história recebeu um forte destaque na produção romanesca (WEINHARDT, 2015). Devemos considerar que a literatura é uma forma de conhecimento e, especialmente, que as genealogias do passado (FOUCAULT, 2007) entre as práticas discursivas consideram uma linha frequente de intercambiamento entre várias áreas do saber promoverem o próprio conhecimento. Este recorte dado por romances que ficcionalizam o passado histórico faz sentido em qualquer época da história do romance, já que possuímos uma temporalidade presente nos ditos literários.

Marilene Weinhardt, em seu estudo sobre a relação entre ficção e história, detectou que apesar do sucesso como potência no gênero e a normalidade deste tipo de romance, no cenário contemporâneo, reconheceu que é necessário encontrar brechas para darmos sentido à novas formas de produção em outros contextos, como é o caso do realismo fantástico histórico encontrado em *Outlander*. “No caso da ficção narrativa qualificada como histórica, o caráter intertextual é específico, definindo a condição inscrita no adjetivo. Nas camadas desse palimpsesto, algumas ou muitas comportam textos históricos, quando não os próprios documentos”, disse Weinhardt.

O critério estabelecido para o entendimento de quais dados tornavam significativos tal setorização no mercado editorial foi incluir no estudo os romances que ficcionalizam o passado histórico, buscando o esclarecimento no âmbito da narrativa sobre acontecimentos que, de alguma forma, produziram alteração, não apenas no presente, e sim no passado, através do alcance do modo de vida de uma comunidade, condição essa que deve estar perceptível na instância narrativa. No que tange a ficção seriada histórica, percebemos o recurso das repetições com o retorno de personagens, de temas e de situações redundantes de diálogos e da banda sonora com a imagem, aliados ao revisionismo histórico e a ficcionalização da própria história literária (WEINHARDT, 2015).

O destaque ao sucesso deste tipo de produção merece um esclarecimento a respeito do interesse do público em relação as temáticas envolvidas.

Verifica-se, na crítica que vem se dedicando à contemporaneidade, tendência à percepção de que o presente é a ponto de influxo da produção ficcional hoje (CARNEIRO, 2005). Mas constata-se também a multiplicidade como constante, o convívio de temas, formas e recursos (RESENDE, 2008). Nessa variedade, parece que o espaço da ficção histórica é bastante distendido. (WEINHARDT, 2011, p.33)

Este deslizamento torna-se motivador diante desta forma híbrida de encarar temáticas a partir de novos recursos dentro da produção ficcional. Tornar o romance histórico palatável e acessível para quem não é historiador e motivar o interesse do público através da base fundante que são as comprovações históricas foi uma das premissas de *Outlander*. Vimos na trama um deslizamento no ato de contar histórias, antes conduzidos pelo olhar eurocêntrico e estadunidense das grandes narrativas, havendo na série uma proposta diferente.

Alguns historiadores contemporâneos estão seguindo uma nova estratégia inspirada nos processos internos dos fatos vividos por uma determinada sociedade. Debruçados sobre os documentos historiográficos e nas considerações como sujeitos que habitavam o cotidiano social, os apontamentos se dão a partir deste olhar pautado para o interior das situações, em que as narrativas são contadas por quem viveu tais situações e não de um olhar submerso, como é o caso da maior parte dos livros de história que estamos habituados.

Na interação entre ficção e história, é preciso considerar a mudança no padrão dessas relações decorrente das teorias da história que sucederam a reviravolta cujo ponto de inflexão é representado pela História Nova. Noções encontradas na Nova História Cultural e na microhistória, além de modos de entender a História cuja sugestividade mostra-se no complemento nominal – história das imaginações, história das ideias, história do cotidiano, história de longa duração – permitem a percepção de modos de interação da história com a ficção que não estavam em pauta antes das últimas décadas do século passado (WEINHARDT, 2010, p. 123)

Diana Gabaldon busca através do conceito da microhistória, por meio de uma narrativa articulado dentro das situações, transformar a Escócia em um personagem ao longo da trama. Logo, histórias do cotidiano (HELLER, 1972) e da dimensão privada como aspectos da vida social moldam a visão da nova história, como o alicerce da autora, para compor os elementos desta ficção.

A série inicia com a passagem de tempo da protagonista para 200 anos antes e a partir de então percebemos um realismo na série com temáticas bastante presentes na sociedade. As ações são críveis e nos fazem realmente acreditar que podemos acessar dois mundos diferentes através de um portal. Com o desenrolar dos episódios percebemos a

dualidade entre dois universos opostos, o século XX e o XVIII e de que forma a sociedade desempenhava diferentes formas de poder em períodos distintos.

A produção de *Outlander* contou com um roteiro bem serializado, com o objetivo de prender a atenção do público para que sejam motivados a dar continuidade aos episódios. Entretanto, o que notamos no roteiro são as variedades temáticas para que o público não se canse. Enquanto na primeira temporada temos o início do desenrolar do romance, na segunda já presenciamos as parcerias e intrigas políticas. Já na terceira encontramos a aventura como pano de fundo e na quarta temos a filha de Claire e Jamie como precursora de uma nova história. Assim, cada temporada possui sua característica e as demais se conectam através de ganchos com o objetivo de prender a atenção do público dando continuidade a uma história recheada de diferentes formas e usos do poder.

Este tipo de estratégia seriada nas novas formas de ver, ganham cada dia mais espaço entre os telespectadores pela facilidade ao acesso à produção via plataformas de streaming. É sobre este cenário atual, portanto de ampliação das formas de produção e consumo audiovisual, que o pesquisador Marcel Silva fomenta uma discussão a partir do que o conceito de cultura das séries, resultado dessas novas dinâmicas espectatoriais em torno das séries de televisão, notoriamente, as de matrizes norte-americanas (SILVA, 2014, p. 243). Silva destaca três formas de análise das séries neste contexto cultural nas últimas duas décadas como forma de entender a reconfiguração deste cenário televisivo. A primeira visa a forma relacionada tanto ao desenvolvimento de novos modelos narrativos, quanto à permanência e à reconfiguração de modelos clássicos, ligados a gêneros estabelecidos como a sitcom, o melodrama e o policial; a segunda aborda o contexto tecnológico em torno do digital e da internet, que estimulou a circulação das séries em nível global, para além do modelo tradicional de circulação televisiva; e a terceira o consumo desses programas (MITTELL, 2006).

As séries televisivas nascem e se estabelecem como gêneros contemporâneos constituídos e bem estabelecidos no interior do universo da narrativa popular, apoiadas muitas vezes em convenções genéricas e adaptadas ao contexto industrial e cultural, no qual apresentam como característica o gosto pelo íntimo, isso é, as particularidades do indivíduo no ambiente social. Este gosto pelo íntimo, citado por Jost, demanda os numerosos processos no interior de uma narrativa que provocam o interesse do público em estabelecer um elo afetivo com a série. Desta forma, temos alguns elementos na narrativa que impulsionam o sucesso da série em suas respectivas temporadas: perspectiva temporal espacial entre dois territórios distintos, a história de amor

sobrevivente à distância entre Jamie e Claire, temáticas delicadas porém necessárias de serem abordadas como as funções da mulher na sociedade, o machismo, a bruxaria, e o realismo com pitadas de fantasia. Tudo isso faz da série um ponto alto entre os fãs. Na visão de Jean Pierre Esquinazi

A conversa fio condutor de muitas séries surge como um transformador das imagens que formamos de nós próprios. É uma expressão imediata das diferenças criadoras de consciência. Daí a nossa definição: a intimidade é o trabalho contínuo de coordenação entre imagem pública e presença de uma continuidade pessoal. A possibilidade de oferecer o espetáculo da intimidade de outrem é uma das mais extraordinárias da ficção: está na origem de numerosos processos, como a voz interior ou a narração subjetiva. (ESQUINAZI, 2011, p. 139)

Esta subjetividade dentro da ficção é conduzida pela protagonista da série, Claire. Na voz do interior da narrativa temos engendrado em sua consciência uma chave de sucesso de um forte romance cheio de surpresas, rumo ao descobrimento de um novo mundo. Esta estratégia em produzir uma história de amor com outras temáticas adjacentes, baseada na historiografia dos personagens, denota um tom realista e impactante da ficção, permitindo ao público ser o verdadeiro voyeur da trama. Por isso, podemos dizer que o modelo ficcional serial se adapta a diversas tentativas de aprofundamento. O seu filtro traveste os diferentes tipos de interpretação da ficção para podermos enxergar de acordo com o repertório individual de cada pessoa. E esta realidade em *Outlander* é travestida através do realismo fantástico perpassado pelos fatos históricos que circundam a história.

O sucesso narrativo da série está ligado a uma ritualidade serial em que é absolutamente necessária a exploração dos enredos de cada episódio. Em *Outlander* podemos perceber a serialização de cada temporada bem delimitada, ao passo que os recortes determinam as diferenças de enfoque realistas dentro da ficção. Na visão de François Jost (2011), o sucesso das séries norte-americanas se explica menos por sua capacidade de espelhar de maneira realista nosso mundo do que por sua disposição de fornecer uma compreensão simbólica. Assim, é preciso vê-las como sintomas de nossas aspirações e por aquilo que elas dizem de nós. Segundo Silva e Fontenele (2017), o pressuposto ainda se aproxima do que Jost (2012) discute sobre realismo nas séries de ficção norte-americanas. De acordo com o autor, o realismo é um discurso que não se orienta pela precisão com o mundo histórico, mas sim pela impressão que causa no espectador ao seguir as regras estabelecidas por essa prática. Com isso, enxergamos as

fronteiras existentes entre realidade e ficção, a partir do recorte dado pela série e o desencadeamento da narrativa.

7. Considerações finais

O objeto empírico deste estudo, *Outlander*, flagra novas estratégias narrativas e estéticas da indústria audiovisual contemporânea. A adequação à ficção histórica traz à luz uma narrativa provocativa em torno de assuntos delicados e polêmicos, sem perder a veracidade dos fatos da época. Desta forma, a escolha por um país pouco explorado na Europa, como é o caso da Escócia, palco de cenas em que podemos notar a transição entre as diferentes formas de sociedade: da soberania para a disciplinar, uma passagem temporal de comportamento que demonstrou ser mais eficaz “vigiar” do que “punir”.

A sofisticação do texto, capaz de fugir dos clichês e das formas já consagradas, descortinou uma história híbrida entre uma escolha por uma estética e narrativa de sucesso entre o público. Por consequência, as marcas consagradas das séries contemporâneas convergem com a estética cinematográfica como é o caso do roteiro e da filmagem, não é à toa que *Outlander*, aclamada pela crítica, ganhou vários prêmios, incluindo de Melhor Série de Fantasia da Televisão (2016) e Série Nova Mais Emocionante (2014).

A série traz uma narrativa que, a despeito de pertencer ao campo da ficção, se apresenta como importante suporte no esclarecimento do surgimento da filosofia da ciência e de reflexão sobre as questões propostas por Michel Foucault no que concerne às questões de saber e poder. E que demonstra o percurso histórico que vai do cognitivismo para o pragmatismo. Todos os recursos didáticos utilizados pela escritora Diana Galbadon também contribuem para o próprio processo de informar o expectador acerca da história, abordando questões geopolíticas, filosóficas, religiosas, entre outras, com grande responsabilidade e qualidade de produção. É, sem dúvida, uma alternativa de aliar entretenimento com conhecimento. Um passado explicado de forma bastante palatável, representando e ofertando entendimento para os expectadores. Um instrumento a serviço da comunicação, que pode, e deve ser utilizado na formação de novas concepções de saberes, configurações de verdades, e estímulo ao pensamento crítico.

Referências bibliográficas

ESQUINAZI, Jean Pierre. **As séries televisivas**. Tradução Pedro Elói Duarte. Editora Texto & grafia, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 24ª edição. São Paulo: Graal, 2007.

_____. **A Verdade e as Formas Jurídicas**. Tradução: Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais et al J. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002

_____. **O nascimento da clínica**. In: Col. Campo Teórico. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

_____. O sujeito e o poder. In: FOUCAULT, M. **Genealogia da Ética, Subjetividade e Sexualidade**. Coleção Ditos e Escritos, v. IX. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintomas?** Traduzido por Elisabeth B. Duarte e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Editora Sulina, 2012.

MITTELL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. In: **The Velvet Light Trap**. University of Texas Press, n.58, 2006.

MORISAWA, Mariane. **Violência, romance e sexo marcam a nova fase da série 'Outlander'**. O Estado de S. Paulo, Los Angeles, 14/11/2018. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,violenciaromance-e-sexo-marcam-a-nova-fase-da-serie-outlander,70002607217>. Acesso em 25/04/2019.

OURIQUE, João Luis, CUNHA, João Manuel dos Santos, NEUMANN, Gerson Roberto. (Org.[por]). **Literatura: crítica comparada**. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011 Disponível em <https://wp.ufpel.edu.br/grupoicaro/files/2013/05/Livro-%E2%80%9CLiteratura-Cr%C3%ADtica-Comparada%E2%80%9D.pdf> Acesso em 25/04/2019.

SALDANHA, Gustavo Silva. Entre a retórica e a filologia: do pragmatismo ao humanismo na epistemologia da Ciência da Informação In: **Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**, João Pessoa: PB, 2009.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 27, p. 241-252, jun. 2014. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810> Acesso em 28/04/2018.

Uma questão de honra¹

Crime sexual, narrativa e imaginário sobre a mulher nos anos 1910

Raquel Dornelas²

Resumo

Este trabalho analisa relatos sobre o crime de defloração, veiculados nos periódicos O Estado de S. Paulo e Jornal do Brasil, durante os anos 1910. O foco é perceber como os textos noticiosos e ficcionais ressoam a associação entre a honra da mulher solteira e a manutenção da sua virgindade, repercutindo um imaginário presente na sociedade do começo do século XX. Como aporte teórico-metodológico, foi acionada a noção de “narrativa”, especificamente na perspectiva de Paul Ricoeur. Ao final do estudo, percebeu-se que os atos comunicativos do passado continuam ecoando no presente, pois ainda impera a “lógica da honestidade” sobre as vítimas em um Brasil altamente patriarcal.

Palavras-chave: violência sexual; defloração; honra; narrativa; imaginário.

Introdução

Mil novecentos e treze. Jornal O Estado de S. Paulo. Na seção “Notícias diversas”, o leitor toma conhecimento de uma ocorrência policial classificada pelo veículo como “um caso melindroso”. Segundo o periódico, Alexandrina Arantes estudava na Escola Normal, na capital paulista, com o objetivo de se preparar para atuar como docente, como fazia grande parte das moças daquela época. Entre uma aula e outra, a jovem acabou se envolvendo com o professor René Barreto, com quem veio a perder a virgindade.

Porém, o pior para aquele contexto aconteceu: Alexandrina ficou grávida e, desesperado, René pediu que ela tomasse remédios abortivos para, dessa forma, apagar qualquer rastro de sua “deshonra” (*sic*). O namoro continuou e Alexandrina engravidou novamente. Mas, dessa vez, a jovem não queria interromper a gestação, mesmo que isso sacrificasse a *honra* da família. René, no entanto, não aceitava o desejo da parceira e insistia para que ela o acompanhasse até uma casa de aborto. “Queres sacrificar duas famílias inteiras? A honra dessas famílias e em que entram meus filhos, seus pais, seus

¹ Trabalho apresentado no GT 4 – Comunicação, Narratividade e Discursos Midiáticos, durante o XVI Póscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2018.

² Doutoranda em Comunicação Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Bolsista Capes. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (2015). E-mail: raqueldornelas@gmail.com.

irmãos, a minha e a sua vida [...]?” (*sic*) (ESTADÃO, 18/07/1913, p. 6), foi o que René teria dito.

Na matéria acima, o acionamento da palavra “honra” revela um padrão social que associa a dignidade de uma moça solteira dos anos 1910 à sua castidade. Essa normatividade fazia parte do imaginário do começo do século XX e, conseqüentemente, povoava as interações comunicativas. A ligação entre honra e comportamento sexual está presente tanto na redação oficial do Código Penal de 1890, vigente à época, como nas notícias policiais que relatavam as infrações. No caso envolvendo aluna e professor, a relação sexual era considerada crime de defloração: “[desvirginar] mulher de menor idade, empregando sedução, engano ou fraude” (*sic*) (TÍTULO VIII, CAP. I, ART. 267).

Este cenário nos intriga a elaborar um estudo cujo objetivo é analisar notícias de crimes sexuais contra a mulher, especificamente o defloração, presentes nos jornais dos anos 1910. Busca-se perceber como a figura da vítima é construída em associação à noção de honra, incorporando ecos de um imaginário presente na época. Os periódicos selecionados foram o Jornal do Brasil e O Estado de S. Paulo. A escolha se justifica pelo fato de ambos representarem o cotidiano das duas maiores cidades brasileiras (Rio de Janeiro e São Paulo), pela importância e abrangência já no início do século passado e pela facilidade de acesso às edições antigas. O acervo do JB está disponível no portal da Hemeroteca Digital Brasileira, enquanto o do Estadão pode ser consultado por meio de uma assinatura própria já vigente.

A coleta das notícias se deu entre os anos 1910 e 1919 por meio da busca pela palavra-chave “honra” nos dois acervos. A escolha das matérias a serem analisadas seguiu um exercício metodológico que se preocupou muito mais em elencar relatos ilustrativos do que seguir um ferramental rígido. A ideia foi encontrar textos que permitiriam obter uma noção do circuito comunicativo que ligava a palavra “honra” ao crime sexual contra a mulher, fornecendo um breve mosaico textual que poderia dar a ver os sentidos que orbitavam social e moralmente à época e que eram materializados nos jornais.

Além desse ferramental próprio, a noção de narrativa se apresentou como um importante aporte teórico-metodológico para o estudo. Portanto, antes de partirmos para a análise propriamente dita, é necessário caminhar um pouco pela via da ideia de narrativa, especificamente na perspectiva do filósofo francês Paul Ricoeur.

1. A narrativa como potência criadora

De acordo com Paul Ricoeur, narrar organiza nossa experiência no tempo e na história. A narrativa cria mundos e nos interpela a agir. Desse modo, ao nos comunicarmos, construímos realidades, fazemos um exercício poético de criar.

O conceito ricoeuriano de narrativa pode ser aplicado aos estudos comunicacionais ao, por exemplo, manusearmos metodológica e conceitualmente a noção de tríplice mimese do autor. Segundo Ricoeur, existem três dimensões dentro do espectro narrativo que aqui serão apresentadas de forma separada apenas para fins didáticos – já que, na concepção original, todas fazem parte de um mesmo processo. O texto estaria inserido na mimese II, ao realizar a mediação entre o mundo do relato e o do leitor. A mimese I seria a realidade prefigurada e a mimese III o mundo refigurado, ou seja, o sentido acionado e que afetaria aquele que tem uma experiência, um contato com o texto.

A mediação pelo relato (mimese II), ao interligar o mundo da mensagem ao do leitor, provoca uma refiguração (mimese III) e um retorno criativo ao ponto de partida, ao mundo prefigurado (mimese I). Esse movimento cíclico é o arco hermenêutico da narrativa de Ricoeur, uma simbologia que aponta para um fluxo não linear e carregado de potência para descortinar o novo no processo comunicativo. O ato narrativo seria capaz de abrir horizontes a fim realizarmos ações de interpretação sobre os acontecimentos.

Com esse constructo teórico, Ricoeur quer chamar a atenção para o fato de o sentido não ser imanente nem à mensagem, nem ao leitor, nem a uma dada configuração de mundo. Na verdade, ao buscarmos interpretar as coisas vividas, tecemos uma intriga que faz o sentido emergir a partir da articulação da tríplice mimese. É neste movimento de antes/depois/antes (porque é circular e não linear) que se baseia a ideia de fluxo – uma visada processual da comunicação.

Mesmo ancorando seu pensamento em uma perspectiva muito mais ontológica e menos preocupada em fornecer diretrizes conceituais, a narrativa em Ricoeur acaba nos dando pistas para estabelecermos parâmetros para a análise de atos comunicativos – notadamente a jornalística – indicando procedimentos de investigação e movimentos reflexivos que possam ser seguidos pelo pesquisador que almeja realizar um estudo acerca, por exemplo, do noticiário.

Ricoeur explica que organizamos as múltiplas narrativas que nos cercam, tecendo uma intriga inteligível e acessível ao nosso mundo. De modo semelhante, Motta (2005) argumenta que as fragmentadas notícias diárias são organizadas, cotidianamente, pelo

público dos meios de comunicação, formando uma rede semântica responsável por produzir sentido no tempo.

Ao mencionar a questão temporal, Motta e Ricoeur tocam em um aspecto crucial para se pensar a narrativa. Segundo Ricoeur (1994) é por meio da narrativa que o tempo ganha existência. Ou seja, ele só existe se for contado, narrado por alguém.

Pensar o tempo narrativamente permite uma ligação entre o campo da História e o da Comunicação – discussão inaugurada no Brasil por Barbosa (2006, 2007, 2009). Para a autora, os homens e mulheres do passado deixaram rastros, vestígios que nada mais são do que atos comunicacionais. Estes atos de linguagem podem ser cartas, sons, roupas, diários e até mesmo os documentos oficiais. No caso deste estudo, tais rastros serão as matérias jornalísticas dos anos 1910.

Para Barbosa, como esse passado vivido é inalcançável em sua totalidade, a História é também um ato de interpretação do tempo. Tal interpretação surge a partir da intriga tecida por quem se propõe a recontar o passado, a partir dos múltiplos fragmentos, das múltiplas narrativas. Assim, a História seria também ficcional porque é obra da imaginação do historiador, uma reconstrução feita por meio do discurso.

É nesse sentido que White (1992) aciona a expressão “imaginação histórica”. O resgate do sentido singular de vestígios (como as notícias do passado) nada mais é do que uma recriação, justamente porque o passado é inacessível. Um tempo ido só pode ser recuperado, por exemplo, por meio da consulta aos acervos e demanda um componente imaginativo de quem se propõe a realizar tal tarefa.

Evidentemente, não se defende aqui uma relativização do trabalho de compreensão e narração dos fenômenos. Falando especificamente do historiador, o próprio White (1994) explica que existem processos que validam tal ofício. Entre esses processos, está o reconhecimento da ficcionalidade da historiografia, mas também o entendimento de que a ação de (re)contar a história, apesar de seu aspecto (re)criador, deve levar ao reconhecimento de que ela fala de algo possível de se imaginar e de um passado possível de ter existido de fato.

Ricoeur (1994) pretende justamente romper a fronteira entre o discurso que se diz histórico e outro rotulado como ficcional – utilizando a expressão “história” não apenas como uma área do saber, mas como toda discursividade que pretende se colocar enquanto verdadeira. Este estatuto de verdade de uma narrativa deixa de ser uma preocupação do autor, pois ele se interessa muito mais pelos aspectos extralinguísticos que conferem verossimilhança ao ato narrativo, como a própria disputa do que seja verdade, e pela sua

potência hermenêutica. Do mesmo modo, a ficção não seria puramente descolada da realidade, pois a intriga da fabulação sempre terá como âncora aspectos reais da condição existencial humana, mesmo que extrapolando-os. Ontologicamente, portanto, não seria possível demarcar fronteiras entre o que seja real ou imaginado, pois a narração (como a da História) sempre implicará um aspecto poético, de criação. Em uma discussão complementar, Motta (2008) afirma que o relato jornalístico, ao narrar acontecimentos do mundo, longe de ser neutro ou imparcial, realiza-se como uma experiência estética e aciona afetos.

A partir dessa agência humana, a narrativa, enquanto recurso teórico-metodológico, nos ajuda a entender os enunciados de tempos passados, o que eles dizem sobre nós enquanto sociedade, bem como sua inserção em um imaginário coletivo. Essa dimensão criadora humana está presente quando Ricoeur usa reiteradamente o termo “semântica” (RICOEUR, 1994, 1976, 2000). A expressão se resume no fato de não se buscar apenas significados *a priori* em uma narrativa, mas a manifestação de uma experiência, marcada pela instância produtora que nasce com o arco hermenêutico, como já foi dito. A semântica trataria a narrativa de maneira acontecimental.

Enquanto acontecimento, a narrativa possui uma existência temporal e dá a ver as condições de possibilidade de uma mensagem em um determinado tempo e em um determinado espaço. A semântica busca o sentido na referência, ou seja, no uso do texto de forma situacional. A noção de *experiência* é a chave para entender tal perspectiva. “A definição mais concreta de semântica é a teoria que relaciona a constituição interna ou imanente do sentido à intenção exterior ou transcendente da referência” (RICOEUR, 1976, p. 33). Assim, perceber a rede semântica das notícias dos anos 1910 é entender também o circuito experiencial em torno delas, o que inclui o papel dos atores sociais que se propõem a narrar essas notícias.

2. O jornalista e o pesquisador enquanto narradores

Se Ricoeur compreende a história como toda discursividade que se propõe a ser verdadeira – como o jornalismo – o profissional da imprensa também pode ser visto como narrador das coisas do mundo. Ao fazê-lo, assume uma forma específica de enquadrar a História. Inserido no arco hermenêutico do autor, esse ato comunicativo estaria fincado, portanto, na ideia de (re)constituição criadora da narrativa.

Como não presencia a maior parte dos acontecimentos sobre os quais fala, o jornalista realiza uma tarefa retrospectiva de contar os fatos. Enquanto narrador, seu

trabalho de relatar que ocorre no mundo carrega também a subjetividade própria de quem escreve as notícias, dando origem a uma narrativa que não escapa de ser ficcional (WHITE, 1992, 1994).

Semelhante cenário incide também no papel do pesquisador que utiliza como objeto empírico os vestígios do passado. Quando resgatamos notícias para entender tempos pretéritos, por exemplo, é possível considerá-las enquanto micro-narrativas conectoras ao passado (RICOEUR, 2007), sistematizando os dados em uma macro-narrativa que possa se constituir como uma metáfora do sentido sobre um momento que não existe mais. Uma metáfora viva, capaz de criar sentidos após o processo de interpretação (RICOEUR, 2000). Não uma metáfora que simplesmente substitua um significado já existente, mas que, com o entendimento do arco hermenêutico, nasça como uma instância geradora de novas compreensões do fenômeno em estudo.

Tal macro-narrativa também é uma representação. Cada instante histórico possui uma *concepção narrativa* própria, que inclui habilidades, limites e condições para narrar, como narrar e o que narrar – aspecto importante para se pensar em investigações que levam em consideração os vestígios de passados mais longínquos – como o que se propõe nesse estudo. É neste sentido que as matérias a serem analisadas a seguir podem nos ajudar a reconstruir imaginários dos anos 1910. E essa reconstrução também é perpassada por aspectos de ficcionalidade que atravessam o trabalho do pesquisador.

Assumindo esse aspecto poético, a investigação desse imaginário passa por perceber como ele atravessa uma determinada sociedade, atuando tanto como um reservatório quanto como um motor de leituras de mundo (SILVA, 2003). Essa força invisível é, segundo o autor, uma rede partilhada e movediça alterada e que altera a vida dos atores sociais por meio de atos de linguagem. No caso deste estudo, tais ações comunicativas estão encarnadas tanto nas redações jurídicas quanto no material noticioso coletado. O imaginário incide sobre tais relatos, ao mesmo tempo em que é, por meio dessas e de outras narrativas sociais, que o mesmo imaginário se move.

3. Crime sexual e a honra da mulher em narrativa

Mil novecentos e dezenove. Ignacio Alves Gonçalves e a noiva, Celina Augusta Coelho, de 16 anos, tiveram relações sexuais. Acusado pelo crime de defloração, Ignacio foi a júri e acabou sendo absolvido. A alegação do juiz Almiro Campos foi que “as provas testemunhaes produzidas fazem certo que a dita menor não guardava o decoro

proprio de uma moça honesta [...] porquanto passeava até altas horas da noite, em companhia de rapazes” (*sic*) (JB, 24/03/1919, p. 8).

Segundo a sentença, uma garota honrada (virgem) deveria guardar o decoro, ou seja, acatar aos padrões de comportamento vigentes, permanecendo na residência dos pais, sob tutela permanente dos mesmos, em vez de sair com outras pessoas para se divertir – principalmente à noite. Para uma moça de 16 anos, em 1919, estar em casa era um estágio obrigatório precedente ao casamento, um lugar passageiro, onde ela estaria segura e deveria permanecer até se mudar para a residência do futuro marido. Fugir desse enquadramento normativo era fissurar sua reputação e colocar em xeque seu estado de honradez (possuir o hímen intacto).

No caso de Celina e Ignacio, a única prova que o juiz levou em consideração foram as testemunhas que, provavelmente, devem ter pré-julgado a moça por suas supostas saídas à noite. A própria matéria confirma o peso moral do julgamento ao afirmar que “[...] o julgador em tais crimes, deve atender ao estado de *moralidade* da ofendida, *conceito social* de ambos e ainda mais por não ter havido promessa de casamento anterior ao primeiro concubito” (*sic*) (idem, grifos da autora).

Mil novecentos e quatorze. Jornal do Brasil. Outro crime envolvendo uma relação sexual, dessa vez seguida de homicídio, é relatado. Na seção “Noticiário policial”, Rodoaldo Godofredo da Costa é classificado como “salteador da honra”. A vítima é Maria de Lourdes, de 14 anos, com quem Rodoaldo desejava ter um relacionamento. No entanto, o acusado disputava o coração da garota com outro rapaz, identificado como Luiz Alegria.

Rodoaldo morava nos fundos da residência do Capitão Luiz Leonel Assis e a família de Maria de Lourdes, a Mariazinha, se encontrava hospedada na casa quando tudo ocorreu. A moça já havia se retirado para dormir, quando foi surpreendida por Rodoaldo em seu quarto. Ao pedir que ela mantivesse relações sexuais com ele, Mariazinha respondeu que, se fosse para ser *desonrada*, escolheria Luiz Alegria. Rodoaldo, então, decide matar a garota com um golpe de faca.

A morte de Maria de Lourdes é comparada a de uma santa, uma “heroína da honra”, cujo enterro foi acompanhado massivamente pela população. O jornal pede que se conserve a memória daquela que “provou com a vida [...] quanta força tem a consciência da dignidade da defesa do thesouro da honra” (*sic*) (JB, 29/07/1914, p. 10).

Semelhante rede semântica é encontrada em um texto classificado como “ficcional”, ou seja, fora do espaço dedicado ao noticiário. Desde o século XIX, era comum encontrar nos jornais a veiculação de folhetins, divulgados em trechos diários

(SALES, 2007). O fragmento de um desses romances, “O Palácio de Niorres”, de Ernesto Capendu, pode ser encontrado em uma edição de 2013 de O Estado de S. Paulo. Na história, é possível acompanhar o drama de Noel e Lara de Morandes, um jardineiro e uma moça da nobreza que se apaixonaram, casaram informalmente e tiveram um filho – tudo escondido da família da garota. Noel decide confessar ao pai e ao irmão da amada todo o seu sentimento e o que se passou com o casal. Da primeira reação de repreensão e descrédito, os “de Morande” passaram a se preocupar com a *honra* de Lara e de *toda a família* – que estaria em xeque, após o ocorrido. “Que partido deviam tomar? Havia um, terrível, porem seguro. Estavam ambos sós com Noel, e com a morte do jardineiro ficaria no esquecimento a *deshonra da familia* de Morandes” (*sic*) (ESTADÃO, 10/09/1913, p. 9, grifo da autora).

Mesmo se tratando de um romance, relembramos aqui o argumento defendido por White (1994) e Ricoeur (1994), para quem a ficcionalidade deve ser legitimada enquanto narrativa, pois ela fala de um mundo possível, ancorada em uma realidade que somos capazes de perceber – não apenas com relação ao trabalho da historiografia, mas também em outros empreendimentos narrativos.

O enredo novelesco com que os jornais retratam todos esses casos, “reais” ou “ficcional”, com fortes tons melodramáticos e recheados de detalhes, estabelece vilões, mocinhos, desfechos esperados ou inesperados e faz o leitor mergulhar nas histórias. Nessa imersão, ele encontra um valor protagonista: a honra. A palavra é acionada repetidas vezes como sinônimo de pureza, inocência, pudor. No caso da aluna da Escola Normal, Alexandrina, a honra encontrava-se no hímen. Ao perdê-lo na relação sexual com o professor René, a estudante passa a ser, portanto, uma moça indigna. Por outro lado, Mariazinha é descrita como uma “mártir da honra”. Ao preferir a morte à perda da virgindade, a menor se torna guardiã daquilo de mais precioso que uma moça da sua idade poderia ter: a virgindade que, de acordo com a notícia, era ameaçada pelo vilão Rodoaldo, o “salteador da honra”, como o próprio jornal o classificou, pelo homem que vivia pela vida a roubar a candidez de garotas vulneráveis, como Maria de Lourdes.

A “himenolatria” (CAULFIELD, 2000) era um pilar moral da Velha República, mas também criticada por estudiosos, como Afrânio Peixoto. O especialista, criador do termo que significa uma veneração ao hímen, fazia parte de um numeroso corpo de médicos legistas que se empenhou em produzir uma vasta literatura sobre a membrana feminina, a fim de suprir a grande demanda por exames de defloramento naquele começo de século.

Ser honrada era sinônimo de preservar o hímen enquanto solteira. No Brasil dos anos 1910, se você não se casou, mas já teve relações sexuais, carrega o rótulo de impura. A mensagem que os jornais passam nada mais é do que ecos de um código moral vigente no começo do século passado. Como nos alerta Bakhtin (1981), em nossas interações sociais comunicativas, mesmo as mediadas jornalisticamente, acionam-se discursos de outros. Por mais que algum veículo considere seu enunciado como 100% autoral, ele estará sempre evocando redes de sentido que já foram ditas por outros anteriormente. Cada enunciado é, portanto, um pequeno componente dentro de uma cadeia comunicativa.

O padrão valorativo de um tempo também inspira o Direito. No relato jurídico, está impressa a noção de “segurança da honra” e de “honestidade das famílias”, terminologias encontradas na legislação vigente na época – o Código Penal de 1890. De fato, os documentos criminalistas que buscam normatizar a vida em sociedade são atravessados pelos discursos morais predominantes em uma dada temporalidade. Como produtos elaborados pelos sujeitos sociais, os Códigos Penais, bem como a interpretação dos juristas que os redigem e os modificam, acompanham os padrões de sociabilidade da época/espço em que estão inseridos – ao mesmo tempo em que influenciam estes padrões.

Além do texto jurídico (e social) imputar a uma pessoa a qualidade de ser honrada ou não pelo simples fato de possuir ou não um hímen, o padrão normativo extrapola a esfera privada do casal e qualifica (ou desqualifica) toda a base familiar de ambos. Quando o jornal narra o caso entre a aluna e o professor, a fala do rapaz deixa claro que expor a perda da virgindade – e a conseqüente gravidez – iria “sacrificar a honra de duas famílias inteiras”. O mesmo ocorre no conto ficcional veiculado no Estadão.

Assim, percebe-se um tratado moral rígido que vigiava bem de perto e constrangia o comportamento sexual da mulher. Além disso, atrelava sua conduta à manutenção de determinada imagem da família esperada por todo o círculo social. Dependendo da forma como uma garota se comportava, a reputação de toda a sua casa estava comprometida. Este era o peso que recaía sobre as moças solteiras daquela época – e que aparecia impresso também no noticiário policial. Grosso (2016, p. 68) argumenta que a mulher era preparada para se casar (virgem), pois exercia na Velha República uma “função civilizadora”, ao acatar seu papel de mãe e esposa. Desse modo, ela ajudaria na construção do ideal de nação ligado ao modelo clássico de família. O valor positivista “ordem e

progresso” se estendia à vivência da sexualidade (enquanto solteira, inclusive) e ajudava a formular o sentido encontrado nas matérias do começo do século XX.

Uma função capitalista também está embutida nesse ideal. Os juristas entendiam que o comportamento “honrado” da mulher seria responsável por normatizar também a conduta de todos os outros moradores da residência – e, conseqüentemente, da sociedade. Segundo Caulfield (2000), a casa “higienizada” e honrada produziria uma força de trabalho honesta e disciplinada.

Tabela 1 – Fluxograma do peso valorativo sobre a virgindade feminina na Velha República.

Mulher com hímen → honra → exemplo de comportamento → família disciplinada → nação disciplinada → nação “civilizada” e ordeira → progresso.
Mulher sem o hímen → desonra → comportamento desprezível → dissolução da família → aumento do caos e do crime → barbárie da nação → subdesenvolvimento.

Fonte: adaptado de Caulfield (2000).

Assim, na Velha República, a intriga sobre a palavra “honra” é tecida por múltiplas narrativas. Essas narrativas formulam uma semântica para o termo, tomando como mediador (mímese II) o conjunto de textos que acionam o vocábulo. Este conjunto de relatos liga o mundo do texto ao mundo do leitor, provocando uma refiguração (mímese III) e um retorno criativo ao ponto de partida, ao mundo prefigurado (mímese I). É na imbricação contexto, leitor e texto que o campo semântico a respeito da honra é construído. Em outras palavras, ao narrar os casos descritos acima, os jornais interpretam os acontecimentos, baseando-se em um cenário moral e penal que faça sentido para seu leitor. O relato segue o que pode ser considerado crível para aquela época, de acordo com o imaginário social sobre a virgindade da mulher nos anos 1910.

Dentro dos valores sociais vigentes no começo do século XX, a honra não está associada apenas à presença ou não do hímen, mas abrange outros aspectos do comportamento sexual feminino. Em 1918, O Estado de S. Paulo divulgou um duplo homicídio realizado pelo soldado Manuel Pereira da Silva. O militar era casado com Eugenia Falconi. O casamento era conturbado, com denúncias de maus tratos por parte do esposo, e Eugenia teria fugido de São Paulo para Campinas onde moraria seu amante. No interrogatório, Manuel contou que matou sua esposa e outra conhecida, Albertina Mendes, porque “[...] esta desencaminhara a mulher até a lançar no caminho da prostituição [...]”, além de ter feito “[...] toda sorte de feitiços [...] para lançar Eugenia no caminho da *deshonra*” (*sic*) (ESTADÃO, 11/5/1918, p. 5, grifo da autora).

Cabe lembrar que o substantivo “prostituta” era associado não apenas à mulher que vivia do comércio do sexo, mas também àquelas que cometiam adultério (RAGO, 1991). Assim, os atos comunicativos observados neste caso dão a ver também uma rede semântica cerceadora do comportamento sexual da mulher não-virgem.

Nos casos de perda da honra (leia-se hímen), havia uma saída: o casamento. Se a moça deflorada fosse menor de idade, mas conseguisse o consentimento do seu tutor, o autor do delito não seria condenado. Dessa forma, ela seria reinserida ao papel para o qual estava destinada: casada, reprodutora, do lar e que zelaria pelo comportamento de toda a família. Esse cenário pode ser visto em uma matéria de 1911. O Jornal do Brasil veiculou uma nota a respeito um homem chamado José Francisco de Paula Soares, que se encontrava preso. José foi detido pelo crime de defloramento e pedia “licença para casar com a offendida” (*sic*) (JB, 24/02/1911, p. 4), ou seja, a moça que teria sido desvirginada. O veículo não informa se ela é menor de idade. Mas, caso fosse e obtivesse a autorização dos pais/tutores, o casamento livraria José da prisão.

Aqui, cabe uma ressalva: muitos crimes de defloramento eram combinados entre vítima e agressor, quando a família era contra o relacionamento de ambos. Sabendo que o delito poderia resultar em um matrimônio, moça e rapaz mantinham uma relação sexual consensual na esperança de poder, futuramente, concretizar a união, pela via judicial.

Independentemente da consensualidade ou não, é importante frisar que as narrativas noticiosas, junto à literatura, auxiliavam no firmamento de uma função normatizadora e consolidadora de códigos morais; um jeito específico de olhar sobre a sexualidade feminina, em que seus desejos eram apagados e seu comportamento íntimo era visto sob um prisma de passibilidade, mas, ao mesmo tempo, considerado fundamental para a manutenção de um imaginário de sociedade ordeira e higienista.

Considerações finais

Ao finalizar este texto, é preciso dizer que a palavra honra também aparece nos jornais de 1910 em outras situações, ligada à soberania nacional e à dignidade pessoal, sem relação com a questão da sexualidade. Já nos veículos mais recentes, também é possível verificar o vocábulo ligado a aspectos distintos da vida privada feminina.

Também precisamos destacar que a noção de narrativa não dá conta de ver toda a complexidade do objeto empírico. A aplicação do ferramental poderia ser articulada a outras discussões, como os estudos de feminismo e dos critérios de noticiabilidade. O primeiro eixo poderia mostrar as tipologias de cerceamento patriarcal que funcionam

como pano de fundo para o crime sexual. Já o segundo revelaria que o sentido elaborado pelo jornal passa por uma série de conformações extratexto, como linha editorial, características do corpo de repórteres, espaço na página e até mesmo tempo disponível para fechar a edição do dia – limitações importantes para a reflexão e que apenas o uso da noção de narrativa poderia deixar escapar. No entanto, tal empreendimento ficará para trabalhos futuros em função da limitação de espaço.

Ao afirmarmos que a narrativa é um ferramental dotado de potência criadora, o objetivo foi ressaltar o caráter heurístico do conceito. A ideia de tessitura da intriga (RICOEUR, 1994) nos ajudou a pensar como estes múltiplos enunciados podem ser reunidos rumo à formulação de uma síntese narrativa de uma época passada. Cada crime forneceu um campo semântico próprio: não cabal, porém, global, ajudando na compreensão do fenômeno de uma forma mais estrutural: um Brasil altamente machista no começo do século XX.

Mesmo não sendo um trabalho de historiografia, estudar relatos de 1910 nos ajuda a pensar que o ato narrativo está para além da mensagem em si; a ideia de narrativa nos incentiva a buscar a agência do texto no mundo e a perceber a refiguração contínua de significados (RICOEUR, 1994), nos auxiliando a entender sentidos, valores e gramáticas morais do passado, mas que também ecoam no presente.

A associação entre honra e o aspecto íntimo da mulher sobreviveu nos textos jurídicos até os anos 2000³, quando o trato à vivência sexual já havia avançado bastante. Koselleck (2014) fornece um esclarecimento para isso. As durações na vida social, segundo o autor, se modificam em diferentes ritmos. O mesmo vale para a linguagem. Semânticas e estruturas coexistem escalonadas, ou seja, entrelaçadas no tempo cronológico se movendo em fluxos e temporalidades distintos – como ocorreu com o texto jurídico, o noticioso e a própria sociabilidade brasileira.

Para onde as narrativas apontam e qual delas é predominante são perguntas-bússolas que permitem encontrar um caminho em meio ao fluxo e à dialética dos tempos múltiplos. Se o tempo não é linear, nos questionamos: apesar do deslocamento semântico de um termo específico (a palavra honra), ainda é possível encontrar nos relatos noticiosos o binarismo formalizado pela redação jurídica (vítima culpada *versus* vítima não culpada) e ecoada pelas notícias de 1910? Esse sentido dual ainda respinga na imagem social da família e da mulher, mesmo após tantas reformas da lei?

³ Conforme temos observado na tese em elaboração “Mulher, crime sexual e narrativas no JB e no Estadão”. O trabalho é orientado pela prof. dra. Leticia Cantarella Matheus.

Investigar um tempo em que a sexualidade feminina era intensamente castrada revela o pano de fundo no qual se formou (e persiste ainda hoje) o constrangimento à livre vivência sexual da mulher. Mesmo com a intensa luta do movimento feminista, o selo patriarcal ainda é uma das marcas da sociedade brasileira do século XXI. Não é à toa que existem tantos representantes, principalmente, no Congresso Nacional e nas outras casas legislativas, alinhados a esse paradigma. Não é à toa que as vítimas ainda têm medo de denunciar crimes sexuais – e que apenas 10% a 15% registram queixas (IPEA, 2018). Perceber que a dualidade entre mulher honrada e não honrada foi hoje substituída pela “lógica da honestidade” (ROSSI, 2016) reafirma uma cruel permanência.

Em estudo em andamento⁴, percebemos que tal lógica ainda influencia no julgamento de crimes sexuais e no trato da imprensa à vítima. Se, anteriormente, foi mostrado como a honra da mulher estava atrelada à presença do hímen, é preciso frisar como a vitimização feminina está associada hoje a uma imagem pública construída *pelo outro* – que pode ser verdadeira ou não. Quando o jornal narra tais classificações, ele se aproxima daquele detentor de saber (como os médicos, por exemplo) de quem Michel de Certeau fala e que tem o poder de empregar um rótulo à alteridade (2010, p. 220). Nomear é estabelecer taxonomias. No caso de um crime sexual, tais taxonomias podem representar uma nova violência sofrida pela vítima. As narrativas de 1910 descortinam um sentido, uma rede semântica e acionam a urgência de desconstruir o abuso simbólico presente ainda hoje, culminando em uma refiguração de mundo – um mundo menos cruel e mais acolhedor à mulher vítima de crime sexual no Brasil.

Referências

- BAKHTIN, M. M. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BARBOSA, M. C. Comunicação e história: presente e passado em atos narrativos. **Comunicação, mídia e consumo** (ESPM), v. 6, n. 16, p. 11-27, jul. 2009
- BARBOSA, M. C. O filósofo do sentido e a comunicação. **Conexão**: comunicação e cultura (UCS), v. 5, n. 9, p. 139-149, jan./jun. 2006.
- BARBOSA, M. C. **Percursos do olhar**: comunicação, narrativa e memória. Rio de Janeiro: EdUFF, 2007.

⁴ Vide nota anterior.

BRAZIL, Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890. **Código Penal Brasileiro**, 1890. Disponível em: www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1910-1919/lei-2992-25-setembro1915-774536publicacaooriginal-138024-pl.html. Acesso em: 19 Abr. 2019.

CAULFIELD, S. **Em defesa da honra**: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940). Campinas: Unicamp, 2000.

CERTEAU, M. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

GROSSO, C. E. M. Para além do dever ser: análise do percurso de transformação do defloramento de “ato” em “auto”, desde a denúncia ou queixa na polícia até a instauração do processo criminal (Porto Alegre, 1890-1922). **Outras Fronteiras**, v. 3, n. 2, p. 65-79, 2016.

IPEA (Instituto Brasileiro de Pesquisa Econômica Aplicada). **Atlas da Violência 2018**. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=33410&Itemid=432. Acesso em: 08 Jun. 2019.

KOSELLECK, R. **Estratos do tempo**: estudos sobre história. Rio de Janeiro: Contraponto (PUC Rio), 2014.

MOTTA, L. G. Análise Pragmática da Narrativa. In: BENETTI, M.; LAGO, C. **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2008.

MOTTA, L. G. Jornalismo e configuração narrativa da história do presente. *Contracampo* (UFF), n. 12, p. 23-50, 1º sem/2005.

RAGO, M. Amores lícitos e ilícitos na modernidade paulistana ou no bordel de Madame Pomméry. **Teoria & Pesquisa**: Revista de Ciência Política, v. 1, n. 47, p. 93-118, 2005.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

RICOEUR, P. **A metáfora viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus, 1994, tomo I.

RICOEUR, P. **Teoria da interpretação**: o discurso e o excesso de significação. Rio de Janeiro: Edições 70, 1976.

ROSSI, G. **A culpabilização da vítima no crime de estupro**: os estereótipos de gênero e o mito da imparcialidade jurídica. Florianópolis: Empório do Direito, 2016.

SALES, G. M. A. Folhetins: uma prática de leitura no século XIX. **Entrelaces**, v. 1, n. 1, p. 44-56, 2007.

SILVA, J. M. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

WHITE, H. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Edusp, 1992.

WHITE, H. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994.

E se Capitu falasse?^{1*}

Provocações ao estatuto do real na série “The Affair”

Júlia C. Versiani dos Anjos^{2**}

Resumo

Este artigo analisa a produção televisiva *The Affair* em seu procedimento narrativo de conceder voz a diversos personagens do enredo, de modo a brincar com a ideia de que exista uma verdade absoluta. O exame das cenas será associado a questões como a constituição do “eu” racional e a vontade de verdade, por meio do aporte de marcos teóricos como Descartes (2005) e Nietzsche (1992; 2000) e da consideração de outras experiências estéticas como as de Machado de Assis (2008) e Samuel Beckett (2014).

Palavras-chave: Verdade; Ficção; Narrativa; *The Affair*.

1. Considerações iniciais

A personagem Maria Capitolina, mais conhecida como Capitu, é uma das principais figuras femininas da literatura brasileira. Idealizada por Machado de Assis e apresentada ao público pelo narrador Bento Santiago, ela é descrita como possuindo, desde a infância, olhos de cigana oblíqua e dissimulada e, já na idade adulta, acusada de ter traído seu marido com o melhor amigo. A mulher, porém, não tem a possibilidade de se defender da acusação, visto que todo o romance é narrado do ponto de vista de Bentinho. Isto nos leva a um questionamento: e se Capitu pudesse falar, o que diria? O quanto isso mudaria a história narrada no clássico *Dom Casmurro*?

Este artigo parte desta provocação para analisar a produção televisiva *The Affair* e o seu procedimento narrativo de conceder voz a diversos personagens do enredo, de modo a brincar com a ideia de que exista uma verdade absoluta. A história aqui em questão, como já informa seu título, gira em torno de um caso extraconjugal entre os personagens Noah e Alison. Noah é um escritor e professor de ensino médio casado com Helen, dona de uma loja que não dá lucro, mas se sustenta com o dinheiro de seus pais ricos. Já Alison é enfermeira em licença após um trauma, casada com Cole, que administra o rancho de sua família.

^{1*} Trabalho apresentado no GT 4 – Comunicação, Narratividade e Discursos Midiáticos durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2019.

^{2**} Doutoranda em Comunicação e Cultura na ECO-UFRJ. Bolsista CNPq. Mestre pela mesma instituição (2019). E-mail: julianjos@gmail.com.

Apesar do enredo aparentemente simples, *The Affair* se diferencia pelo modo de narrar a história: cada episódio é composto pelo ponto de vista de dois personagens. Os mesmos eventos são sempre mostrados duas vezes, entretanto, dificilmente se pode dizer que são exatamente *os mesmos*, visto que a mudança de perspectiva os altera em grande medida e, muitas vezes, quase completamente. Ao final de cada episódio, fica demonstrada a dificuldade de se decidir quem mente e quem fala a verdade, e só resta ao espectador conjecturar que ambos dissimulam e, ao mesmo tempo, ambos são sinceros – não existe verdade única.

Sendo assim, este artigo discutirá questões como a constituição do “eu” racional e a vontade de verdade, a partir de marcos teóricos como Descartes (2005) e Nietzsche (1992; 2000) e da consideração de outras experiências estéticas que tocaram estes temas, como as de Machado de Assis (2008), e Samuel Beckett (2014). O estudo teórico será associado ao exame de cenas da mencionada série *The Affair*, selecionadas por deixarem mais patente o jogo entre diferentes versões de uma mesma narrativa que demonstrem a dificuldade de se estabelecer uma verdade absoluta sobre os fatos e sobre o “eu” de cada personagem. Foram escolhidas, com este fim, cenas do primeiro episódio da primeira temporada, protagonizado por Noah e Alison e do nono episódio da quarta temporada, em que a série inova e traz dois pontos de vista porém do mesmo personagem – Alison narra duas versões da mesma noite.

2. “Tudo começou em uma noite escura e chuvosa”: a construção narrativa do “eu” e de seu contraditório

A primeira cena de *The Affair* está centrada no personagem Noah. Ele é um homem de meia idade que nada em uma piscina pública e precisa lidar com o flerte de uma mulher que divide a raia com ele. Noah não dá atenção à desconhecida e, apenas após a terceira vez em que ela sorri para ele, retribui o sorriso, de maneira contida. Em seguida, acompanhamos o personagem enquanto ele volta para casa e começa a preparar o carro para uma viagem com a esposa, Helen, e os quatro filhos. Nestas sequências, Noah se mostra um pai presente e dedicado.

Já próximos ao destino, a casa dos pais de Helen, a família faz uma parada em uma lanchonete. A garçonete que os atende é bonita e simpática, usa os cabelos soltos e levemente despenteados e um uniforme curto. Antes de se afastar para levar os pedidos

dos clientes à cozinha, ela toca o ombro de Noah. Ele observa enquanto ela se afasta e se inclina sobre o balcão, revelando ainda mais suas pernas.

Neste momento, a fala de um outro personagem é introduzida em *voice-over*. Parece ser um detetive ou delegado que interroga Noah em algum momento futuro em relação à cena em questão. Ele pergunta se Noah se lembra do dia em que conheceu Alison, e ele diz que sim. A voz, então, questiona de que ele se lembra, e Noah responde “Me lembro do rosto dela. Do que mais eu iria lembrar?”. Enquanto isso, a câmera, que corresponderia ao olhar de Noah, mantém o foco nas pernas de Allison. Esta é o primeiro chamado ao público para desconfiar da narrativa de Noah.

Com as atenções novamente voltadas à cena da cafeteria, o público assiste enquanto a filha de Noah começa a engasgar com a comida. Em meio à grande tensão familiar, esposa desesperada, filhos chorando e a garçonete imobilizada pelo choque, Noah consegue salvar a pequena. Depois do momento de heroísmo, ele ainda vai acudir ao outro filho, que correu para o banheiro após o incidente. Ali, ele encontra Alison por acaso e percebe que ela estava chorando.

Depois de comer, a família vai embora e, já no carro, Noah percebe que esqueceu de deixar uma gorjeta para a garçonete. Sua esposa diz que isto não tem importância, mas ele faz questão de retornar ao restaurante e entrega o valor à Alison em mãos, o que ela aceita de bom grado.

Mais tarde, depois de uma conversa desagradável com o sogro rico, bem-sucedido e intimidador e de uma frustrada tentativa de sexo com a esposa, ele sai para dar uma caminhada na praia e encontra Alison. Ela estava sentada na areia, olhando para o mar, usando um vestido de curto que balançava com o vento, novamente revelando suas pernas.

Ele a cumprimenta, ela pergunta pela filha dele e, então, pede que ele a acompanhe até sua casa. Noah oferece ajuda para que Alison levante do chão e ela acaba caindo em seus braços ao fazê-lo. Depois, esfrega as pernas para retirar os restos de areia que ficaram no corpo, tudo sob o olhar atento de Noah. A alça fina do seu vestido cai enquanto ela lhe oferece um cigarro, que ele, a princípio, nega, mas, logo depois, aceita.

Quando chegam à casa de Alison, ela menciona que a propriedade pertencia a seus avós e ela apenas adicionou encanamento interno, mas continua usando o chuveiro externo. Noah, então, diz que adora chuveiros externos e Alison o convida para conhecer o equipamento. Ele novamente reluta, mas ela provoca: “passou da sua hora

de dormir? Vamos, eu sei que você quer”. Noah acaba seguindo-a até o chuveiro e Alison pergunta se ele gostaria de experimentá-lo. Como ele diz que não, ela começa a tirar toda a própria roupa e entra no banho. Noah fica completamente encabulado e decide ir embora.

Já na rua, ele ouve gritos e volta o olhar, novamente, para a casa de Alison. Ele assiste enquanto um homem discute com a moça e faz sexo com ela à força. Noah faz menção de intervir, mas Alison o vê e indica, com um movimento de cabeça, que ele não faça nada e, então, sorri. Noah continua imóvel, observando a cena, atônito.

Neste momento, a narração é transferida para o que parece ser uma sala de interrogatório, com paredes cinzas e espelho falso. Um homem de terno pergunta a Noah: “E então, o que aconteceu?”. O público pode deduzir que pertencia a este homem a fala em *voice-over* que apareceu anteriormente. Quando Noah abre a boca para responder o investigador, a tela fica escura e lê-se “Parte 2: Alison”.

Nos primeiros segundos da narrativa de Alison, reencontramos o homem raivoso que apareceu no final da história de Noah, estuprando Alison. Agora, percebemos que este homem é seu marido, mas ele não se apresenta de modo algum agressivo, e demonstra se preocupar com ela.

Enquanto Alison sai para trabalhar, ouvimos novamente a voz do inspetor pedindo que ela conte como tudo aconteceu. Ela afirma que não se lembra, e ele insiste. Alison, então, diz: “Tudo começou em uma noite escura e chuvosa. Meu Deus, não, eu estou brincando, não escreva isso”.

Este ponto remete a um momento do texto *Molloy*, de Samuel Beckett (2014). Na obra, o personagem Moran inicia sua fala afirmando que é meia noite e a chuva bate nas janelas, apenas para, no final da narração, dizer que não era meia noite e não estava chovendo. Assim, como analisa Scarry (1994), a frase final anula a primeira e, por consequência, colabora para colocar em dúvida tudo o que foi dito pelo personagem. Esta forma de narração coloca em pauta, segundo a autora, a instabilidade da verdade como um fato dado e evidente sobre a realidade, que deve estar a todo momento acessível aos leitores.

Dialogando com provocações deste teor, a narrativa da série *The Affair* deixa para o espectador diversas indicações de que não deve confiar sem reservas na narrativa e da fragilidade de um relato ou da memória para reconstruir fatos. No caso aqui mencionado, além de afirmar que não se lembra de muita coisa, a personagem Alison brinca com o fato de ser intimada a construir uma narrativa, lançando mão de um termo

clichê para iniciar sua história, como se fosse, realmente, uma escritora sem criatividade iniciando um conto ou um romance. O funcionário da delegacia que transcrevia seu relato, porém, leva a sério e anota que “tudo começou em uma noite escura e chuvosa”, fazendo com que a personagem precise dizer que estava brincando.

Após este momento de provocação, Alison continua sua história contando sua chegada ao trabalho. Ela coloca o uniforme que o público já conhece, mas em uma versão bem mais recatada – na visão dela, a saia bate na altura do joelho. Além disso, ela usa o cabelo preso, não solto e esvoaçante, como contava Noah. Nesta versão da história, vemos, ainda, que Alison é assediada pelo patrão e reage com desprezo. Outro ponto curioso é que, justo antes de contar sobre o momento em que conheceu Noah, ela relata ter conversado com uma colega de trabalho que estava prestes a ter um caso com um homem casado, e Alison a aconselha seriamente a não deve fazer isto.

Quando Noah e sua família chegam à lanchonete, a narrativa de Alison novamente difere da dele em um ponto importante: aqui, a filha de Noah também engasga, mas é Alison que salva a menina. Após o ato heroico, entretanto, ela corre para o banheiro, passando mal. Noah vai atrás dela para agradecê-la e lhe oferece uma recompensa em dinheiro, mas ela nega. Ele, então, indaga se ela vai voltar para tirar o resto do pedido deles. Ela estranha a pergunta, mas sorri e diz que já voltará. Neste estágio da narrativa, fica clara uma assimetria de classe entre os dois, a qual não havia se manifestado tão claramente na versão de Noah.

Após o trabalho, Alison vai ao cemitério e, então, o público fica sabendo que ela tinha um filho pequeno que havia morrido há um ano. Naquele dia, seria o aniversário do menino. Mais tarde, Alison se dirige a um luau na praia, onde havia combinado de encontrar o marido. Ao se aproximar do local e ver que ele está se divertindo, Alison se ressentida e decide voltar para casa. Neste momento, caminhando, usando shorts, uma blusa e um xale, ela encontra Noah.

Do ponto de vista de Alison, é ele quem oferece a ela um cigarro, insistindo para que ela aceite porque se trata de uma marca cara – novamente aparece na narrativa um sutil esnobismo por parte de Noah, justamente o que ele mesmo identifica em seu sogro, na sua versão dos fatos.

Desta vez, também é Noah que se oferece para acompanhar Alison até sua casa. Chegando lá, ele percebe sozinho a existência do chuveiro interno e pergunta se pode vê-lo de perto. O ponto onde as histórias dos dois se encontram é que, na versão da Alison, também é ela quem oferece para que Noah teste o chuveiro – porém, diferente

do modo assertivo e sedutor com que ele narra o momento, em seu ponto de vista, Alison fala de modo tímido. Aqui, Noah também nega o convite, mas, em seguida, dá um beijo da bochecha de Alison, o que a deixa incomodada e arredia.

Na visão de Alison, ela também toma banho no chuveiro, mas apenas depois de Noah ter ido embora. Neste momento, seu marido chega e eles começam a discutir, mas fazem as pazes e se beijam. Ele sugere que eles entram em casa, mas Alison diz que não. Eles, então, fazem sexo em cima do carro, na entrada da casa, conforme Noah havia contado – agora, entretanto, ficamos sabendo que não se tratou de um estupro. Alison apenas demonstra incômodo quanto percebe que Noah estava olhando, mas acaba abstraindo sua presença.

Após o fim do episódio, o espectador assistiu à mesma história contada duas vezes, porém de maneiras consideravelmente diferentes. Algumas diferenças entre as versões se dão em momentos importantes das narrativas, como por exemplo, o salvamento da filha de Noah. Existem, também, divergências em pequenos detalhes, como quem ofereceu o cigarro a quem. O espectador jamais saberá exatamente quem salvou a criança e quem convenceu o outro a fumar. Ainda que seja possível fazer algumas inferências e apostar que, em certos momentos, é mais provável que determinado personagem esteja contando uma versão mais próxima dos fatos, isto não significa que toda a versão contada pelo outro personagem seja uma mentira.

Além de deixar a realidade dos fatos em suspenso, a série *The Affair* também não fornece uma resposta única e precisa sobre a personalidade de seus protagonistas. Noah é um pai de família bom e fiel, ou um homem orgulhoso e machista que não pode ver uma mulher sem desejá-la sexualmente? Ele é um simples professor que é acossado pelo sogro rico ou um homem que se aproveita da esposa endinheirada enquanto flerta com a garçonete que os serve? E Alison, seria ela uma *femme fatale*, bela e sedutora ou uma mulher casada comum, acomodada e triste? Ela é uma jovem mulher de atitude ou uma mãe enlutada que apenas tenta sobreviver?

Assim, quando a produção demonstra diversos pontos de vista sobre os fatos narrados, também desvela diversas visões sobre o “eu” de cada personagem, jogando com o fato, já ressaltado por Bakhtin, de que nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse: “o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, da sua visão e da sua memória; memória que o junta e o unifica e que é a única capaz de lhe proporcionar um acabamento externo” (1997, p. 56).

Trata-se, porém, de uma concepção inovadora, especialmente em nossa sociedade, tão espetacularizada e midiaticizada, em que “quanto mais a vida cotidiana é ficcionalizada e estetizada com recursos midiáticos, mais avidamente se busca uma experiência autêntica, verdadeira, não simulada ou encenada. Busca-se o realmente real — ou, pelo menos, algo que assim pareça” (SIBILIA, 2018, p. 12). Neste cenário, adverte Sibilía, ocorre um fluxo duplo em que a vida dos indivíduos se torna espetáculo enquanto a ficção é chamada a responder ao ideal da transparência. Se hoje convivemos, como diz a autora, com um “eu estridente” (*ibid.*, p. 11), que quer se mostrar abertamente a todo momento, torna-se interessante retomar como surgiu a concepção de um “eu” único e estável para, então, entender quais são as alternativas a este tipo de representação de si.

3. A constituição filosófica da noção “Eu” e caminhos para sua desconstrução

A constituição da noção de um “eu” único e racional pode ser traçada à filosofia de Descartes. Em suas *Meditações Metafísicas*, ele apresenta como objetivo encontrar a Verdade ou, em suas palavras, “estabelecer algo de firme e de constante nas ciências” (DESCARTES, 2005, p. 29). Ele se propõe a um exame de suas antigas opiniões e afirma que o menor motivo de dúvida sobre elas bastará para fazê-lo rejeitá-las. Fica claro, portanto, que ao filósofo não interessa conservar dúvidas, mas apenas estabelecer certezas.

O pensador, então, conclui sua meditação com a frase que se tornou célebre: “é preciso enfim concluir e ter por constante que esta proposição, *Eu sou, eu existo*, é necessariamente verdadeira todas as vezes que a pronuncio ou que a concebo em meu espírito” (*ibid.*, p. 43). Em outras palavras: se posso pensar que existo e mesmo se posso ser enganado, isto serve como prova da minha existência.

Pode-se dizer, deste modo, que Descartes, tendo saído em busca da Verdade, para encontrá-la conclamou a existência do sujeito único, racional e estável, portador desta Verdade. Ele colocou em dúvida a existência do céu, da terra, do espírito, do corpo, mas construiu uma argumentação com o objetivo de comprovar que existe, ao menos, uma certeza: o ser pensante.

Aplicando-se tal forma de pensamento ao objeto aqui analisado, pode-se dizer que uma produção como *The Affair* seria insuportável para um sujeito puramente cartesiano, pois jamais se pode ter certeza absoluta do que se passou e nem realizar um

juízo moral acabado sobre os personagens, visto que suas ações são a todo momento colocadas em dúvida sem que se encontre, ao final, um diagnóstico fechado.

A vontade de verdade como objetivo da filosofia e a existência do ser racional e estável, conformadas por Descartes, passaram a sofrer grandes questionamentos a partir da intervenção de Nietzsche, que se dedica a um pensamento para além da verdade e da mentira, revelando o mundo como aparência e apostando em uma estética da existência pautada por um regime de experimentação, e não por verdades morais eternas.

Em *Além do bem e do mal*, Nietzsche questiona a vontade de verdade que tantos filósofos já reverenciaram, e provoca “por que não, de preferência, a inverdade? Ou a incerteza? Ou mesmo a insciência?” (1992, p. 9). Afinal, ele argumenta, o “saber” do qual os grandes pensadores se gabam nada mais é do que uma crença como qualquer outra, mas que foi “batizado solenemente de ‘verdade’” (*ibid.*, p. 10).

Nietzsche defende que a aparência e o engano têm um valor mais alto que a verdade e o verdadeiro e, mesmo, fundamental para a vida, uma vez que, no lugar de acreditar e se acomodar em uma “certeza imediata”, o filósofo poderia se deparar com diversas questões que representam um real desafio para o intelecto. Neste ponto, ele entra em diálogo direto com Descartes, ao questionar: “O que me dá o direito de falar de um Eu, e até mesmo de um Eu como causa, e por fim de um Eu como causa de pensamentos?” (*ibid.*, p. 22). Mais produtivo, ele defende, seria manter a sombra da dúvida e seguir a reflexão.

Além de desmontar o raciocínio do filósofo francês, esta lembrança de Nietzsche pode ser posta em diálogo com a primeira cena analisada da série *The Affair*. O personagem Noah tentava construir sua persona, no depoimento para o investigador, como a de um pai de família fiel e respeitável e, instado a contar como conheceu sua amante, ele buscou estabelecer uma narrativa que conciliasse sua traição com uma ideia de respeitabilidade. Seu pensamento, porém, é revelado ao público, que pode perceber o modo extremamente sexualizado como ele observou a mulher desde o primeiro momento em que se encontraram. Enquanto ele diz ao investigador que se lembra do rosto dela, o espectador sabe que Noah reparou bastante nas roupas, nos cabelos e no corpo de Alison. Por mais que estivesse tentando construir um discurso em certo sentido, seus pensamentos intervinham e demonstravam algo diferente. Noah tenta estabelecer um “sintético conceito do eu” (NIETZSCHE, 1992, p. 24), baseado na bondade e na lealdade, mas os recursos narrativos da série demonstram a dificuldade em se conformar um ser único e fechado.

Além disto, a produção nos leva a cultivar o hábito, proposto por Nietzsche, de conservar a dúvida, de “proibimos nossos olhos o concluir” (2000, p. 124). Quando assistimos a uma série televisiva, ainda mais uma produção *Hollywoodiana*, se instaura uma expectativa de completude, de uma narrativa fechada, entretanto não é isto o que entrega *The Affair*, em que, a cada episódio, somos confrontados com perspectivas diferentes sobre os mesmos fatos, assistimos a uma linha de pensamento ser construída para logo depois ser questionada e desconstruída, sem nos deixar um caminho único.

Uma experiência estética brasileira que propicia a problematização da crença em uma versão única e verdadeira dos fatos é *Dom Casmurro*. É interessante recordar que, no início da obra, o narrador personagem tenta convencer o leitor de que o apelido de Casmurro dado a ele não correspondia ao sentido tradicional do dicionário – de alguém ranzinza – mas sim se referia a sua personalidade reservada. É possível comparar este tipo de argumentação aos recursos empregados pelos personagens de *The Affair* em suas narrativas pessoais, que buscam amenizar pontos possivelmente negativos sobre si, como por exemplo, quando Alison diz que aconselhou a amiga a não se envolver com um homem casado ou quando Noah tenta demonstrar que resistiu por diversas vezes a tentações tanto de Alison quanto de outras mulheres.

Este questionamento a uma verdade única, se fica bastante aparente em *The Affair* devido ao recurso à uma dupla narrativa em cada episódio, é feito de maneira mais sutil em *Dom Casmurro* – tanto que, durante muito tempo, não foi percebido. Desde o lançamento da obra até os anos 1960, a crítica se deixou enredar pela narrativa de Bento Santiago, aderindo totalmente a seu ponto de vista e culpando sua esposa, Capitu, de enganação e adultério.

A partir do trabalho da autora Helen Caldwell (2008), contudo, surge a possibilidade de compreender a narrativa de Bentinho não como a verdade dos fatos, mas sim como uma história construída sob seu ponto de vista parcial, justamente com o objetivo de incriminar Capitu. Considerando este contexto, discuto, no próximo tópico, as mudanças na recepção crítica da obra *Dom Casmurro* que permitiram enxergar a obra como uma iniciativa para jogar e questionar a vontade de verdade do público.

4. Quando Capitu não podia falar: construção de verdade em *Dom Casmurro*

No ano de 1932, foi permitido às mulheres brasileiras o exercício do voto. Agora, elas poderiam manifestar suas vozes nas urnas eleitorais. Alguns anos depois,

em 1936, uma mulher brasileira se destaca como crítica literária em uma época em que o campo ainda era dominado por homens, ao publicar uma obra analítica sobre o escritor Machado de Assis que se tornou referência. Apesar dos méritos de seu olhar, Lúcia Miguel Pereira, entretanto, apresentou, ainda, uma aliança à perspectiva dominante e masculina sobre a obra machadiana.

Nem o clima de efervescência acerca da participação política feminina e nem a trajetória pessoal de superação de barreiras de gênero por parte da autora foram suficientes para que se superasse a visão majoritária da época acerca de *Dom Casmurro*: a de que se tratava de uma história sobre traição de um respeitável homem por parte de sua esposa terrível. Lúcia Miguel Pereira (1949), ao menos, abre uma concessão à personagem Capitu: ela se pergunta se ela poderia realmente ser imputada pelo ato de traição, ou se apenas obedeceu a impulsos ingovernáveis. A discussão sobre a obra e a personagem, entretanto, ainda considera como absolutamente verdadeiras as afirmações do narrador, Bentinho.

O ponto de vista de Dom Casmurro apenas começa a ser questionado com a publicação da análise de outra autora mulher. Helen Caldwell publica sua obra em 1960, em meio a mais um momento de discussão sobre os direitos da mulher. Desta vez, a autora se afilia politicamente ao feminismo e isto se reflete em sua análise. Ela não apenas questiona a narrativa de Bento Santiago como se apresenta como advogada de defesa da personagem Capitu. Caldwell (2008) defende que o próprio Machado de Assis teria deixado pistas, ao longo do livro, para indicar ao leitor que ele deve desconfiar da narrativa de seu personagem título. Para ela, portanto, existiria uma intenção autoral a sinalizar uma opção correta de interpretação da obra.

O olhar de Caldwell, deste modo, tem o grande mérito por ser o primeiro a questionar a veracidade absoluta da narrativa de Bento Santiago e denunciar a retórica jurídica em que se pauta o livro, afirmando que a narrativa de Santiago não passa de uma longa defesa em causa própria. A autora, porém, acaba por adentrar, também, este jogo de construção de verdade, ao tentar inocentar Capitu.

Silviano Santiago (2000) é um autor a criticar a tomada de posição diante da leitura de Dom Casmurro. Ele defende que a tentativa de condenar ou absolver Capitu trai “grande ingenuidade crítica” (2000, p. 30), uma vez que demonstra uma identificação com um dos personagens e, portanto, um esquecimento do fato de que se trata de uma narrativa parcial e que não pode oferecer a Verdade. Para ele, o romance de Machado exige uma distância do leitor em relação aos personagens, justamente por se

constituir uma crítica social. Caso o leitor simpatize demais seja com Bentinho, seja com Capitu, não estaria apto a perceber “o drama ético-moral de Dom Casmurro, ou do brasileiro que tem o poder nas mãos, porque decidiu Machado que seu narrador/personagem incorresse sistematicamente naquilo mesmo que idealizava como objeto de sua crítica” (SANTIAGO, 2000, p. 42). O autor conclui afirmando que Machado de Assis tinha determinada intenção ao escrever a obra, que seria “desmascarar certos hábitos de raciocínio, certos mecanismos de pensamento, certa benevolência retórica (...) sempre enraizados na cultura brasileira”, agindo como um “perscrutador impiedoso da alma cultural brasileira” (*ibid.*, p. 46) que assinala nossos defeitos por meio da ironia.

John Gledson (1991) reforça a ideia da ironia, afirmando que a narrativa em primeira pessoa foi intencionalmente concebida para agradar o leitor e induzi-lo a aceitar o ponto de vista de Bento Santiago. Gledson identifica, assim, que Machado teria se esforçado para enganar o leitor: ele lisonjeou seus preconceitos dando voz a um personagem considerado o “homem modelo” de sua época, mas, na verdade, sua intenção era criticar este padrão.

As análises, deste modo, passaram a convergir em uma ideia: ao escrever *Dom Casmurro*, Machado de Assis estaria realizando uma crítica à sociedade brasileira, por meio da figura de Bento Santiago. A delegação da voz narrativa a este personagem, antes de uma defesa de seu ponto de vista, deveria ser entendida ironicamente. Assim, não apenas Bentinho estaria no banco dos réus, mas, de um modo geral, o homem branco católico e endinheirado. A partir daí, critica Franchetti (2009), voltamos à lógica do tribunal e à ideia de que elementos do romance podem ser destrinchados e entendidos como pistas da intenção de Machado e de uma suposta leitura *correta* da obra.

O que se torna interessante considerar acerca do exemplo de *Dom Casmurro* para a presente discussão, portanto, é a hipótese de que a dúvida possa ser justamente o princípio de construção da obra e que Machado, antes de condenar um ou outro personagem, estivesse, de fato, construindo uma narrativa em que não exista verdade única, não existe culpado e inocente. Ele confere elementos para que nos avaliemos posições, mas não para que batamos o martelo.

Tal ideia dialoga diretamente com o objeto aqui analisado. A série *The Affair* fornece elementos para que desconfiemos tanto da narrativa do personagem masculino quanto do feminino, e demonstra intenções críticas às atitudes de ambos. O personagem

de Noah pode ser visto como um homem que enxerga mulheres de maneira extremamente sexualizada mas, para manter a imagem de bom pai de família, cria a narrativa de que elas insistentemente o provocam. Esta crítica a Noah, porém, não inocenta a personagem Alison, cuja narrativa também é questionada, sendo colocada à prova, ao longo dos episódios, não apenas com a visão de Noah, mas também de outros personagens, como seu ex-marido Cole e a esposa de Noah, Helen, que apresentam outras visões sobre a personagem completamente diferentes da narrativa que ela mesma propõe, de uma triste e incompreendida mãe em luto pela morte do filho. O interessante, porém, é que nunca teremos meios de ter certeza de quem fala a verdade. Alison pode, de fato, ter sido a vítima em muitos momentos. Ou não.

A produção joga com esta dúvida até mesmo em um momento aparentemente tão definitivo: a cena da morte da personagem Alison. No próximo tópico, discutirei os meios empregados pela série para seguir instaurando a dúvida mesmo diante de um fato que é, aparentemente, tão cabal: a morte. Aqui, a série inova e traz dois pontos de vista do mesmo personagem: a própria Alison narra sua última noite de vida, de duas formas diferentes.

5. Capitu fala e a dúvida permanece: suspensão temporária do “Eu” em *The Affair*

No oitavo episódio da quarta temporada de *The Affair*, o público recebeu, junto dos personagens Cole e Noah, a notícia de que a protagonista da série, Alison, havia morrido. O delegado responsável pelo caso conta aos dois ex-maridos da personagem que ela foi encontrada morta no mar e que a teoria da polícia é que Alison havia tirado a própria vida.

Inconformados, Noah e Cole decidem questionar, por conta própria, a última pessoa que teria visto Alison, seu então namorado, Ben. Ele diz que, em sua última conversa com Alison, confessou a ela que era casado e ela, então, rompeu o relacionamento com ele. Depois disso, ele conta ter ido a um bar afogar suas lágrimas, álibi que o delegado confirma.

O episódio seguinte da série, então, se inicia sob a perspectiva de Alison e o público espera que descubra, então, o que aconteceu na noite de sua morte. O início do episódio ocorre da forma como o namorado de Alison havia narrado a seus dois ex-maridos: Ben chega à casa de Alison e confessa a ela que é casado. Conforme a narrativa segue, entretanto, algo frustra a expectativa criada: Alison não morre. Seria

possível que a visão de Alison da situação fosse tão diferente da realidade revelada pelos outros personagens anteriormente?

Nesta versão da história, Alison acaba reatando com Ben e os dois fazem sexo à luz do luar. Depois do momento de romance, a personagem se levanta e volta a lavar a louça, o que estava fazendo antes que o namorado chegasse. Alguém, então, bate na porta de sua casa. Alison olha pela janela e vê que chove torrencialmente. Sua torneira, que havia sido consertada por Ben enquanto eles conversavam naquela noite, pingava novamente. Enquanto Alison anda até a porta, o público vê que a personagem não leva mais a mesma roupa que usava no início do episódio e seu apartamento ficou subitamente mais bagunçado do que estava nas cenas anteriores. Agora, havia roupas e objetos espalhados por todos os cantos.

A quebra de expectativas acerca do curso normal da narrativa se completa quando a personagem abre a porta e quem está do lado de fora é Ben – o mesmo que, minutos antes, dormia seminu em sua varanda. Agora, ele vestia um casaco escuro com capuz que cobria parte de seu rosto. As palavras “Parte dois: Alison” aparecem na tela e, então, o público compreende que, neste episódio, a série irá mostrar duas perspectivas do mesmo personagem.

A segunda parte do episódio mostra um diálogo completamente diferente entre Alison e o namorado. Na primeira versão, ele espontaneamente confessa que havia mentido sobre seu estado civil, pede desculpas e declara seu amor por Alison, demonstrando fragilidade e mantendo uma atitude respeitosa para com ela. Na segunda narrativa, Alison tenta fazer com que ele admita ser casado, porém ele foge do assunto e se irrita com suas perguntas. Ele também demonstra fragilidade, porém acusa Alison de tê-lo seduzido e, ao final, a agride fisicamente. Na segunda versão da história, Alison morre pelas mãos de Bem: após intensa luta corporal no apartamento, ela cai desacordada e ele joga seu corpo ao mar.

Uma possibilidade de interpretação por parte do público seria que a primeira versão da história seria a “ideal”, o que Alison teria desejado que acontecesse, enquanto a segunda narrativa corresponderia ao que, de fato, aconteceu. No episódio seguinte, entretanto, o público percebe que Ben não é tratado como suspeito e todos os personagens aceitaram a versão da polícia, de que Alison havia se suicidado. A temporada se encerra e os espectadores não recebem um diagnóstico acabado do que ocorreu à protagonista feminina.

A “Capitu” de *The Affair* teve a oportunidade de contar sua história e, inclusive, agiu também como outro personagem machadiano: tal qual Brás Cubas, falou sobre sua morte, não só uma, mas duas vezes. O mais interessante, porém, é que a Capitu falou, mas a dúvida permanece. Afinal, o público nunca pôde saber *exatamente* quem era Alison – apenas quem era a Alison vista por si própria, ou por Noah, ou por Cole, ou por Helen. Nada mais natural, portanto, que nem ela mesma apresente uma versão única para os fatos.

6. Observações finais

Ao longo do artigo, discuti a conformação e também a desconstrução das ideias de Verdade e sua correlata, a existência de um sujeito único, racional e estável, portador desta Verdade. Se Descartes colocou a própria existência em dúvida para, ao final, encontrar uma certeza, Nietzsche propõe enxergar os grandes saberes e as supostas Verdades como nada mais do que crenças com belos nomes. Fica, então, o chamado para uma conciliação entre conhecimento e ilusão, verdadeiro e falso. A série *The Affair* é uma produção que, apesar de seu porte massivo e caráter hollywoodiano, também se mostra um convite a desconstruir a dicotomia entre verdade e mentira, cultivar o hábito da dúvida, se afastar da expectativa de completude e apreciar uma narrativa fragmentária e incompleta.

Referências

- ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.
- BAKHTIN, Michail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BECKETT, Samuel. **Molloy**. São Paulo: Editora Globo, 2014.
- CALDWELL, Helen. **O Otelo Brasileiro de Machado de Assis**: um estudo de Dom Casmurro. Tradução Fábio Fonseca de Melo. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2008.
- DESCARTES, René. **Meditações metafísicas**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FRANCHETTI, Paulo. No banco dos réus: notas sobre a fortuna crítica recente de Dom Casmurro. **Estudos avançados**, v. 23, n. 65, 2009, p. 289-298.
- GLEDSON, John. **Machado de Assis: Impostura e Realismo**: uma reinterpretação de Dom Casmurro. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Lisboa: Guimarães editores, 2000.

PEREIRA, L. M. **Machado de Assis (Estudo crítico e biográfico)**. 4.ed. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, 1949.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCARRY, Elaine. **Resisting representation**. New York: Oxford University Press, 1994.

SIBILIA, Paula. **‘Madame Bovary sou eu’**: a ficção acuada sob a ilusão da transparência, da correção política e da autenticidade. Belo Horizonte: Compós 2018.