

organizadores

Robson José Custódio

José Carvalho Vanzelli

INTERMIDIALIDADES

intersecções
entre literatura,
cinema e música



Programa de
Pós Graduação
em Letras-UFPR



organizadores

Robson José Custódio

José Carvalho Vanzelli

INTERMIDIALIDADES

intersecções
entre literatura,
cinema e música



Programa de
Pós Graduação
em Letras-UFPR

I São Paulo I 2025 I



DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

l61

Intermedialidades: intersecções entre literatura, cinema e música / Organização Robson José Custódio, José Carvalho Vanzelli. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2025.

Livro em PDF

ISBN 978-85-7221-481-0

DOI 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-481-0

1. Interdimidialidade. 2. Literatura e outras artes. 3. Literatura e cinema. 4. Literatura e música. 5. Crítica Literária. I. Custódio, Robson José (Org.). II. Vanzelli, José Carvalho (Org.). III. Título

CDD 809.93355

Índice para catálogo sistemático:

I. Literatura e outras artes

Simone Sales • Bibliotecária • CRB ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2025 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2025 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).
Os termos desta licença estão disponíveis em:
<<https://creativecommons.org/licenses/>>.
Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.
O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Bieging
Gerente editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Júlia Marra Torres
Estagiária editorial	Ana Flávia Pivisan Kobata
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Andressa Karina Voltolini
Estagiária em editoração	Stela Tiemi Hashimoto Kanada
Imagens da capa	Mateus Andre, SviStock, tsapenko1129 - Freepik.com
Tipografias	Acumin, Bee Three, Rockwell
Revisão	Larissa Barbosa Finamore
Organizadores	Robson José Custódio José Carvalho Vanzelli

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosangela Colares Lavand
Universidade Estadual do Norte do Paraná, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

André Tanus Cesário de Souza
Faculdade Anhanguera, Brasil

Andressa Antunes
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade do Estado do Amapá, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cassia Cordeiro Furtado
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cecilia Machado Henriques
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Deilson do Carmo Trindade
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edilson de Araújo dos Santos
Universidade de São Paulo, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza

Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Estevão Schultz Campos

Centro Universitário Adventista de São Paulo, Brasil

Éverly Pegoraro

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrcia Lopes Pinheiro

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Fauston Negreiros

Universidade de Brasília, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Flávia Fernanda Santos Silva

Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Gabriela Moysés Pereira

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Gabriella Eldereti Machado

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlerth Pollnow

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geuciane Felipe Guerim Fernandes

Universidade Federal do Pará, Brasil

Geymeesson Brito da Silva

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa

Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales

Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida

Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos

Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa

Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges

Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles

Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves

Universidade Federal do Paraná, Brasil

Joao Adalberto Campato Junior

Universidade Brasil, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa

Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre

Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura

Universidade São Francisco, Brasil

Jonathan Machado Domingues

Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini

Universidade de São Paulo, Brasil

Juliano Milton Kruger

Instituto Federal do Amazonas, Brasil

Juliano Pizzano Ayoub

Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Julierme Sebastião Moraes Souza

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro

Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik

Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lauro Sérgio Machado Pereira

Instituto Federal do Norte de Minas Gerais, Brasil

Leonardo Freire Marino

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Letícia Cristina Alcântara Rodrigues

Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Luiz Eduardo Neves dos Santos

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Maikel Pons Giralt

Universidade de Santa Cruz do Sul, Brasil

Manoel Augusto Polastrelli Barbosa

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Márcia Alves da Silva

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Marcio Bernardino Sirino

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos

Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Marcus Fernando da Silva Praxedes

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi

Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar

Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva

Instituto Federal do Piauí, Brasil

Marines Rute de Oliveira

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Maurício José de Souza Neto

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai

Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neide Araujo Castilho Teno

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Brasil

Neli Maria Mengalli

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patrícia Bieging

Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Patrícia Helena dos Santos Carneiro

Universidade Federal de Rondônia, Brasil

Rainei Rodrigues Jadejiski

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Raul Inácio Busarello

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Ricardo Luiz de Bittencourt

Universidade do Extremo Sul Catarinense, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes

Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos

Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares

Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho

Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama

Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tatiana da Costa Jansen

Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Tayson Ribeiro Teles

Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares

Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto

Universidade Estadual de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Vanessa de Sales Marruche

Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues

Universidade Estadual do Centro Oeste, Brasil

Vania Ribas Ulbricht

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Vinicius da Silva Freitas

Centro Universitário Vale do Cricaré, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Wenis Vargas de Carvalho
Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alcidinei Dias Alves
Logos University International, Estados Unidos

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Artur Pires de Camargos Júnior
Universidade do Vale do Sapucaí, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo B. Alves
Universidade Federal do Agreste de Pernambuco, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Davi Fernandes Costa
Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, Brasil

Denilson Marques dos Santos
Universidade do Estado do Pará, Brasil

Domingos Aparecido dos Reis
Must University, Estados Unidos

Edson Vieira da Silva de Camargos
Logos University International, Estados Unidos

Edwins de Moura Ramires
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Elisiane Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabete de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Jonas Lacchini
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Nívea Consuêlo Carvalho dos Santos
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Rayner do Nascimento Souza
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Sidney Pereira Da Silva
Stockholm University, Suécia

Suêlen Rodrigues de Freitas Costa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Walmir Fernandes Pereira
Miami University of Science and Technology, Estados Unidos

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

SUMÁRIO

*Robson José Custódio
José Carvalho Vanzelli*

Apresentação 11

Silvana M. Pessoa de Oliveira

Prefácio

Em jeito de pórtico15

CAPÍTULO 1

Gabriel Reis Martins

**Modernidade e província
em “Ruas da cidade”,**

de Lô Borges e Márcio Borges18

CAPÍTULO 2

Raul Lucas Tanigut Brisola Maciel

Leitura comparada

de “As mãos dos pretos”,

de Bernardo Honwana,

e “Pedagoginga”, de Thiago Elniño.....34

CAPÍTULO 3

João Vítor Sanchez

“A vida como ela é”:

imagens da mentalidade autoritária brasileira.....65

CAPÍTULO 4

Emanoely Cristina Lima

“Peregrinação” de João Botelho:

a fragmentação do épico92

CAPÍTULO 5

*Vitor Hugo Costantino***A mise en abyme no filme****“O Barão”, de Edgar Pêra:**

uma interpretação dos intertítulos como recurso narrativo 106

CAPÍTULO 6

*Mariana De Bona Santos***A condição humana****em “A mulher das dunas”:**

uma análise da exploração do trabalho

na trama de kobo abe 134

CAPÍTULO 7

*Victoria Toscani B. Fernandes***“Macbeth” e “O trono****manchado de sangue”:**

uma análise de adaptação 152

CAPÍTULO 8

*Maritsa Kantikas****Us against them* e o outro necessário** 176**Sobre os organizadores** 201**Sobre os autores** 202**Índice remissivo** 205

APRESENTAÇÃO

Robson José Custódio

José Carvalho Vanzelli

A coletânea *Intermedialidades: intersecções entre literatura, cinema e música* nasceu da ideia conjunta de seus organizadores que, ao lecionarem disciplinas de pós-graduação em Letras em diferentes instituições, depararam-se com trabalhos de conclusão de disciplina que se destacavam, seja pelas obras analisadas, seja pela forma de análise. Assim, vislumbrou-se trazer à luz uma publicação que pudesse dar uma maior visibilidade a esses trabalhos e a esses jovens pesquisadores em formação. Assim, nosso objetivo é dar destaque a esses nascentes pesquisadores em Literatura e Outras Artes, contribuindo para suas respectivas formações e publicizando interessantes reflexões que têm nascido na academia brasileira.

A origem desta coletânea se deu de uma coincidência, ocorrida no primeiro semestre de 2024, quando nós, os dois organizadores desta coletânea, ofertamos disciplinas no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR) com o mesmo título “Literatura e Intermedialidades”. Diferenciavam-se os subtítulos das disciplinas e, naturalmente, o conteúdo ministrado. Enquanto uma das disciplinas designava-se “Literatura, Intermedialidade e Identidade(s): Narrativas Africanas de Língua Portuguesa”, a outra trazia por subtítulo “Adaptação Cinematográfica: literatura e cinema do Japão”. Entretanto, a temática geral coincidente fez com que conversássemos e decidíssemos montar uma coletânea que reunisse algumas das reflexões com que nos deparamos em sala de aula. Resolvemos, então, agregar trabalhos de outras disciplinas que ministramos em âmbito de pós-graduação em outras instituições. Enquanto o organizador Robson José Custódio ministrou

SUMÁRIO

a disciplina “Seminário de Teoria da Literatura: Figurações do espaço na poesia e outras artes”, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), o organizador José Carvalho Vanzelli foi um dos ministrantes da disciplina “Desdobramentos de Os Lusíadas na literatura, no teatro e no cinema: o mito e seus reveses”, ofertada em conjunto com as Professoras Dras. Renata Soares Junqueira (Unesp – Araraquara) e Edimara Lisboa (GPDC-LoA, Unesp – Araraquara). Por fim, também foram aceitos trabalhos de alguns pós-graduandos que não cursaram as disciplinas supramencionadas, mas que possuem reflexões que vêm se destacando dentro da temática proposta na coletânea.

As nossas diferentes frentes de atuação em termos de pesquisa – um, com pesquisas centradas na poesia, na literatura africana de expressão portuguesa e na literatura portuguesa moderna e contemporânea, bem como nos diálogos das Letras com a música e o cinema; e outro, com estudos voltados para a prosa literária em língua portuguesa, a literatura japonesa e seus diálogos com teatro e cinema – permitiram a reunião de estudos de amplo e variado espectro temático. Assim, conseguimos juntar em um mesmo volume trabalhos bastante diversificados, que apresentam áreas de atuação diversas. Dessa forma, esperamos que a coletânea possa despertar interesse em um público igualmente diversificado. Vale destacar que o termo “cinema”, que mencionamos no título do volume, deve ser entendido de maneira abrangente. Se é certo que a maior parte dos estudos aqui presentes se configuram em estudos acerca de longas-metragens, é importante chamar a atenção para o trabalho que encerra nossa coletânea, o qual apresenta uma análise sobre um episódio da série britânica *Black Mirror*. Entretanto, pelo fato de o episódio consistir em uma narrativa fechada em si, o entendemos, neste livro, também como uma obra cinematográfica, justificando, assim, o uso do termo “cinema” no título.

A coletânea apresenta estudos de jovens pesquisadores (mestrands, mestres e doutorandos) de três instituições: Universidade

SUMÁRIO

Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), campus Araraquara, e a disposição dos artigos foi pensada de modo que os nossos leitores possam acompanhar uma sequência lógica. Ou seja, tentamos agrupar, dentro do possível, temas semelhantes para que a leitura do conjunto apresentasse certa fluidez e naturalidade. A coletânea se inicia com dois artigos que versam sobre o universo da música, apontando algumas intersecções com movimentos artísticos dos séculos XX e XXI. Enquanto o primeiro trabalho apresenta reflexões sobre o Clube da Esquina e o modernismo mineiro, o segundo traz comparações do escritor moçambicano Luís Bernardo Honwana com o rapper brasileiro Thiago Elniño. Em seguida, passamos a um trabalho sobre diálogos entre dramaturgia e cinema brasileiros, com aproximações do teatro de Nelson Rodrigues e o Cinema Novo brasileiro. Depois, podemos ler três trabalhos sobre adaptações cinematográficas. Dois destes trabalhos concentram-se no universo dos Estudos Portugueses – o primeiro sobre o longa *Peregrinação* (2017), de João Botelho; o segundo sobre *O Barão* (2011), de Edgar Pêra –, enquanto um dos trabalhos apresenta um estudo comparado entre o romance *Suna no Onna* (*A Mulher das Dunas*) (1962), do escritor japonês Kobo Abe, e sua adaptação homônima de 1964, realizada pelo diretor Hiroshi Teshigahara. Ainda no universo japonês, voltamos às relações entre teatro e cinema com um estudo sobre o filme *Kumonosu-jô* (*O Trono Manchado de Sangue*) (1957), de Akira Kurosawa, comparado com seu texto-fonte, a peça *Macbeth* (1623), de William Shakespeare. Embora seja um retorno ao tema teatro e cinema, explorado igualmente em um trabalho anterior em nossa coletânea, entendemos que o fato de se tratar de uma obra do universo artístico nipônico em diálogo com uma obra de língua inglesa o faz uma transição ideal para o trabalho que fecha este volume. Esse, ainda no campo do audiovisual, se trata do já mencionado estudo sobre o episódio da série britânica *Black Mirror*, analisado sob a égide da alteridade.

SUMÁRIO

Entregamos, assim, a coletânea *Intermedialidades: intersecções entre literatura, cinema e música* com a esperança de que seja uma leitura agregadora e prazerosa, além da alegria de poder apresentar alguns dos primeiros trabalhos de pesquisadores que, certamente, trarão ainda muitas contribuições para os estudos comparados da literatura com as outras artes no Brasil.

Boa leitura!

SUMÁRIO

PREFÁCIO

EM JEITO DE PÓRTICO

Silvana M. Pessoa de Oliveira
(UFMG)

Na sólida reflexão que empreende sobre os usos da linguagem, o crítico George Steiner chama a atenção para o fato de que, muito ao contrário do que ocorre nas ciências ditas *hard* (as exatas e as aplicadas), em que a teoria tem funções preditivas, porque está sujeita à prova e ao teste, no universo das ciências humanas, das Letras e das Artes, em específico, nenhum desses dois critérios podem ser utilizados. Nenhuma configuração ou discussão de temas filosóficos, literários ou artísticos tem qualquer força preditiva. Com efeito, não se pode propor qualquer validação ou refutação experimental de um juízo filosófico ou estético. Nas disciplinas ditas *soft* (e há quem a elas se refira como intuitivas), que respondem ativamente à sensibilidade, não há paradigma ou sistema de opinião capaz de anular qualquer outro.

Conforme argumenta Steiner: “Wincklemann não apaga ou substitui Aristóteles; Coleridge não torna Dr. Johnson obsoleto; T.S. Eliot escrevendo sobre Shelley não pode tornar Matthew Arnold invisível” (Steiner, 2005). Essa ideia de respeito à diversidade e elogio da tolerância poderia ser a senha de acesso aos oito textos que compõem este livro, em muito boa hora concebido. Esta edição é um nítido exemplo de que a pesquisa e as práticas acadêmicas com origem nas Letras e nas Artes são, na sua imensa maioria, colaborativas. E o que se coloca em circulação, como resultado de cooperação acadêmica, é a articulação produtiva de experiências de leitura, de

SUMÁRIO

registros e impressões de trabalho, elaborados graças à fecunda interlocução realizada predominantemente em salas de aula.

Esses oito textos são também exemplos daquilo que se vai mostrando resistente e crítico às vantagens de uma excessiva homogeneidade de pensamento, que costuma assolar certos meios universitários. Neles (nos textos deste livro), o tratamento das linguagens, a preocupação em pensá-las na sua dimensão lúdica, criativa e interconectada faz com que a reflexão sobre o próprio fazer literário e artístico torne-se uma espécie de dispositivo básico. Tal prática acadêmica de acolher textos de naturezas mais diversas pode ser observada no sumário e se destaca na apresentação feita pelos professores que organizaram o volume. Música, cinema, teatro, ficção narrativa cumprem a função de embaralhar as fronteiras de gênero, com a ênfase posta na leitura crítica e na postulação alargada do conceito de texto, como a cumprir o potencial ilimitado que tem na noção de diferença e de novo um relevante potencial analítico.

Sob esse aspecto, a linguagem não é apenas encarada como criativa no sentido convencionalmente a ela atribuído pela gramática; ela é literalmente criativa e libertária, por natureza; os ideais de liberdade e largueza que a constituem dão ensejo à invenção de formas novas de ler, que podem se ramificar em formas de arte, porque elas codificam, preservam e transmitem certos modos de conhecimento, de memórias partilhadas; trata-se, em suma, de um modo de pensar e escrever que se baseia, antes de tudo, em lembrança e criação, em vida e sonho.

Nesse sentido, o leitor crítico experimenta e exercita a ambivalência das relações entre a linguagem e o mundo, entre linguagens e mundos possíveis. Efetivamente, a ambiguidade, a polissemia, a opacidade, a violação de sequências lógicas e gramaticais, as indeterminações de sentido, a capacidade para falsear e fingir não são

SUMÁRIO

encaradas como patologias da linguagem, mas antes como a base de sua força e poder.

Em grau maior ou menor, cada um dos oito textos que integram o volume promove uma investigação consistente sobre as diferentes linguagens, evidenciando as variadas possibilidades de práticas de leitura crítica. Cada texto, além disso, oferece uma muito própria e singular interpretação da vida e da cultura em que se insere, uma vez que alcançam refletir sobre as relações entre linguagem e processo social, entre palavra e cultura.

Visto em conjunto, o volume configura-se como um coerente diagrama do estado atual da pesquisa interartística nas diversas universidades e núcleos formadores e disseminadores do pensamento crítico contemporâneo. Não é pouca coisa!

REFERÊNCIAS

STEINER, George. **Depois de Babel**: questões de linguagem e tradução. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora UFPR, 2005.



Gabriel Reis Martins

**MODERNIDADE
E PROVÍNCIA EM
“RUAS DA CIDADE”,
DE LÔ BORGES
E MÁRCIO BORGES**

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-481-0.1

SUMÁRIO

RESUMO:

Este trabalho procura apresentar e discutir a ideia de “canção moderna de província”, partindo de uma aproximação entre o Modernismo belo-horizontino dos anos 1920 e a obra musical que recebe hoje a alcunha de Clube da Esquina, para além do disco homônimo de 1972. Para tanto, propôs-se a leitura da canção “Ruas da cidade”, de Lô Borges e Márcio Borges, de maneira a apreender nela os aspectos que possibilitam caracterizar a produção artística dos músicos “mineiros” como moderna e de província.

Palavras-chave: Canção moderna de província. Clube da Esquina. Modernismo de província. Música Popular Brasileira.

Pelo menos desde os anos 1960, há uma tradição de leitura da Música Popular Brasileira (MPB) na qual predominam conceitos desenvolvidos nos estudos literários, que são usados para discutir e analisar criticamente diversos gêneros musicais, as canções que os compõem e também sua história (Oliveira, 2006, p. 323). Na seara dessa tradição, tornou-se comum apropriar-se, sobretudo, de ideias próprias ao modernismo literário para interpretar alguns movimentos fundadores da moderna canção popular no Brasil, especialmente a Bossa Nova e a Tropicália, fundamentais para a definição da MPB ao longo da década de 1960.

Valendo-nos dessa abertura, publicamos a dissertação *“Canção moderna de província: repensando o lugar do Clube da Esquina e a história da Música Popular Brasileira”* (MARTINS, 2022), cuja proposta principal era analisar, também sob a ótica do modernismo literário, o conjunto musical que recebe a alcunha de “Clube da Esquina”. Neste texto, temos por objetivo sintetizar algumas das discussões que foram propostas no referido trabalho, de maneira a contribuir para as discussões que se desenvolvem na interseção entre os estudos sobre o modernismo no Brasil e sobre a Música Popular Brasileira.

Para o desenvolvimento da pesquisa, tivemos como ponto de partida a seguinte questão: se a Tropicália é frequentemente encarada como movimento vanguardista, tendo sua crítica tomado de empréstimo conceitos da Semana de Arte Moderna de 1922 e sendo o movimento musical lido sob a luz das ideias de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, por que não seria possível fazer o mesmo com o Clube da Esquina, um projeto musical simultâneo à emergência da MPB?

No que se refere ao Clube da Esquina, a maioria dos trabalhos que o têm por objeto principal começa com uma tentativa rápida de definição. Afinal, o que é, em poucas palavras, o “Clube da Esquina”? Tal expressão – que outrora era usada para nomear

duas canções e dois discos homônimos – vem recebendo, pelo menos desde os anos 80 e 90, novas interpretações, segundo as quais “Clube da Esquina” passa a ser uma expressão que dá conta tanto de um conjunto vasto de músicos brasileiros (entre os quais, Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes e Toninho Horta) como também de uma sonoridade específica produzida coletivamente por eles (cf. Nunes, 2005).

Essas definições levam, em alguns casos, ao tratamento do Clube da Esquina como um movimento estético-musical mineiro, ainda que alguns de seus colaboradores mais íntimos não tenham nascido em Minas Gerais. Por mais que encontre certas limitações, essa ideia de movimentação artística local funcionou bem para o trabalho que outrora propomos, possibilitando uma leitura em paralelo do Clube da Esquina e da Tropicália.

Certo é que, independentemente da definição, o Clube da Esquina está realmente ligado a Minas Gerais e especificamente à cidade de Belo Horizonte, capital que serviu – sobretudo nos anos 1960 – como ponto de chegada para muitos dos compositores e letristas que participaram do conjunto. Não é à toa, portanto, que a cidade figura, mais implícita do que explicitamente, em algumas das muitas letras escritas pelos artistas do Clube, como a própria “Clube da Esquina”, mas também “Saudade dos aviões da Panair (conversando no bar)” e “Trastevere”, para citar apenas algumas.

No que se refere a essa relação com a cidade, o que mais nos chamou a atenção inicialmente foi a relação afetiva com esse espaço, semelhante àquela do Modernismo feito em Belo Horizonte na década de 20, que envolveu escritores como Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Cyro dos Anjos e Emílio Moura. Para além da simples coincidência geográfica, por si só provocativa, há também uma similaridade no que se refere à amizade dos membros dos respectivos conjuntos, tratada como um dos pilares para a construção do modernismo mineiro e também do Clube da Esquina. Também,

ambos os coletivos eram compostos majoritariamente por jovens que vinham de outras cidades, de fora do estado ou do interior de Minas Gerais e que, ao seguirem em direção à capital, traziam consigo diferentes percepções e tradições da cultura mineira, prontas para serem filtradas pelo discurso modernizador da capital planejada. Importante e semelhante também é o desejo latente de trabalhar com a arte, de a refinar, construir algo novo, um projeto, fosse na literatura ou na música/canção popular.

Mas, a fim de não nos perdermos na condução do trabalho, procuramos reduzir a comparação a um termo que funcionasse tanto para os modernistas dos anos 20 quanto para os músicos de 60 – mesmo porque eram múltiplas as maneiras de interpretar e discutir o modernismo e também a canção em Minas Gerais. Assim, optamos por construir a relação a partir da ideia de “modernismo de província”, proposta por Ivan Marques, em seu livro *Cenas de um modernismo de província* (2011), que toma como objeto poemas, contos e romances escritos por Drummond, Emílio Moura, João Alphonsus e Cyro dos Anjos.

Sobre essa expressão, cabe abrir um pequeno parêntese inicial, apenas para comentar que não há dúvidas quanto ao incômodo gerado pelo termo “província” na caracterização do modernismo feito em Belo Horizonte. O termo pressupõe uma hierarquia entre a capital mineira e a paulista, isto é, coloca o modernismo de São Paulo como de “metrópole”, fazendo do mineiro um modernismo menor, sujeito a ele. Mas, por mais que seja realmente infeliz a escolha de tal vocábulo, a leitura do crítico paulista ainda contribuiu pela interpretação valiosa que faz de algumas especificidades do modernismo belo-horizontino.

É possível perceber, a partir da leitura atenta do texto de Marques, que “província” não é uma palavra de sentido exclusivamente negativo. Na verdade, quando ligada à palavra “modernismo”, aponta justamente para uma modernidade que se desenvolve nas

bordas dos eixos hegemônicos (financeiros e/ou estéticos), além de funcionar como um oxímoro que conjuga passado e progresso em uma mesma expressão. Mostra-se, portanto, conveniente ao deixar explícito o apego dos modernistas de Belo Horizonte às tradições consideradas regionais, locais e – por que não? – provincianas, que em seus textos literários não são excluídas do processo de modernização. Na verdade, como bem aponta Marques (2011, p. 20-21), a condição interiorana e mineira – sua política, sua paisagem, seus símbolos e signos – é usada pelos escritores justamente como o elemento capaz de contornar um suposto atraso da cultura nacional em relação à europeia, mas a partir de um tipo de discurso distinto do então feito em São Paulo.

Dizendo de maneira mais sintética, os escritores de Belo Horizonte inovavam poeticamente na literatura, mas valiam-se de artifícios e referências antigos, tradicionais, alguns inspirados na política de conciliação típica do estado, gestados contraditoriamente na dinâmica colonial mineira. Sobram, dessa forma, menções à fazenda e suas casas senhoriais, às cidades pequenas, aos ribeirões, às igrejas etc. Seguindo por essa linha, seria fácil compará-los ao Clube da Esquina e dizer que os artistas que participaram do antológico disco de 1972 também fizeram uma espécie de “estética da província”, a qual demos o nome de “canção moderna de província” (Martins, 2022).

Mas, uma vez que Marques sugere que são as análises dos textos e poemas que permitem medir a modernidade e o “provincianismo” dos modernistas mineiros – “e não a leitura de manifestos e artigos de ocasião, quase sempre carregados de retórica e compromisso” (Marques, 2011, p. 24) –, propomos aqui um movimento similar, deixando de lado aspectos biográficos e/ou estritamente historiográficos para extrair modernidade e província das canções do Clube da Esquina. Assim, uma vez que o espaço é limitado, faremos a leitura de apenas uma canção: “Ruas da cidade”, de Lô Borges e Márcio Borges – terceira faixa do disco duplo *Clube da Esquina 2*, assinado

por Milton Nascimento e lançado em 1978 –, cuja letra traz algumas das ruas do centro da capital de Minas Gerais para o plano principal:

Guaicurus, Caetés, Goitacazes
Tupinambás, Aimorés
Todos no chão

Guajajaras, Tamoios, Tapuias
Todos Timbiras, Tupis,
Todos no chão

A parede das ruas
Não devolveu
Os abismos que se rolou
O horizonte perdido no meio da selva
Cresceu o arraial, arraial

Passa bonde, passa boiada
Passa trator, avião
Ruas e reis

Guajajaras, Tamoios, Tapuias
Tupinambás, Aimorés
Todos no chão

A cidade plantou
No coração
Tantos nomes de quem morreu
Horizonte perdido no meio da selva
Cresceu o arraial, arraial

Por mais que seja uma canção escrita em um contexto no qual o projeto coletivo de experimentação poética do Clube da Esquina minguava (Diniz, 2012, p. 10-11), ainda é possível identificar, em “Ruas da cidade”, elementos característicos de uma canção moderna e de província, encontrados também em trabalhos anteriores – como no álbum homônimo, de 1972, e no álbum *Milton*, de 1970 (Martins, 2022, p. 33-37). Na referida canção, há um evidente projeto de interpretar e subjetivar a capital de Minas Gerais, no qual Lô e Márcio Borges deixam ver uma sensação de descompasso com relação à modernidade

da cidade, semelhante ao sentimento que Ivan Marques (2011, p. 34) descreve como uma “angústia moderna”, típica dos modernistas mineiros e essencial para a ideia de modernismo de província.

A expressão “angústia moderna” é tomada de empréstimo da obra de José Guilherme Merquior, que, em seu ensaio “Nosso clássico moderno” (Merquior, 1983), aponta para a cisão interna do eu-poético drummondiano, tomado pela memória de um estado de política familiar, agrária e rica que de repente transformou-se em sociedade industrial. Porém, ao invés de fazer uma celebração carnavalesca dessa mudança, como aquela que teria sido promovida pela poesia modernista paulista, na capital mineira, o modernismo estaria marcado fortemente pelo *gauchismo*: uma sensação de desencontro entre uma vida privada e interiorana, e o estar sujeito à multidão e à vida conturbada da cidade grande (Marques, 2011, p. 43).

Com isso, a angústia toma conta do sujeito e impossibilita a escolha entre o mundo do progresso e a nostalgia interiorana – dado que Drummond capta bem em versos de um poema como “Explicação”, de seu primeiro livro, *Alguma poesia* (1930), no qual lemos:

Aquela casa de nove andares comerciais
é muito interessante.
A casa colonial da fazenda também era...
No elevador penso na roça,
na roça penso no elevador.

Cria também uma constante sensação de despertencimento, de desalinho entre o passado e o presente, cujo exemplo, escolhido por Ivan Marques (2011, p. 33), encontra-se em outro poema de Drummond, do livro *Boi tempo* (1968), curiosamente chamado “Ruas”, no qual o poeta pergunta:

Por que ruas tão largas?
Por que ruas tão retas?
Meu passo torto
foi regulado pelos becos tortos
de onde venho.

Não sei andar na vastidão simétrica
implacável.
Cidade grande é isso?
Cidades são passagens sinuosas
de esconde-esconde
em que as casas aparecem-desaparecem
quando bem entendem
e todo mundo acha normal.
Aqui tudo é exposto
evidente
cintilante. Aqui
obrigam-me a nascer de novo, desarmado.

A forma como esse sentimento angustiado aparece em “Ruas da cidade” é diferente, porque própria a um grupo de jovens músicos de uma capital excêntrica (frente a Rio de Janeiro e São Paulo, à época, os grandes polos da canção) que de repente se viu como parte de um mercado global de trocas musicais. Além disso, vale sempre ressaltar que, no tempo do Clube da Esquina, a literatura dos escritores modernistas mineiros já fazia parte da cultura corrente, sendo Drummond um de seus poetas mais celebrados, portanto acessível à leitura dos compositores dos anos 60, fortemente influenciados por ele.

Mas, se tivéssemos que estabelecer uma relação mais direta entre “Ruas” e “Ruas da cidade”, diríamos que ela reside especialmente na ideia de que “Cidades são passagens sinuosas/de esconde-esconde/em que as casas aparecem-desaparecem/quando bem entendem/e todo mundo acha normal”. Quer dizer, o “eu do poema” sugere que, de sua condição *gauche*, não faz parte de “todo mundo” e percebe na modernidade o jogo de recalques históricos, no qual a memória é com demasiada frequência trocada por uma “casa de nove andares comerciais”. Percebe também a aporia da própria nostalgia: melhor o progresso desmemoriado da modernidade ou a manutenção da violenta memória colonial?

Em “Ruas da cidade”, os autores recusam-se a dar nome à paisagem, causando uma imprecisão no que se refere ao lugar do qual estão falando: ruas de qual cidade, afinal? Apesar de não se explicitar de forma direta, é Belo Horizonte, sem dúvidas, a personagem que eles descrevem e que é atravessada pelo sujeito que canta, o que pode ser inferido a partir dos nomes de nações indígenas encadeados ao longo da letra. A partir daí – isto é, da primeira linha da canção – a tensão entre o passado da colonização e o presente citadino é crescente e orienta a letra escrita por Márcio Borges.

Ao trazer para o centro, desde o começo, os nomes indígenas, há um desnudamento que revela, escondendo, o nome da cidade. Porque, planejada para ser um exemplo da modernização racional, Belo Horizonte foi organizada numa série de blocos e traços geométricos que se entrecortam e que recebem nomes ora de outros estados e cidades do país – Rua Rio de Janeiro, Rua da Bahia, Rua São Paulo etc. – ora de povos ou nações indígenas. Desse modo, cria-se em “Ruas da cidade” um campo de tensão entre duas memórias que atravessam toda a letra, sem nunca se dissolver: o embate entre o presente da paisagem urbana – da cidade geométrica, símbolo do progresso, que possibilita encontros em suas muitas esquinas – e do passado local e nacional, de violência e eclipse de povos e narrativas originárias.

Nas duas primeiras estrofes, somos apresentados à sequência: “Guaicurus, Caetés, Goitacazes/Tupinambás, Aimorés/ [...] Guajajaras, Tamoios, Tapuias/Todos Timbiras, Tupis”, que sempre se encerra com “Todos no chão”: expressão ambígua, capaz de evocar, a um só tempo, as ruas nomeadas e o genocídio dos povos indígenas no processo de colonização nacional. A sonoridade também acompanha esse movimento, subindo a escala musical, que alcança seu ponto alto nas palavras Aimorés e Tupis, respectivamente na primeira e na segunda estrofe, antes de descer para encontrar o “chão”.

Mais interessante é perceber a partir disso que as ruas têm, no mínimo, duas dimensões: aquela que está *sobre* o chão – as ruas

da capital moderna e pululante, por onde os letristas perambulavam, encontravam-se e compunham –; e aquela *sob* o chão – as nações indígenas do Brasil, atacadas desde o começo das invasões à América e, mais tarde, pela modernização capitalista, que faz as cidades crescerem de modo furioso e desigual.

Esquemáticamente, portanto, é possível dividir o mesmo significante – “ruas” – em um significado mais positivo, de espaço que possibilita o encontro; e um mais negativo, do passado indígena, muitas vezes, recalcado. Não há, no entanto, uma eleição por uma ou outra significação. Na realidade, elas coexistem e estão intimamente relacionadas, marcando afetivamente o sujeito que canta e embaralhando o dado concreto – quer dizer, a referencialidade dos nomes das ruas – e o histórico – os povos evocados por cada nome. De modo que a angústia do “eu da canção” se produz pelo contraste entre a simultânea positividade e negatividade das ruas.

É interessante reparar, nessa mesma linha, como a letra deixa ver com clareza a contradição própria a esse espaço planejado, que se pretende símbolo da modernidade. Quer dizer, se existia uma tentativa de redenção da política moderna, no sentido de homenagear os prejudicados historicamente, “Ruas da cidade” oferece seu contraponto, dizendo explicitamente na terceira estrofe que:

A parede das ruas
Não devolveu
Os abismos que se rolou.

Isto é, que a ingênua referência às nações originárias não modifica a tragédia da formação econômica e social do Brasil, indissociável do genocídio indígena e de sua marginalização.

Ao proporem essa cisão interior do eu da canção, Lô Borges e Márcio Borges produzem uma interpretação acerca da história nacional, não restrita apenas a seu estado de origem. Sobre isso, podemos pensar que a própria concepção da cidade de Belo

Horizonte reproduziu outrora um esquema de violência experimentado pela nação: a capital mineira foi construída sobre o vilarejo de Curral del Rey, um lugar percebido como periferia de Ouro Preto, cidade histórica cujos traços assimétricos poderiam ser aproveitados para destacar a modernidade da nova capital.

Mas, construída a cidade moderna, de Curral del Rey sobram poucas referências: as velhas ruelas foram substituídas pelas largas avenidas, conservando em parte sua posição geográfica; e também a posição da igreja da matriz, símbolo do vilarejo, pode ser mapeada e coincide com uma das muitas igrejas do centro de Belo Horizonte. Sua população original foi, contudo, afastada – e sobrevive, simplesmente, “no chão”.

A partir disso, podemos pensar no movimento de gradação que está presente em muitas canções do Clube da Esquina, que leva do dado local – Belo Horizonte – à Minas Gerais como um todo, e desta ao Brasil. Ou seja, parte-se de uma situação particular – a do vilarejo de Curral del Rey – para encontrar sintonia, repetição, na própria formação nacional, em uma fórmula que aproxima, por um lado, o vilarejo e os indígenas e, por outro, a capital mineira e a colonização.

Com isso em mente, voltando à estrofe da canção, encontramos um bom caminho para entender o porquê de o sujeito da letra afirmar que o horizonte no meio da selva está perdido. Pois, a “selva” – que, no imaginário tradicional, é o espaço ilimitado e antigo, habitado pelos marginais e, especialmente, pelo indígena – perde-se diante do crescimento desenfreado do “arraial” (palavra usada para se referir às pequenas cidades interioranas do país).

Há que se considerar, de todo modo (e outra vez), certa positividade desse arraial: sua capacidade de agregar – mesmo que sob a negatividade e a violência – diferentes povos e culturas, dialogando com a ideia de que a grande cidade também se apresenta como espaço possível para o movimento de reunião (Brandão, 2005, p. 43).

Assim, por mais que o crescimento desigual seja o motor da expansão urbana belo-horizontina, na cidade estão presentes não somente os algozes, mas também os sobreviventes, que produzem uma incessante disputa, capaz de transformar a própria paisagem e o sujeito que canta.

Não se trata, nesse caso, de um espaço de simples oposição, que coloca, de um lado, o arraial e, do outro, a selva, mas de um lugar em que essas duas instâncias estão articuladas, misturadas uma na outra, uma sobre a outra. Na estrutura da canção, isso não significa que está escondida a colonização e a modernização irresponsável, que colocou os indígenas e os moradores da velha Curral del Rey, todos juntos, no chão, de maneira literal e figurada, no espaço físico e no histórico-narrativo. Antes, demonstra que, estando no chão, esses sujeitos marginalizados brotam intempestivamente – e, por isso, o embate é ininterrupto.

Mas, dando continuidade à nossa leitura da canção, é interessante observar como esse amálgama de paisagens também se expressa, ainda na terceira seção da letra, a partir de quadros de referências materiais, dispostos em sequência. Todos os nomes que compõem a estrofe – a “parede das ruas”, os “abismos”, o “horizonte perdido”, a “selva” e o “arraial” – fazem remissão a um espaço específico que, pela diferença e pela enumeração caótica, vai se estilhando e reconfigurando em um único e simultâneo lugar. Tal escolha e procedimento sugere a ideia da própria passagem do tempo e, especialmente, da transformação da cidade, espaço ao mesmo tempo determinável e efêmero.

Aliás, a estrofe seguinte corrobora essa ideia, ao propor sinteticamente que:

Passa bonde, passa boiada
Passa trator, avião
Ruas e reis

Enquanto uma das seções mais potentes da letra, nessa série curta de versos, o verbo utilizado é extremamente significativo, uma vez que possibilita tanto uma leitura que qualifica “passar” como sinônimo de “acabar” – o bonde, a boiada, o trator, o avião, as ruas e os reis passam, acabam, desaparecem – bem como dá margem para pensar que a mesma série de substantivos “passa por cima”, isto é, caminha sobre a cidade (e não apenas sobre ela, mas especificamente sobre suas ruas, de nomes indígenas, mencionados nas estrofes que abrem a canção).

Como não lembrar, nesse caso, a célebre e perversa frase do deputado Ricardo Salles, que, enquanto exercia a função de ministro do Meio Ambiente (2019–2021), sugeriu que o Estado deveria se aproveitar da situação pandêmica da Covid-19 para “passar a boiada”? Essa imagem – presente tanto na canção quanto no comentário do exministro – nos deixa ver com mais clareza a contradição destacada pelos letristas e mencionada anteriormente: o preço da modernização capitalista e do desenvolvimento urbano, que não é apenas alto e sempre visa o lucro, como também é violento e despuadorado.

Mas, diferentemente do que faz Salles, no caso de “Ruas da Cidade”, o sujeito da canção não é indiferente a essa violência: tem consciência dela e, não apenas isso, é confrontado por sua presença – física e simbólica – através de ruas e nomes que “passam” por ele, enquanto ele os transpassa com os pés. O agente dessa consciência, no entanto, não é nenhum cidadão, político ou teórico, mas a própria cidade, cuja organização “[...] plantou/no coração/tantos nomes de quem morreu” – coração que é, a um só tempo, o da cidade (o centro da capital mineira) e o do eu da canção.

Por fim, é sustentando essa condição angustiada, incapaz de simplesmente celebrar ou rechaçar o espaço urbano em que habita, e conectando a cidade à política e à história nacional que se produz a dimensão moderna e de província da letra, cuja sonoridade de Lô Borges – de acordes dissonantes e com uma melodia que, em certos

momentos, parece tropeçar – inscreve na tradição da Música Popular Brasileira. Finalmente, destacamos que essa forma de trabalhar com os temas da atualidade não deixa de ser semelhante àquela adotada, em boa medida, pelos modernistas mineiros, que procuravam “ligar valores com práticas, políticas com ética, política com cultura, literatura com função social” (Bomeny, 1994, p. 73).

Com isso, gostaríamos de concluir dizendo que aqueles que, por vezes, atribuem aos modernistas mineiros ou ao Clube da Esquina certa “mineiridade” – com todos os problemas próprios a esse termo – não estão de todo errados. Não apenas porque sobram referências à paisagem e aos hábitos tacitamente concebidos como de uma Minas Gerais idealizada e mais interiorana, mas pelos artistas, em seus respectivos momentos, conseguirem dar novo sentido a esses signos, colocando-os sob nova roupagem e condição, mais moderna diríamos, em latência com problemas do passado e também do presente. Não se trata, portanto, de simplesmente participar dessa suposta e idealizada identidade regional, usando seus emblemas: mais certo é dizer que eles, em larga medida, os inventaram.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Luis Alberto. **Grafias da identidade**: literatura contemporânea e imaginário nacional. Rio de Janeiro: Lamparina Editora; Belo Horizonte: FaE/UFMG, 2005.

BOMENY, Helena. **Guardiões da razão**: Modernistas mineiros. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Tempo Brasileiro, 1994.

DINIZ, Sheyla Castro. **“Nuvem cigana”**: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB. 2012. 249 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Sociologia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2012.

MARQUES, Ivan. **Cenas de um modernismo de província**: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte. São Paulo: 34, 2011.

MARTINS, Gabriel Reis. **"Canção moderna de província"**: repensando o Clube da Esquina e a história da Música Popular Brasileira. 2022. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

MERQUIOR, José Guilherme. Um clássico moderno. *In*: MERQUIOR, José Guilherme. **O elixir do apocalipse**. São Paulo: Nova Fronteira, 1983. p. 141-144.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. **A sonoridade específica do Clube da Esquina**. 2005. 177 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Canção: Letra x Estrutura Musical. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, v. 14, n. 2, p. 322-333, 31 dez. 2006. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.322-333>. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18103>. Acesso em: 14 jun. 2025.

Raul Lucas Tanigut Brisola Maciel

**LEITURA COMPARADA
DE “AS MÃOS DOS PRETOS”,
DE BERNARDO HONWANA,
E “PEDAGOGINGA”,
DE THIAGO ELNIÑO**

SUMÁRIO

RESUMO:

Este artigo faz uma leitura comparada entre o conto "As mãos dos pretos", de Bernardo Honwana, e a letra e o videoclipe de "Pedagoginga", de Thiago Elniño. Utilizando como fio entre as obras o livro "Uma história feita por mãos negras", da Beatriz Nascimento. A partir da análise dos elementos dos textos, são apontadas as suas convergências, as divergências entre as suas abordagens e as especificidades de cada um deles. O artigo discute como ambas as obras apresentam críticas às narrativas coloniais, à marginalização e ao apagamento das pessoas negras na história. Enquanto em "As mãos dos pretos", a busca por identidade enfrenta a reprodução do racismo por meio da resistência, em "Pedagoginga", o enfrentamento se dá por meio de uma ruptura, tendo o hip hop e a espiritualidade das religiões de matriz africana como base.

Palavras-chave: Bernardo Honwana. Thiago Elniño. Beatriz Nascimento. Pedagoginga.

INTRODUÇÃO

O conto “As mãos dos pretos”, de Bernardo Honwana, e a música “Pedagoginga”, de Thiago Elniño, embora publicados com mais de cinquenta anos de diferença e em contextos geográficos, históricos e políticos muito diferentes, convergem e se aproximam pelos temas relacionados à infância e à construção das identidades e da história. Ambos mostram como se dá a reprodução dos discursos que desumanizam a população preta e as reações a eles.

“As mãos dos pretos” tem como protagonista um menino que busca entender por que as mãos das pessoas pretas são brancas. Publicado em 1964, no livro *Nós matamos o Cão Tinhoso!*, a história se passa no contexto da luta anticolonial de Moçambique. Luís Bernardo Honwana, homem preto, nasceu em 1942, no município de Lourenço Marques, atual Maputo, capital do país. Militante da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), foi preso por suas atividades anticolonialismo no mesmo ano em que o conto foi publicado. Com uma forte atuação política¹, voltou a publicar em 2017, com *A Velha Casa de Madeira e Zinco*.

Por sua vez, na letra de “Pedagoginga”, Thiago canta sobre como não se enxergava na escola, mas se encontrou no hip hop. No videoclipe, vemos um menino que busca se (re)conhecer nos livros, algo que ele não consegue fazer na escola. Thiago Henrique Miranda,

1 “Em 1970, foi para Portugal estudar Direito na Universidade Clássica de Lisboa. Após a Independência de Moçambique, em 1975, foi nomeado Diretor de Gabinete do Presidente Samora Machel e participou ativamente da vida política do país. Em 1982, tornou-se Secretário de Estado da Cultura de Moçambique e, em 1986, foi nomeado Ministro da Cultura de Moçambique. Em 1987, foi eleito membro do Conselho Executivo da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO). Em 1991, fundou e foi o primeiro Presidente do Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa. Em 1994, foi convidado para entrar para o Secretariado da UNESCO e foi nomeado Diretor do escritório regional da organização, com base na África do Sul. Honwana é membro fundador da Organização Nacional dos Jornalistas de Moçambique, da Associação Moçambicana de Fotografia e da Associação dos Escritores Moçambicanos. Atualmente, é o diretor executivo da Fundação para a Conservação da Biodiversidade (BIOFUND)” (Honwana, 2019, p. 112).

homem preto, nasceu em 1985, em Volta Redonda, Rio de Janeiro. Rapper, pedagogo e educador popular, começou a frequentar batalhas de MCs em 2005 e tem vários trabalhos lançados², nos quais canta sobre a cultura, as lutas e a espiritualidade da população preta.

Ao identificar e analisar os elementos desses dois textos, trago como um fio entre eles o livro *Uma história feita por mãos negras*, de Beatriz Nascimento, mulher preta, que propõe que a história negra e a história das pessoas negras sejam escritas a partir da perspectiva e das vivências das pessoas negras.

Tomando como ponto de partida a observação daqueles dois meninos de países periféricos e dependentes em busca da história negada e das suas identidades, considero também como as pessoas adultas – as autoras aqui utilizadas e as personagens dos textos – lidam com essa questão e como refletem sobre ela.

ELEMENTOS

No quadro a seguir, apresento os principais elementos do conto “As mãos dos pretos” e da letra e do videoclipe de “Pedagoginga”, conforme: a) obras que compõem; b) contextos; c) temas; d) personagens; e) estrutura; f) abordagens.

- 2 Cavalos e Briga (2012, EP), Fundamento (2013, mixtape), Filhos de Um Deus que Dança (2016, EP), A Rotina do Pombo (2016, álbum), Pedras, Flechas, Lanças, Espadas e Espelhos (2019, álbum), Correnteza (2021, álbum), Ondas (2023, EP), Ominira – A Vida de João Bento (2023, EP) e Sankofa (2024, EP). Todos estão disponíveis no canal do Elniño no YouTube. Em plataformas como Spotify e Deezer, apenas o primeiro EP não está disponível.

Quadro 1 – Elementos de “As mãos dos pretos” e de “Pedagoginga”

	“As mãos dos pretos”	“Pedagoginga”
a)	É um dos sete contos originais do livro “Nós matamos o Cão Tinhoso!”, de 1964 – aos quais se soma o conto “Rosita, até morrer” na edição da Kapulana. No mesmo ano, a luta pela independência de Moçambique se intensificou. O livro é considerado um marco na literatura nacional e na luta anticolonialista.	Integra o álbum de rap “A Rotina do Pombo”, de 2017, que tem 15 faixas (onze músicas e quatro vinhetas) e nos apresenta um homem, Sem Nome, negando os grillhões que lhe colocaram, e cada faixa é muito bem costurada ao álbum, que conta com participações de, entre outras, Kmz, Flavio SantoRua, Tamara Franklin, Rincon Sapiência, Douglas Din e Sant.
b)	No momento em que “As mãos dos pretos” foi publicado, atividades anticoloniais, inclusive as artísticas e literárias, eram fortemente reprimidas e censuradas.. O movimento pela independência em dezenas de países africanos ganhou força no final da década de 1950 e atingiu o seu auge nas duas décadas seguintes. O livro do Honwana foi criticado por quem defendia o colonialismo e o regime de Salazar e aclamado por quem defendia a independência do país (Martin, 2019).	Em 2017, no Brasil, as pessoas negras tiveram rendimento 44% menor e taxa de desemprego 49% maior que as pessoas brancas (IBGE, 2018) e foram 75,5% das vítimas de homicídios (FBSP, 2019). Entre 2017 e 2018, foram 75,4% das vítimas da letalidade policial (IPEA; FBSP, 2019). É importante destacar que a população negra não se resume a esses dados estatísticos, mas esses, persistentes há décadas, dão um breve panorama do contexto social e racial em que “Pedagoginga” foi lançada.
c)	Os temas centrais são a busca pela identidade e a denúncia do colonialismo e do racismo estrutural do ambiente em que o menino vive. A partir das respostas sobre o porquê de as mãos das pessoas pretas serem mais claras, percebe-se que costura entre os temas apresentados é o modo como o discurso colonial sobre a população negra é mantido e transmitido.	Os temas centrais são: a identidade negra, o não pertencimento ao ambiente escolar, a necessidade de um contraponto à história oficial e o hip hop como meio de resistência e pertencimento. Como contexto histórico, esses temas são entrelaçados com a história dos personagens e da escravização da população negra, assim como suas marcas e consequências.

	"As mãos dos pretos"	"Pedagoginga"
d)	Narrado em primeira pessoa, o conto tem como protagonista um menino negro. Além dele, são personagens: Senhor Professor; Senhor Padre; Dona Dolores; Senhor Antunes da Coca-Cola; Senhor Frias; Dona Estefânia; Mãe.	Na letra, são personagens o próprio Thiago – como adulto, MC, e como menino, estudante – e o menino cantado pelo Sant. No videoclipe, o menino, preto, como protagonista, as pessoas funcionárias de livrarias e bancas, o personagem representado pelo Sant e o Elniño, que aparece como um orixá.
e)	A estrutura do conto é linear e centrada na busca do menino por respostas sobre o porquê de as mãos das pessoas pretas serem mais claras. Ao conversar com pessoas adultas, ele se depara com o discurso colonialista nas suas dimensões religiosa, econômica e racista.	A letra tem três versos – o primeiro e o segundo do Thiago, e o terceiro do Sant, intercalados pelo refrão, do Kmkz. Elniño alterna o olhar entre a história do povo preto brasileiro e a fase escolar. Sant conta a história de um menino do nascimento até os 16 anos. A letra não é linear, mas há um cruzamento nos desafios e formas de resistência e enfrentamento em comum entre as diferentes vozes da letra e do videoclipe.
f)	Aborda a construção da identidade e o enfrentamento do colonialismo com uma certa ingenuidade da criança: as respostas não a satisfazem, mas ela não consegue exatamente apontar o problema – o racismo e o discurso colonialista – e continua buscando respostas com pessoas brancas de contextos e posições parecidos com as anteriores.	Em "Pedagoginga", a abordagem é mais direta no sentido de resistência e enfrentamento. O menino e o Elniño têm uma posição melhor definida sobre o racismo e o discurso colonialista e sabem onde buscar e encontrar o pertencimento, recorrendo à espiritualidade, aos orixás, ao hip hop, a pessoas de referência para o movimento negro e a livros com a história negra.

Fonte: elaborado pelo autor, 2025.

A CONSTRUÇÃO DE "AS MÃOS DOS PRETOS"

Em "As mãos dos pretos", as reflexões do menino, provavelmente negro³, sobre o motivo de as mãos das pessoas serem mais claras começam logo no primeiro parágrafo. Em pouco mais de duas páginas, ele ouve ou lê oito explicações para a sua dúvida, as quais manifestam a discriminação racial e a violência do discurso colonial. Essas respostas são:

1. as pessoas pretas andavam com as mãos apoiadas ao chão – essa resposta, na qual o Professor se vale da sua posição, compara pessoas pretas a animais: para ele, as mãos são assim "porque ainda há poucos séculos os avós deles andavam com elas apoiadas ao chão, como os bichos do mato, sem as exporem ao sol, que lhes ia escurecendo o resto do corpo" (Honwana, 2017, p. 107);

3 Ainda no primeiro parágrafo, o narrador diz "o Senhor Padre, depois de dizer na catequese que nós não prestávamos mesmo para nada e que até os pretos eram melhores do que nós" (grifos meus), o que leva à conclusão de que o menino não é branco, como o Padre, tampouco é preto, pois é comparado aos pretos, ele seria, portanto, mestiço. Aspectos como o acesso à educação formal, adesão à religião católica e o não-uso do português africanizado, como podemos ver em outros contos do livro, permitem inferir que o menino e a sua mãe seriam, para o regime colonial e do ponto de vista jurídico, pessoas assimiladas. Conforme Farré (2015, p. 204), o Estatuto de Assimilado, de 1917 "era mais uma peça necessária do quebra-cabeça colonial", e, para a colônia, enquanto "a condição de indígena estava principalmente referida àquelas populações rurais ainda pouco afetadas pelos efeitos benéficos do contato com a civilização portuguesa", "os assimilados seriam os indivíduos que, por viverem nas cidades, estariam já dando mostras de uma forma de vida mais próxima à portuguesa: no uso da língua, na aceitação da vida cristã, na assunção do trabalho diário como forma de sustentar a família e na obediência às leis do governo". Desta forma, "a condição de assimilado seria a fase intermédia através da qual um indivíduo africano transitava da condição de indígena à de cidadão". É importante destacar que o fato de não ser identificado como preto não diz sobre a sua cor da pele, mas sobre como o padre o lia, ou seja: como uma pessoa mais "civilizada" e não necessariamente mais "clara" do que as pessoas pretas.

2. as pessoas pretas, às escondidas, andavam de mãos postas em oração – “primeiro, cê sequestra eles, rouba eles, mente sobre eles/nega o Deus deles, ofende, separa eles” (Ismália, 2019). A resposta do Senhor Padre atribui uma opção religiosa a pessoas que, na verdade, tiveram outra religião imposta pelo processo colonizatório: “o Senhor Padre [...] dizendo que isso era assim porque eles, às escondidas, andavam sempre de mãos postas, a rezar” (Honwana, 2017, p. 107);
3. Deus fez assim para as pessoas pretas não sujem a comida dos patrões – reduz as pessoas pretas à escravidão, pois foram *feitas* para isso, e as considera sujas, conforme a resposta da Dona Dores⁴: “Deus fez-lhes as mãos assim mais claras para não sujem a comida que fazem para os seus patrões ou qualquer outra coisa que lhes mandem fazer e que não deva ficar senão limpa” (Honwana, 2017, p. 107);
4. feitos a partir do barro, postos em moldes, tiveram de se agarrar enquanto o barro deles cozia – essa reforça a ideia da diferença como uma obra divina, conforme o Senhor Antunes da Coca-Cola contou:

Antigamente, há muitos anos, Deus, Nosso Senhor Jesus Cristo, Virgem Maria, São Pedro, muitos outros santos, todos os anjos que nessa altura estavam no céu e algumas pessoas que tinham morrido e ido para o céu, fizeram uma reunião e resolveram fazer pretos. Sabes como? Pegaram em barro, enfiaram-no em moldes usados para cozer o barro das criaturas, levaram-nas para os fornos celestes; como tinham pressa e não houvesse lugar nenhum ao pé do brasido, penduraram-nas nas chaminés. Fumo, fumo, fumo e aí os tens escurinhos como carvões. E tu agora queres saber por que é que as mãos deles ficaram brancas? Pois então se eles tiveram de se agarrar enquanto o barro deles cozia?! (Honwana, 2017, p. 108).

4

Para Proença (2016, p. 104), a nomeação de Dona Dores e Senhor Frias tem “motivação onomástica” e, desta forma, “os nomes respectivos se associam às explicações que seus personagens dão: a primeira está relacionada à escravidão; o segundo, a baixas temperaturas”.

5. após feitos por Deus, não se lavaram por inteiro – aqui, as pessoas pretas são descritas como sujas e desleixadas, como o Senhor Frias disse:

que Deus acabava de fazer os homens e mandava-os tomar banho num lago do céu. Depois do banho, as pessoas estavam branquinhas. Os pretos, como foram feitos de madrugada e a essa hora a água do lago estivesse muito fria, só tinham molhado as palmas das mãos e as plantas dos pés, antes de se vestirem e virem para o mundo (Honwana, 2017, p. 108).

6. viviam encurvadas para apanhar o algodão da Virgínia – essa explicação remete ao período da escravidão: o menino leu em um livro que “os pretos têm as mãos assim mais claras por viverem encurvados, sempre a apanhar o algodão branco de Virgínia e de mais não sei onde” (Honwana, 2017, p. 108);
7. lavavam demais as mãos – nessa, o ato de lavar as mãos aparece como uma atividade corriqueira, sem considerar que um possível motivo para as pessoas pretas lavarem tanto as mãos seria o fato de serem consideradas sujas. Desse modo, para Dona Estefânia, “é só por as mãos deles desbotarem à força de tão lavadas” (Honwana, 2017, p. 108);
8. Deus fez assim para que as mãos de todas as pessoas fossem iguais – essa resposta, dada pela mãe, é a única que destoa das anteriores. Enquanto as outras apresentam e reforçam uma diferença que seria essencial, inerente e mesmo natural, essa mostra uma semelhança que teria essas características: para ela,

Deus fez os pretos porque tinha de os haver. Tinha de os haver, meu filho, Ele pensou que realmente tinha de os haver... Depois arrependeu-se de os ter feito porque os outros homens se riam deles e levavam-nos para as casas deles para os pôr a servir como escravos ou pouco mais. Mas como Ele já os não pudesse fazer ficar todos brancos

porque os que já se tinham habituado a vê-los pretos reclamariam, fez com que as palmas das mãos deles ficassem exatamente como as palmas das mãos dos outros homens. E sabes por que é que foi? Claro que não sabes e não admira porque muitos e muitos não sabem. Pois olha: foi para mostrar que o que os homens fazem, é apenas obra de homens... (Honwana, 2017, p. 109).

Podemos identificar que as respostas que o menino recebeu refletem e reproduzem discursos que reforçam e naturalizam o racismo. Elas podem assim ser sintetizadas:

- representam a ciência, distorcendo-a (1 e 6), e o saber institucional (1, 2 e 6);
- desumanizam e coisificam as pessoas pretas (1, 4 e 5);
- reduzem e colocam as pessoas pretas como sujas (3, 5 e 7);
- negam a sua história (todas de 1 a 7) e as suas identidades (sobretudo 2, 3 e 6);
- remetem ao período da escravidão (3 e 6);
- reproduzem o discurso do poder econômico ou da colônia (todas de 1 a 7, mas principalmente 3 e 4).

Proença (2016, p. 105) observa que as falas "são externas aos africanos, com exceção da mãe. Parecem ser os personagens todos estrangeiros, a julgar pelos nomes que têm; não há dúvidas quanto a motivações e efeitos dos discursos que produzem". Isso evidencia que, durante a transmissão do conhecimento, as fontes do menino negam às pessoas pretas as suas identidades e a construção das suas próprias narrativas, evidenciando o racismo institucional,

o racismo estrutural e o racismo recreativo⁵ – diferentes manifestações do racismo que têm o mesmo objetivo: “preservar e legitimar um sistema de privilégios raciais, o que depende da circulação contínua de estereótipos que representam minorias raciais como pessoas incapazes de atuar de forma competente na esfera pública” (Moreira, 2019, p. 32).

Destaca-se também que os discursos que carregam argumentos econômicos para justificar a hierarquia social vigente não deixam de manifestar outras ideias, como a desumanização das pessoas pretas. Há uma ideologia do racismo e não apenas os seus aspectos materiais, conforme Nascimento (2021, p. 51-52):

Preferem muitos “teóricos” repetir obviamente que a origem da discriminação está no aspecto socioeconômico que caracteriza a sociedade brasileira. Insistem em não ver o preconceito racial como reflexo da sociedade como

- 5 Adilson Moreira, em seu livro “Racismo Recreativo”, desconstrói a ideia de que o racismo recreativo seria “inocente” ou menos danoso. Para ele, “os estereótipos raciais negativos presentes em piadas e brincadeiras racistas são os mesmos que motivam práticas discriminatórias contra minorias raciais em outros contextos” (Moreira, 2019, p. 23) e essa forma de “humor” perpetua “os mesmos elementos que estavam presentes em políticas públicas de caráter eugênico destinadas a promover a eliminação da herança africana por meio da transformação racial da população brasileira” (Moreira, 2019, p. 30). O racismo recreativo “designa um tipo específico de opressão racial: a circulação de imagens derogatórias que expressam desprezo por minorias raciais na forma de humor, fator que compromete o status cultural e o status material dos membros desses grupos” (Moreira, 2019, p. 31). O uso do humor caracteriza “uma estratégia que permite a perpetuação do racismo, mas que protege a imagem social de pessoas brancas. O racismo recreativo exemplifica uma manifestação atual da marginalização social em democracias liberais: o racismo sem racistas. Esse conceito designa uma narrativa na qual os que reproduzem o racismo se recusam a reconhecer que suas ações ou omissões podem contribuir para a permanência de disparidades raciais na nossa sociedade” (Moreira, 2019, p. 24). Afinal, é sempre possível dizer depois que “é só uma piada”. No conto, o racismo recreativo aparece ainda no começo, como reflexo, quando o menino diz que achou “um piadão tal a essa coisa de as mãos dos pretos serem mais claras”, e de maneira mais explícita após a resposta do Senhor Antunes, em “Depois de contar isso o Senhor Antunes e os outros Senhores que estavam à nossa volta desataram a rir, todos satisfeitos”. Em “Pedagoginga”, o racismo recreativo aparece em “a escola sempre reforçou que eu era feio”. Conforme Moreira (2019, p. 137), “é comum a associação da negritude à feiura, o que opera como o elemento cômico de supostas brincadeiras, mecanismos que permitem pessoas brancas expressarem hostilidade racial por meios culturalmente mais aceitáveis. [...] Podemos ver então que a discriminação estética é um dos componentes centrais do racismo recreativo”.

SUMÁRIO

um todo, ou seja, em todos os seus níveis, pois a ideologia, em que repousa o preconceito, não está dissociada do nível econômico ou do jurídico-político; não está nem antes nem depois desses dois, também não está acima ou abaixo. A ideologia, em suas formas, integra-se a e está acumulada numa determinada sociedade, juntamente com os outros dois níveis estruturais. Confundir esquematização de conceitos para um melhor estudo e compreensão do problema com a prática dos conceitos na realidade concreta é demonstrar uma ignorância de mau aluno, para não dizer que é justamente pôr em prática o mesmo preconceito sob a forma velada de “inocência (muito) útil”. Repetir que o preconceito racial é de origem econômica, ou decorre do fenômeno da luta de classes, procurar somente nas fundamentações econômicas explicação para uma situação tão complexa não esclarece, só contesta, nem promete soluções para os diretamente interessados nela.

De todas as respostas, a que mais destoa é a última, dada pela mãe do menino. Todas as anteriores e os preconceitos que as sustentam – e que, por sua vez, elas retroalimentam – explicitam a construção social e cultural do racismo. A explicação da mãe é a única que menciona Deus sem colocar a desigualdade racial como obra divina e também a única que busca reconhecer a humanidade das pessoas pretas. O fato de a mãe rir ao ver seu filho contar tudo que havia ouvido não pode ser interpretado como uma reprodução do racismo recreativo ou mesmo uma conivência com ele, mas sim como um “rir de nervoso” – seja por ter enxergado o racismo nas respostas e o seu filho não e por pensar, portanto, que mais tarde ele entenderia, seja por remeter a formas de violência que ela já havia sofrido.

A CONSTRUÇÃO DE “PEDAGOGINGA”

Na letra de “Pedagoginga” (Elniño, 2017), aparecem alguns dos aspectos do conto, mas do ponto de vista de um homem preto. Os elementos centrais nos versos de Elniño são:

- o período da escravidão e as suas consequências e marcas – apontando, a partir da metáfora de *mentes na prisão*, a manutenção de uma estrutura social e de uma desigualdade racial que não permitem plena liberdade e emancipação:

Atravessar o oceano para tramar na sua plantação
Café, algodão, cana, escravidão
Alforriaram o nosso corpo, mas
deixaram as mentes na prisão

- a espiritualidade de matriz africana – aparece como fonte de força e como guia para a vida, como lemos nos versos de Elniño e no refrão, do Kmkz:

Orumilá jogou seus búzios para ver
Que futuro ia ter a ave que enfrentou Oxossi
Índio guerreiro que era justo, que era forte
Que pra defender seu povo tinha apenas
uma flecha em sua posse
E que mostrou que o impossível não era improvável [...]
Nossa fé é imensurável e transforma dor em motivação
Pra superação, tanta humilhação [...]
Me alimento da sabedoria de entidades de terreiro
Sou guerreiro da falange de Ogum, zum zum zum [...]
[Refrão] Minha percepção de mundo diz que nós
Mesmo não vendo nada em volta, nunca estamos sós
Faço minha oração, peço força pro meu guia
E que ele não me abandone nas lutas do dia a dia

- a proposição de caminhos – uma construção coletiva das e para as pessoas pretas a fim de conhecerem a própria história:

Papo de visão, nossa construção
 Passa por saber quem somos e também quem eles são
 Não entrar em conflitos que não tragam solução
 Evitar a fadiga, não dar um passo em vão

- a crítica ao sistema educacional, o não pertencimento à escola e o hip hop como um caminho – o conhecimento transmitido pela escola não contempla a todas e todos, pois somente é válido o conhecimento do e para o homem branco; a história e as identidades negras não cabem naquele espaço, enquanto o hip hop se oferece como espaço de resistência e acolhimento:

Eu falo de conhecimento
 Eu não quero mais estudar na sua escola
 Que não conta a minha história, na verdade me mata por dentro [...]
 Quando todo campo de conhecimento é válido
 Só tem que o homem pálido nos vende que somente o seu que serve [...]
 Mano, vou te falar, hein, ô lugar que eu odiava
 Eu não entendia porra nenhuma do que a professora me falava
 Ela explicava, explicava, querendo que eu Criasse um interesse num mundo que não tinha nada a ver com o meu

Não sei se a escola aliena mais do que informa
 Te revolta ou te conforma com as merdas que o mundo tá
 Nem todo livro, irmão, foi feito pra livrar
 Depende da história contada e também de quem vai contar

Pra mim contaram que o preto não tem vez
 E o que que o Hip-Hop fez? Veio e me disse o contrário
 A escola sempre reforçou que eu era feio
 O Hip-Hop veio e disse: "Tu é bonito pra caralho"

O Hip-Hop me falou de autonomia
 Autonomia que a escola nunca me deu
 A escola me ensinou a escolher caminhos
 Dentro do quadradinho que ela mesmo me prendeu

O verso do Sant nos apresenta a vida de um menino desde o seu nascimento ("Nasceu vencendo o Apartheid no ventre") e os seus primeiros meses de vida ("Vive quem sabe sempre olhar pra frente, certo?/Livre com toda vez áspera, conta meses a esperar"). Sabemos que é um menino negro ("Pra respirar, mais um nessa diáspora"), que desde cedo enfrenta a ausência paterna e assiste ao encarceramento de jovens negros ("Com três ouvia pólvora, com quatro o pai não mais verá/Cinco primo preso, qual perspectiva haverá?"). Num contexto em que ele já nasce condenado ("A nove do plantão disparará, opera lá/Mas pensa: menor de dez o júri absolverá?"), entra para o crime para ajudar a sua mãe, utilizando o pouco que aprendeu na escola ("Se envolver, era pra coroa não piorar, Deus escutará no rádio (Será?)/Na escola não ensinaram a orar, mas aprendeu a contar"). Ele ganha um dinheiro aparentemente fácil e rápido, mas o destino lhe parece inescapável ("E ponta é fácil, seiscentos por semana/Piscou, tem treze agora/Vai comprar até kit novo e comemorar/Mas o silêncio na ilha diz o que se repetirá"). O hip hop e seus versos são a resposta para o discurso da meritocracia e são a fagulha para a riqueza supostamente conseguida por mérito ("Pra tua mérito-fazenda, meu verso-fagulha/Por que tinha só dezesseis, tem 5-8-4 na agulha").

Algo que se destaca nesse verso é o contraste entre o menino do videoclipe e o do conto do Honwana: o primeiro é adultizado⁶, tem a infância interrompida ou negada e precisa lidar com problemas e questões que em nada lembram a vida de uma criança. Utilizando e analisando o texto “La juventud es más que una palabra”, de Mario Margulis e Marcelo Urresti, Pereira (2010, p. 14) afirma:

Segundo eles, a partir do século XVIII e XIX a juventude, como uma etapa da vida, passou a ser vista também como uma camada que detém certos privilégios. Constituir-se-ia, então, um período, antes da maturidade biológica e social, marcado por uma maior permissividade, configurando, dessa forma, a moratória social da qual desfrutam alguns jovens por pertencerem a setores sociais mais favorecidos. Para esses que detêm tal privilégio, o ingresso na vida adulta, com as exigências requeridas para a entrada na maturidade social, é cada vez mais postergado pelo aumento do tempo de estudo.

- 6 *Eu nasci junto à pobreza que enriquece o enredo, eu cresci onde os moleque vira homem mais cedo* (“Triunfo”, Emicida). O estudo de Goff *et al.* (2014) concluiu que meninos negros são vistos como mais velhos e menos inocentes que os meninos brancos e são considerados totalmente responsáveis por suas ações muitos anos antes de jovens brancos. Mas, além do recorte racial, é necessário fazer o recorte de gênero, para uma análise interseccional de como a adultização afeta de modo diferente crianças e adolescentes negras e negros: para os meninos negros, a adultização se relaciona à violência urbana, enquanto, para as meninas negras, relaciona-se à sexualização e à violência e exploração sexuais. Epstein, Blake e González (2017) estudaram a percepção sobre meninas negras e concluíram que, comparadas às meninas brancas, elas são vistas como menos inocentes, mais independentes e menos necessitadas de cuidado, proteção e apoio. Além disso, acredita-se que sabem mais sobre sexo e “assuntos de adultos”. Esse estudo e o de Goff *et al.* (2014) se complementam ao apontar evidências de que a adultização afasta as crianças negras da proteção social dada às demais crianças. Como as crianças negras não são plenamente reconhecidas como parte do grupo que merece cuidado, as violências que sofrem – como a violência policial contra os meninos e a violência sexual contra as meninas – são percebidas como menos graves. Para Teodoro (2022, p. 1592), as meninas negras “desde a tenra idade, passam por um processo de ‘adultização’, ou seja, são consideradas mulheres adultas e vivenciam as mesmas situações que, historicamente, as mulheres negras vivem”. Elas sofrem, portanto, opressões de gênero, raça, classe e idade e suas interseccionalidades. Por fim, essas meninas, adultizadas e vistas como mulheres, sofrem as violências descritas por hooks (2019, p. 93): “A designação de todas as mulheres negras como depravadas, imorais e sexualmente desinibidas surgiu no sistema da escravidão. Mulheres e homens brancos justificaram a exploração sexual de mulheres negras escravizadas, argumentando que elas iniciavam o envolvimento sexual com homens. Desse pensamento, emergiu o estereótipo de mulheres negras como selvagens sexuais e, em termos sexistas, uma selvagem sexual, não humana, animal não é estuprada.”

Dessa forma, os jovens das camadas populares, devido, entre outras coisas, ao ingresso prematuro no mercado de trabalho e à assunção de obrigações familiares (casamento, filhos etc.) em idade reduzida, teriam sua moratória social diminuída e, por consequência, uma vivência juvenil diversa da dos jovens mais abastados.

Os acontecimentos da vida do menino desse verso não nos deixam percebê-lo como uma criança em plena infância. O passar dos anos e as idades mencionadas nos lembram que a idade pode ser relativizada e é insuficiente, por si só, para definir o que é *ser criança*.

Passando ao videoclipe, vemos que a busca da criança por conhecimento aparece de forma bem diferente da que vemos no conto: enquanto, em “As mãos dos pretos”, o menino conversa com várias pessoas, o menino de “Pedagoginga” faz uma busca que parece solitária, mesmo acompanhado e protegido pelo seu orixá⁷, que ele parece notar apenas na última cena. Ele busca o conhecimento em livros, os quais procura fora da escola, apesar de frequentar uma e, portanto, ter contato com professoras e professores. “Problema com escola eu tenho mil, mil fitas” (Negro Drama, 2002). Apenas 31% das escolas públicas brasileiras, responsáveis por 48% das matrículas de estudantes da rede pública de ensino, têm bibliotecas (Atricon, 2024), e essa é uma das possibilidades do videoclipe. Mas também é possível que haja uma biblioteca, mas não com os livros que lhe interessam, ou que, ainda que haja esses livros, ele não tenha real acesso à biblioteca.

Ao ir atrás de livros do seu interesse, o primeiro que vemos é o primeiro volume da trilogia da história em quadrinhos “Hip Hop Genealogia”, de Ed Piskor, que estava exposto na vitrine de uma

7 Sobre o Sant também aparecer ou não como um orixá no videoclipe: i. apenas o personagem de Elniño é que sempre acompanha os passos do menino pelas ruas; ii. no videoclipe, enquanto o Elniño aparece com suas guias de umbanda, o Sant usa uma corrente com um ankh (cruz egípcia, cruz ansata); iii. em outras músicas de Sant, não há o uso de expressões da umbanda ou do candomblé, como encontramos em músicas de Emicida, de Coruja BCI e de Rincon Sapiência. Por fim, podemos considerar que o Sant apareça também como um protetor do menino, ainda que não necessariamente como orixá.

livraria entre duas edições de livros da série Harry Potter. Depois, ele sai de uma banca correndo com um livro ou um caderno de capa amarela que não conseguimos identificar. Em seguida, um volume do gibi do Homem-Aranha. Por fim, vemos a “Autobiografia de Malcolm-X”. Quando ele é flagrado pegando esse último, o homem da banca conversa com ele e o deixa levar o livro. Essa cena remete a um acontecimento da vida do próprio Thiago Elniño no início da sua adolescência. Em uma entrevista para Cultura Livre, ele conta:

Em algum momento, eu falei “cara, eu gosto tanto de gibi, minha família não tem condição de me dar grana pra eu comprar um gibi”, então eu passei a ir pro Centro da cidade e eu cometia pequenos furtos e sempre voltava com uns gibis pra casa. E até que uma figura me pegou no flagrante e ao invés de essa figura me punir, ela me deu uma oportunidade de trabalho, praticamente, pra mim continuar interagindo ali com o universo da leitura (Cultura Livre, 2023).

Isso reforça o quanto há da vida do próprio Elniño em “Pedagoginga”, como esse episódio, o seu gosto por quadrinhos e a menção a Malcolm-X – uma das referências pessoais de Thiago e a quem ele homenageou no videoclipe de “Ubuntu”, que também é uma faixa do álbum “A Rotina do Pombo” (Marcondes, 2017).

O videoclipe, dirigido por João Victor Medeiros e com referências e releituras de Gordon Parks, Earlie Hundnall Jr. e Viviane Sassen (Medeiros, 2017), tem um dos seus pontos altos quando Sant e Thiago aparecem em frente a uma lousa em que vemos os nomes de Angela Davis, Tupac, Paulo Freire, Ogum, Marcelo Yuka, Zumbi, Dandara, Lauryn Hill, Malcolm-X, Djamila Ribeiro, Kendrick Lamar, Chico Science, Bob Marley, Outkast, Allan da Rosa, Cartola, Oxossi, Rakim, Erykah Badu, Dona Diva, Mano Brown, Dead Prez, Zaca, Luciene Nascimento, Marku Ribas, Fela Kuti, Abdias Nascimento, Muhammad Ali, Omulu, Mandela. São nomes de orixás, de pessoas brancas – a quem poderíamos chamar de pessoas-brancas-exceções, tomando emprestado e parafraseando o *mulheres-exceções*

da Lélia González⁸ ao falar sobre feministas brancas – e a maioria é de pessoas negras. Além das referências espirituais, são inúmeras referências para o movimento negro pelo ativismo político, pela produção artística e intelectual e pela resistência ao apagamento histórico. Esses nomes, escritos na instituição em que costuma não ser permitido espaço para as histórias sobre essas pessoas e por elas escritas, compõem o único momento em que o menino parece demonstrar algum interesse por estar na sala de aula.

NO CENTRO DA HISTÓRIA

Como abordar, por exemplo, a história do negro no Brasil? Somente de um enfoque etnográfico, religioso, socioeconômico, ou seja, fragmentariamente, como de um modo geral vem sendo feito de forma brilhante? E a história do homem negro? Afinal, somos homens, indivíduos que devem ser estudados como tal. [...] Retomando o problema da história do negro no Brasil: quem somos nós, pretos, humanamente? Podemos aceitar que nos estudem como seres primitivos? Como expressão artística da sociedade brasileira? Como classe social, confundida com todos os outros componentes da classe economicamente rebaixada, como querem muitos? Pergunto em termos de estudo. Podemos, ao ser estudados, ser confundidos com os nordestinos pobres? Com os brancos pobres? Com os índios? [...] Não será possível que tenhamos características próprias, não só em termos “culturais”,

SUMÁRIO

- 8 Ao introduzir um de seus textos, Lélia Gonzalez (2020, p. 308) destaca o recorte racial para apontar uma das contradições internas do feminismo latino-americano: a exclusão de negras e indígenas dentro do movimento de mulheres. Ao mesmo tempo, porém, ela nos diz que, por outro lado, “com base em minhas experiências como mulher negra, tentarei destacar as iniciativas de aproximação, solidariedade e respeito à diferença por camaradas brancas efetivamente comprometidas com a causa feminista. A essas mulheres-exceções eu chamo de irmãs”. A referência geral está na bibliografia:
GONZALEZ, Lélia; RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (org.). **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

sociais, mas em termos humanos? Individuais? Creio que sim. Eu sou preta, penso e sinto assim (Nascimento; Ratts, 2021, p. 38-40).

A discriminação racial manifestada por meio do apagamento de identidades e narrativas é recorrente em “As mãos dos pretos” e “Pedagoginga”, o que dialoga diretamente com o livro “Uma história feita por mãos negras”, de Beatriz Nascimento. Nascida em Aracaju, Sergipe, em 1942, Maria Beatriz Nascimento se mudou para o Rio de Janeiro, com a sua família, aos oito anos de idade. Graduada em História e especialista em História do Brasil, pela UFRJ, iniciou também mestrado em História pela UFF e, mais tarde, mestrado em Comunicação Social, pela UFRJ. Militante, ativista e poeta, ela

foi uma das mais expressivas intelectuais negras do século XX, dedicando-se ao estudo das temáticas relacionadas às relações raciais, aos quilombos e às culturas negras. Suas reflexões sobre a vigência e a importância dos quilombos foram pioneiras, ao articularem dimensões entre o passado da escravidão e a luta antirracista de sua época. Em seus textos, publicados tanto em revistas acadêmicas como em jornais de grande circulação, ela observava crítica e sensivelmente as expressões culturais, artísticas e políticas no Brasil, suas conexões e seus impactos (Nascimento; Ratts, 2021, p. 265-256).

Um dos pontos mais importantes do seu livro é a sua crítica à ideia de que as pessoas negras “contribuíram” para a formação cultural do Brasil. À exceção da questão da formação da língua portuguesa aqui falada – sobre a qual ela nos lembra do fato de “as línguas faladas em Angola, o quimbundo, o quicongo e o mbundu, terem trazido maior contribuição para a fala do português no Brasil” (Nascimento; Ratts, 2021, p. 179) –, a ideia de “contribuição”, de um modo geral, é rechaçada por ela, conforme podemos ver principalmente em seu texto “Negro e racismo”. A população negra, que ainda resiste “à prática de ainda não pertencer a uma sociedade à qual consagrou tudo o que possuía” e que oferece “ainda hoje o resto

de si mesma" (Nascimento; Ratts, 2021, p. 49), é marginalizada e tem a sua "contribuição" à formação social também compreendida como marginal. E como nos lembra Joel Rufino dos Santos, não há capítulos nos livros didáticos para listar as "contribuições" dos brancos (Santos, 1990).

Além da "contribuição", Beatriz questiona os conceitos de "aceitação", "integração" e "igualdade", pois "vão ao encontro daqueles universalizados pela dominação ocidental, os quais consistem em expressar a posição do dominador frente aos seus dominados":

Tomando como exemplo esses três conceitos poderemos demonstrar como se torna difícil para o negro que se propõe a estudar a discriminação racial (e não só ela em si, mas toda a história do negro brasileiro) conceituar do seu ponto de vista sua situação e suas aspirações dentro da sociedade dominante. Torna-se ainda mais difícil construir uma metodologia desse estudo, pois, impregnado de uma cultura em todos os sentidos branca e europeizada, se faz necessário perguntar a si próprio se determinados termos correspondem à sua perspectiva, se não são somente reflexos do preconceito, repetidos automaticamente sem nenhuma preocupação crítica. Ou seja, se não estamos somente repetindo os conceitos do dominador sem nos perguntarmos se isso corresponde ou não à nossa visão das coisas, se esses conceitos são uma prática, e, caso sejam uma prática, se isso é satisfatório para o negro. Somos aceitos por quem? Para quê? O que muda ser aceito? O que é ser igual? A quem ser igual? É possível ser igual? Para quê ser igual? (Nascimento, 2021, p. 53-54).

"Desde que nasci/Vítima/Da crueldade que o racismo dita Vítima/Da história que os livro de história ainda invisibiliza" (Coroação, 2017). As camadas mais instruídas, com a aparência de "aceitar" a "contribuição cultural" das pessoas negras, "perpetuam o racismo, pois fundamentalmente elas desconhecem quem são os 'contribuintes' e, o que é pior, não os querem conhecer" (Nascimento; Ratts, 2021, p. 51). Ao se considerar a população negra não como

uma parte do todo (e dele participante), mas sim um elemento à parte do todo, ela deveria ser “integrada”, o que se daria menos por políticas públicas efetivas e mais por um discurso de “integração”. Diante desse quadro, Nascimento (2021, p. 53) afirma que “é tempo de falarmos de nós mesmos não como ‘contribuintes’ nem como vítimas de uma formação histórico-social, mas como participantes dessa formação”, para que a história seja escrita a partir da perspectiva e da vivência da população negra.

A representação de pessoas negras feita por pessoas brancas é tão estreita quanto o seu espaço na escala social, o que leva Beatriz a questionar: “Será que ela não tem outra representação senão os cultos afro-brasileiros, o samba, o futebol, a alegria e o sexo, como querem alguns renomados escritores?” (Nascimento; Ratts, 2021, p. 45). A autora aponta que se perpetuam “opções do tipo jogador de futebol e sambista para aqueles que lutam por uma ascensão social” e “uma vez que esse espaço se apresenta como parte incorporada à cultura dos negros, nada mais cômodo do que unir o útil ao agradável” (Nascimento; Ratts, 2021, p. 65-66). Clóvis Moura também aborda como o entendimento de determinadas manifestações artísticas e culturais como negras pode atender o duplo propósito da falsa integração – grupos integrados, desde que bem separados – e da manutenção da estratificação social:

Do ponto de vista das classes dominantes (tradição que vem desde o tempo do Conde dos Arcos) o negro, ao se organizar isoladamente, deixa de ameaçá-las, deixa de tentar procurar penetrar no seu mundo e no seu espaço social, político e cultural, o qual deverá permanecer *branco*. Mas o processo dialético em curso leva a que, em determinado momento, as contradições emergentes da própria essência da sociedade competitiva levem o negro, através dos seus grupos específicos, a procurar abrir o leque da participação no processo de interação global, formando diversos níveis de atividades. Isto porque, para o negro, organizar-se significa ter ou tentar ter a possibilidade de também penetrar, através

dos seus valores, especialmente estético e religioso, no *mundo do branco*. Daí desenvolver as diversas formas artísticas tidas como sendo do negro, como o samba, a fim de encontrar, através delas, um nível de participação capaz de igualá-lo (nos quadros da própria sociedade de modelo capitalista da qual participa) às camadas que o oprimem e dificultam a sua ascensão social (Moura, 1988, p. 121-122, grifos do autor).

Uma história feita por mãos negras, portanto, opõe-se às ideias de contribuição, integração e de resumir a população preta à escravidão, busca localizar as pessoas pretas no centro da história e não à sua margem. Ao afirmar que “a história da raça negra ainda está por fazer, dentro de uma história do Brasil ainda a ser feita” (Nascimento; Ratts, 2021, p. 45), Beatriz se colocava também como uma das escritoras dessa história para escrevê-la e contá-la para si mesma, para as suas, para os seus e para aqueles dois meninos.

Retomando “As mãos dos pretos”, vemos a marginalização em quase todas as respostas que o menino ouve: as pessoas pretas são sempre um grupo totalmente à parte e reduzidas ao período em que foram escravizadas. Em todas, há alguma relação hierárquica – de ordem econômica e social, religiosa ou biológica⁹. Essas versões alimentam o entendimento de que as pessoas pretas são “diferentes” e que as suas mãos são “diferentes”, ao encontro da crítica feita pela Beatriz Nascimento ao uso do discurso sobre igualdade. Em “Pedagoginga”, por sua vez, há uma ruptura quando o menino, que na escola não consegue *criar interesse em um mundo que não tinha nada a ver com o seu*, busca um contraponto em livros como a “Autobiografia de Malcolm-X”, movimento que não pode ser entendido como casual, mas sim como um ato de enfrentamento ao apagamento da história negra.

9

Sobre o uso da ciência para validação de teorias racistas e eugenistas, conferir os podcasts Ciência Suja, especialmente a sua quarta temporada, e Pelo Avesso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Agora, volto à frase “Nem todo livro, irmão, foi feito pra livrar/ Depende da história contada e também de quem vai contar”, de “Pedagoginga”, para trabalhar duas ideias: como o significado e o impacto da história dependem de qual versão é contada (*depende da história contada*), bem como de quem a narra (*e também de quem vai contar*). Para isso, trago mais dois textos. O primeiro é uma poesia slam do Lucas Penteado:

Eu não falo amém quando falo com meu senhor
 Desculpa se é em outra língua: Okê arô
 O meu santo não faz assim, ele faz assim
 E fala yorùbá e não latim
 Ora Yê Yê Ô, Ogunhê, Odojá, Obá
 Xirê Obá, Kaô Kabecilê
 Esse dialeto eu sei pronunciar, moleque
 Mas infelizmente não tinha essa opção na FUVEST
 Macumba? Só se for em dia de santo e eu tiver que tocar
 a cabaça macumba até de manhã
 Sou sim macumbeiro, guerreiro, mas se você for da gira,
 pode me chamar de Ogã
 “Chuta que é macumba”, chuta mesmo, chuta sim
 Até porque o Egum vai atrás de você e não de mim
 Já imaginou se eu decido me vingar de você?
 Dar cigarro e cachaça de encruzilhada
 pro cê fumar e beber
 Já que cê não acredita, nada ia acontecer
 Talvez assim iam entender o que que a
 “esquerda” pode fazer
 Meu Tranca-Rua me destrancou de uma prisão
 Que eles chamam de instituição de educação
 Ajudei a ocupar minha escola sim
 Parecia até que tinha baixado o exu-mirim
 Agora aguenta e essa é pra esse bando de infeliz
 Pois quando eu fundar o meu livro de história
 Vai ser com a minha raiz (Penteado, 2018)

Lucas Penteado, homem preto, paulistano, é ator e cantor e se tornou conhecido do grande público principalmente a partir da sua participação na temporada 2017–18 da série “Malhação” e na edição de 2021 do programa “Big Brother Brasil”. Antes, entre 2016 e 2017, ele disputava batalhas de slam, vencendo várias delas e alcançando um grande público por meio das suas poesias postadas no YouTube e no Facebook. Na poesia acima, Lucas Penteado fala sobre como o racismo religioso discrimina e marginaliza as suas práticas religiosas e sobre como o seu conhecimento é invalidado. Ele enfrenta a instituição da escola, que também opera como uma prisão, e anuncia que fundará o *seu* livro de história com a *sua* raiz.

Em seu texto, Lucas Penteado subverte o papel da escola como único lugar de aprendizado. Essa ruptura, porém, não significa apontar que toda e qualquer informação de fora do ambiente da escola de fato ensine, conforme já vimos em “As mãos dos pretos”. A importância da sua espiritualidade (“Meu Tranca-Rua me destrancou de uma prisão/Que eles chamam de instituição de educação”), que dialoga diretamente com “Pedagoginga” (“me alimento da sabedoria de entidades de terreiro”), é um dos fatores que deslocam espaços e formas de aprendizado, reivindicando uma maior pluralidade e autonomia.

“Quanto tempo faz que eles contam nossa história?/Quanto tempo faz que constroem nossa memória?/[...] A minha escrevivência transcende sua teoria/O que tá no seu caderno, eu vivo no dia a dia” (Deixa [...], 2022). Algo que reforça o argumento de que *depende da história contada* é a divisão entre dois mundos ou duas realidades, como podemos ver por meio dos pronomes nos trechos: “Pois quando eu fundar o *meu* livro de história/Vai ser com a *minha* raiz”, de “Chuta que é macumba!...” (grifos meus), e “[...] *sua* escola/[...] *minha* história/[...] *nossa* construção/[...] interesse num mundo que não tinha nada a ver com o *meu*” (grifos meus), de “Pedagoginga”. Beatriz Nascimento também fala em “nossa história” várias vezes.

Aqui, estamos diante de mais uma ruptura e vemos que uma história única é tão real quanto a democracia racial¹⁰.

O segundo texto que trago é uma cena de Acerola, em “Cidade dos Homens”:

– É o seguinte. Esse aqui é o Morro Francês, onde um maluco chamado Napoleão mandava, era o dono, e ele mudou o jeito dele de mandar. Esses aqui era os morro vizinho e ele queria que os morro vizinho fosse da mesma maneira que o morro dele. Antes disso, a parada era dos ingleses, que vendia bagulho para todas as regiões. Mas Napoleão vencia pouquinho a pouquinho e impediu os morro de comprar bagulho da Inglaterra. Os ingleses ficaram boladão e deram um coro nesses filho da puta na Batalha de Trafalgar. Primeiro, ele invadiu o Morro dos Espanhóis e fechou a boca dos ingleses que ele tinha lá. E depois, caiu matando no Morro do Alemão. Assim que eles dominavam o morro, ele dava pro chegado dele tomar conta, porque era muita boca pra ele tomar conta. Aí o Zé Bunda foi querer invadir essa parte que era gelada, os soldados dele acabaram dançando. Aí ele tava quase invadindo o Morro de Portugal e Portugal, o jeito dela era fugir (Cidade dos Homens, 2002).

Trata-se de uma cena de “A Coroa do Imperador”, primeiro episódio da primeira temporada da série “Cidade dos Homens”, exibido em 2002. A série acompanhava os dois protagonistas, Laranjinha (Darlan Cunha) e Acerola (Douglas Silva), ambos pretos¹¹, pelas favelas onde moram, no Rio de Janeiro. A fala acima, do

SUMÁRIO

- 10 Quando pessoas negras explicitam essa separação entre dois mundos, rompem o compromisso esperado com o mito da democracia racial, que, para se sustentar, depende de que desigualdades e conflitos raciais não sejam expostos e denunciados (Gonzalez; Rios; Lima, 2020; Moura, 1988; Nascimento, 2021). Nasce então outro mito: o do “racismo reverso”. Como resposta a esse mito, operam “velhas teses a serviço de novas estratégias que pretendem nos levar de volta à edílica democracia racial” e surge “uma reação branca a um suposto ‘racismo negro’, que é o sentido dado às reivindicações dos movimentos negros por inclusão social mediante políticas específicas que atuem na correção das desigualdades raciais (Carneiro, 2011, p. 35).
- 11 Embora esse episódio tenha sido dirigido e roteirizado por homens brancos, os outros episódios da temporada contaram com pessoas negras na direção e no roteiro, como a Regina Casé e o Paulo Lins – autor do livro “Cidade de Deus”, que serviu de base para o filme homônimo e de inspiração para “Cidade dos Homens”.

Acerola, acontece após a professora achar que a turma toda não havia entendido a sua aula anterior e, por isso, dizer que não haveria mais o passeio que estava programado. Para salvar o passeio da turma, ele se oferece para explicar a aula anterior, e a professora concorda. A partir disso, nós o vemos contar, com as suas palavras e o seu jeito de falar, alguns episódios das Guerras Napoleônicas e da vinda da corte portuguesa para o Brasil. Como diz o Lucas Penteado, em outra poesia sua, “além de negro drama, sou negro estudado”. Acerola mostra que havia entendido o conteúdo da aula anterior e ainda consegue a atenção das outras crianças da turma. Nessa cena, que talvez tenha sido a primeira vez na história em que Napoleão foi chamado de Zé Bunda, a disputa entre gangues e grupos rivais pelo controle de bocas e morros é a forma do Acerola de aprender e contar a história. Ali, o Acerola se coloca como *mestre* em seu duplo sentido: MC e professor.

Essa cena é uma das formas de demonstrar como e quanto a emancipação por meio do conhecimento e da história *também depende de quem vai contar*. Embora a história daquela aula reflita ainda um currículo escolar eurocêntrico, é fundamental a diferença a partir do momento em que as crianças ouvem um *igual* transmitindo conhecimento. Em “As mãos dos pretos”, as pessoas brancas apresentam diferentes versões na mesma direção, a qual é mudada apenas quando uma pessoa negra, a mãe, fala. A mãe e o filho apresentam uma resistência ao racismo ainda que sem um enfrentamento direto¹². Além disso, resposta da mãe é a única a reconhecer o papel das pessoas e, mais precisamente, das pessoas brancas na discriminação – afinal, conforme Kilomba (2019, p. 204, grifos da autora), o racismo é “um problema *branco* estrutural e institucional que pessoas *negras* experienciam”.

12 Tomo emprestada aqui a análise de Nogueira e Alves (2019) sobre o filme “Cores e Botas”, de 2010. No filme, dirigido por Juliana Vicente, mulher preta, a protagonista é Joana, uma criança preta, interpretada por Jhenyfer Lauren, que quer ser paqueta do programa da Xuxa. “Pra quê? Por quê? Só tem paqueta loira. Aqui não tem preta como apresentadora” (Só Deus [...], 2002). Quando descobre que, por ser negra, não poderá ser paqueta, ela fica triste no primeiro momento, mas, em seguida, decide que será fotógrafa e começa fotografando as próprias botas (de paqueta) que ela havia acabado de jogar no lixo. A menina realiza, para Nogueira e Alves (2019), o único ataque possível: investir a sua vida contra a tristeza.

Todos os textos aqui trabalhados cruzam dimensões que em tese se apresentariam separadas, sobretudo a partir do olhar das elites. Em “As mãos dos pretos”, a mãe se comunica com o filho por meio do conhecimento e do afeto, sem colocar um como exclusivo das relações pessoais e familiares; e o outro, das instituições formal e legalmente responsáveis por ele. Em “Chuta que é macumba!...” e “Pedagoginga”, o espaço da espiritualidade é também o da sabedoria, do afeto e do acolhimento. Ainda em “Pedagoginga”, o hip hop, manifestação das periferias, ajuda a deslocar o centro do aprendizado. Com o Acerola, é a linguagem da favela, a qual deveria ficar da porta pra fora da sala de aula, que transforma a transmissão do conhecimento. E, na obra de Beatriz Nascimento, são as dimensões da produção acadêmica e da militância no movimento negro que se cruzam e se somam.

Ao comentar a inclusão do álbum “Sobrevivendo no Inferno”, dos Racionais MC’s, na lista de obras do Vestibular da Unicamp, o Chavoso da USP celebra o acontecimento e comenta que isso “representa uma pequena parte da elite intelectual descendo um pouquinho do seu pedestal e começando a reconhecer produções de conhecimento não acadêmicas como válidas também” (Sobrevivendo [...], 2020). Trazer o slam do Lucas Penteado e a cena do Acerola se dá por serem textos em que pessoas pretas assumem o controle da narrativa e nos quais isso se torna um elemento central na luta por identidades e emancipação. Nesse sentido, eles dialogam e convergem com os textos utilizados e analisados anteriormente neste artigo. A proposta de Beatriz Nascimento não passa por complementar ou revisar a história oficial, mas por (re)escrevê-la, exercício que, como vimos em “As mãos dos pretos” e “Pedagoginga”, não cabe nos limites impostos pelos grupos – econômicos, políticos, sociais e raciais – que geralmente detêm o controle das narrativas.

REFERÊNCIAS

IPEA; FBSP. **Atlas da Violência 2019**. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública; Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2019.

Atricon. **Bibliotecas nas Escolas Públicas do Brasil**: dados do Censo Escolar 2022. Brasília: Associação dos Membros dos Tribunais de Contas do Brasil, 2024. Disponível em: https://atrimon.org.br/wp-content/uploads/2024/02/Bibliotecas_Escolas_Publicas.pdf. Acesso em: 20 nov. 2024.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Jandaíra, 2011.

CIDADE dos homens: A Coroa do Imperador. Direção: César Charlone. Roteiro: César Charlone, Fernando Meirelles e Jorge Furtado. Rio de Janeiro: TV Globo; São Paulo: O2 Filmes, 2002. Exibição: 15 out. 2002.

COROÇÃO. Intérprete: Drik Barbosa et al. Compositores: Drik Barbosa, Mayra Maldjian e Stefanie. *In*: SOUZA, Adriana Barbosa de et al. **Rimas & Melodias**. Intérprete: Drik Barbosa et al. São Paulo: Rimas & Melodias, 2017. 1 disco vinil, lado A, faixa 2 (5 min).

DEIXA Que Eu Conto. Intérprete: Bia Ferreira. Compositores: Bia Ferreira. *In*: FERREIRA, Bia et al. **Faminta**. Intérprete: Bia Ferreira. São Paulo: AlgoHits, 2022. 1 disco, disco 2, faixa 9 (2 min).

EPSTEIN, Rebecca; BLAKE, Jamilia J.; GONZÁLEZ, Thalia. **Girlhood Interrupted: The Erasure of Black Girls' Childhood**. Washington: Georgetown Center on Poverty and Inequality, 2017. Disponível em: <https://genderjusticeandopportunity.georgetown.edu/wp-content/uploads/2020/06/girlhood-interrupted.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2024.

FARRÉ, Albert. Assimilados, réculos, Homens Novos, moçambicanos genuínos: a persistência da exclusão em Moçambique. **Anuário Antropológico**, v. 40, n. 2, p. 199-229, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/aa/1443>. Acesso em: 29 nov. 2024.

FBSP. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2019**. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2019.

GOFF, Phillip Atiba et al. The essence of innocence: consequences of dehumanizing Black children. **Journal of personality and social psychology**, v. 106, n. 4, p. 526-545, 2014. Disponível em: <https://www.apa.org/pubs/journals/releases/psp-a0035663.pdf>. Acesso em 20 nov. 2024.

GONZALEZ, Lélia; RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (org.). **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

IBGE. **Rendimento de todas as fontes**: 2016-2017. Rio de Janeiro: IBGE, 2018. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/media/com_mediaibge/arquivos/acfb1a9112a9eceedc4ea612d5aaf848.pdf. Acesso em: 23 nov. 2024.

ISMÁLIA. Intérprete: Emicida. Compositores: Emicida, Nave e Renan Samam. *In*: OLIVEIRA, Leandro Roque de. **AmarElo**. Intérprete: Emicida. São Paulo: Sony Music, 2019. 1 disco, faixa 8 (5 min).

HONWANA, Bernardo. **Nós matamos o Cão Tinhoso!** São Paulo: Kapulana, 2019.

hooks, bell. **E eu não sou uma mulher?** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios do racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MACHADO, Lilian Paula de Souza Alves; FRANCISCO, Ana Lúcia. Violência sexual infantil: O que racismo e machismo têm a ver com isso? **Revista Subjetividades**, v. 23, n. 3, p. 1-14, 2023. Disponível em: <https://ojs.unifor.br/rmes/article/view/12667>. Acesso em: 20 nov. 2024.

MARCONDES, Paulo. O Thiago Elñino homenageia Malcolm X no clipe de "Ubuntu". **Vice**, 21 fev. 2017. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/thiago-elnino-clipe-ubuntu>. Acesso em: 26 nov. 2024.

MARTIN, Vima Lia de Rossi. A violência do colonialismo pelo olhar de Luís Bernardo Honwana. *In*: HONWANA, Bernardo. **Nós matamos o Cão Tinhoso!** São Paulo: Kapulana, 2019.

MEDEIROS, João Victor. **Repleto de referências, Thiago Elñino lança o clipe de "Pedagoginga", confira**. Raplogia, 2017. Disponível em: <https://raplogia.com.br/thiago-elnino-pedagoginga>. Acesso em: 26 nov. 2024.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Pólen, 2019.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1988.

NASCIMENTO, Beatriz; RATTIS, Alez (org.). **Uma história feita por mãos negras**: relações raciais, quilombos e movimentos. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NEGRO Drama. Intérprete: Racionais MC's. Compositores: Aivaldo Pereira Alves e Pedro Paulo Soares Pereira. *In*: PEREIRA, Pedro Paulo Soares *et al.* **Nada como um Dia após o Outro Dia**. Intérprete: Racionais MC's. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. 1 disco, faixa 5 (6 min).

NOGUERA, Renato; ALVES, Luciana Pires. Infâncias Diante do Racismo: teses para um bom combate. **Educação & Realidade**, v. 44, n. 2, p. 1-22. 2019.

PENTEADO, Lucas Koka. **Chuta que é macumba! Chuta sim, porque o Egum vai atrás de você, não de mim...** 24 out. 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=P2WBleGXds>. Acesso em 24 nov. 2024.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. **"A maior zoeira": experiências juvenis na periferia de São Paulo**. 2010. 262 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-17112010-141417/publico/2010_AlexandreBarbosaPereira.pdf. Acesso em: 19 nov. 2024.

PROENÇA, Paulo Sérgio. Análise do conto "As mãos dos pretos", de Bernardo Honwana, em perspectiva descolonizadora. **Literartes**. São Paulo, n. 5, 2016.

SANTOS, Joel Rufino dos. **A questão do negro na sala de aula**. São Paulo: Ática, 1990.

SÓ DEUS pode me julgar. Intérprete: MV Bill. Compositores: Alex Pereira Barbosa. *In*: BARBOSA, Alex Pereira *et al.* **Declaração de Guerra**. Intérprete: MV Bill. São Paulo: Natasha Records, 2002. 1 disco, faixa 3 (6 min).

SOBREVIVENDO no Inferno - Parte 1 - contexto social. 2020. Publicado pelo canal Chavoso da USP. 1 vídeo (27 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HpWJNX2ICIM>. Acesso em: 22 nov. 2024.

TEODORO, Cristina. Violência sexual na infância: gênero, raça e classe em perspectiva interseccional. **Zero-a-seis**, Florianópolis, v. 24, n. Especial, p. 1582-1598, 7 dez. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/zeroais/article/view/87381>. Acesso em 20 nov. 2024.

THIAGO Elniño - Pedagoginga (part. Sant e Kmkz). 2017. Direção: João Victor Medeiros. Publicado pelo canal Thiago Elniño. 1 vídeo (5 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IEM-zYi7hcs>. Acesso em: 25 jul. 2024.

THIAGO Elniño no Cultura Livre. 2023. Publicado pelo canal Cultura Livre. 1 vídeo (27 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OqkUGivMoTw>. Acesso em: 25 jul. 2024.

SUMÁRIO

3

João Vítor Sanchez

“A VIDA COMO ELA É”: IMAGENS DA MENTALIDADE AUTORITÁRIA BRASILEIRA

DOI: [10.31560/pimentacultural/978-85-7221-481-0.3](https://doi.org/10.31560/pimentacultural/978-85-7221-481-0.3)

SUMÁRIO

RESUMO:

O texto a seguir explora a relação entre o Cinema Novo e a obra de Nelson Rodrigues, destacando a influência do dramaturgo na fase de representação urbana do movimento. A adaptação de obras como *Boca de Ouro* (1963) e *Toda Nudez Será Castigada* (1973) interpretam a ascensão da mentalidade autoritária e os conflitos de classe nas décadas de 60 e 70, período do golpe e da ditadura militar brasileira. Este estudo pontua “a hora e a vez da classe média” como retrato de aspectos da tensão política nacional, utilizando-se de uma abordagem estético-dialética que nos aponte às contradições próprias de vertentes dessa classe emergente em sua relação com o autoritarismo nacional. Essas obras do Cinema Novo, baseadas na verborragia e no expressionismo do dramaturgo, expõem a lógica destrutiva reacionária como diagnóstico do autoritarismo moral e financeiro presente na mentalidade social do Brasil.

Palavras-chave: Cinema Novo. Nelson Rodrigues. Classe Média. Reacionarismo.

INTRODUÇÃO

A relação entre o Cinema Novo brasileiro e a obra de Nelson Rodrigues é profícua e essencial para a compreensão da estrutura cênica e estética desenvolvida pelo cinema nacional. Durante essa fase, que privilegia a abordagem do tecido social brasileiro inserido nos conflitos suburbanos, a obra nelsonrodriguesana serviu de matriz para a proposta estética da vanguarda cinematográfica, nesse contexto, especialmente vinculada à leitura das condições psicológicas e existenciais do mundo privado de uma classe média em colapso, rumo a adesão do reacionarismo proposto pelos anos de chumbo das décadas da ditadura militar de 1964.

Mais especificamente, este trabalho sobrevoa a escolha poético-estética do nosso Cinema Novo pela obra teatral de Nelson Rodrigues, homem de teatro com espectro estético cáustico e polemista. Para o estudo analítico do que significou essa nova esfera dramática do Cinema Novo, o trabalho debruça-se sobre duas adaptações da obra do dramaturgo, ambas nucleares à compreensão da caricatura de vertentes da classe média nacional filiada ao reacionarismo social e político no campo de forças do Estado militarizado daquelas décadas.

Entre os filmes que compõe este “afresco” do asfalto citadino, e aqui analisados, estão: *Boca de Ouro* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Toda nudez será castigada* (1973), de Arnaldo Jabor. Produções especialmente calcadas na tese de observação da vida sociológica e privada das classes suburbanas, período em que o Cinema Novo, desde a consolidação da estética do subdesenvolvimento estabelecido pelo viés representacional do sertão-mar¹³, se abre a uma nova fase de abordagem analítica, agora atrelando

13

Estariam inseridos nesse contexto, produções cinematográficas como as de *Barra Vento* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Os Fuzis* (1964) e *Vidas Secas* (1963), por exemplo.

a fábula do país prometido, eternamente emergente, ao cenário da tragédia privada postulada pela classe média social¹⁴ do Brasil (Xavier, 2001, p. 26).

Para que se atingisse as demandas por uma análise calcada nessa transição formal, aplacada nos novos conteúdos críticos dos conflitos urbanos instalados no Brasil, o trabalho optou por utilizar uma abordagem de cunho estético-marxista, que averiguasse, na forma do drama, os traços sociológicos que ressaltam essa engenharia cínica do reacionarismo nacional. Para o encontro das duas “economias”, a forma e o social, baseamo-nos em métodos analíticos propostos por autores, como: Raymond Williams (2002), de *Tragédia Moderna*, e Peter Szondi (2001), de *Teoria do Drama Moderno: 1880-1950*.

Aliado a isso, para interpretar a absorção cinematográfica da dramaturgia de Nelson Rodrigues, apoiamo-nos em análises de críticos cinematográficos que transitaram sobre o tema, com mais ou menos afinco, entre eles: o franco-brasileiro, Jean-Claude Bernardet (2007), com seu ensaio basilar, *Brasil em tempo de cinema*; Ismail Xavier (2003), de *O olhar e a cena*, trabalho em que se dedicou a esse cenário de incorporação da obra de Nelson Rodrigues e também do melodrama pelo Cinema Novo; e a obra de Aída Marques (2013),

14

O conceito de classe média, neste trabalho, se filia à interpretação de classe elaborada por autores como Roberto Schwarz (2000), em seu *Ideias fora do lugar*. Na ocasião, o crítico delimita a estratificação das classes sociais do século XIX (projeção da organização social moderna brasileira) subdivididas em três: o latifundiário, o escravizado e o homem-livre. Esse último é definido como grupo de “nem proprietários, nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande” (Schwarz, 2000, p. 16). Nesse caso, cientes de toda a dessemelhança e redução providas dessa comparação, parece-nos que a relação com uma histórica difícil autoidentificação com um núcleo rígido de classe prefigura a futura fisionomia diversa da estratificação da classe média. No caso, a semelhança entre os termos, o homem-livre e a classe média, talvez esteja justamente na postura social inconstante da classe média nacional (ao menos em termos de desejo por prestígio e legitimação), que almejava ora se distinguir social e culturalmente das classes trabalhadoras com baixa ou nenhuma mobilidade econômica, ora desejar o mínimo grau de proximidade com os valores morais e econômicos das classes proprietárias burguesas.

O cinema de Nelson Rodrigues, pesquisa que expandiu o debate sobre as adaptações do dramaturgo no panorama nacional.

A seleção dessas vertentes analíticas provém da necessidade de se compreender os destinos e predileções do Cinema Novo enquanto arte que perscruta a vida sociológica dos meandros nacionais, num conjunto difuso e revoltado que contagiou uma juventude disposta a interpretar, nesse caso, a sujeição psicológica e política de vertentes da classe média brasileira ao reacionarismo histórico de nossos regimes de poder.

Nesse período de intensa consolidação das classes médias no mundo do consumo, fervilhavam disputas políticas e culturais pelos códigos comportamentais. No entanto, a oposição ao rígido, descentrado e penoso código moral conservador da classe média provinha da ascensão de uma jovem conscientização política, oriunda, por exemplo, dos “maios” de 1968 mundo afora. Período em que a libertação do corpo e o experimentalismo político reinavam na juventude como método de negação da índole reacionária.

O contexto dessa jovem geração inspirou inclusive o nosso cinema e, num sentido mais *lato*, o próprio tropicalismo da década, que influenciou, por exemplo, o teatro de Zé Celso, a música de Bethânia e Gal Costa, as artes plásticas de Hélio Oiticica e a literatura de nossos poetas marginais. No entanto, em paralelo, no negativo dessa mesma jovem paisagem, arregimentava-se a escalada do reacionarismo proveniente das forças de extrema-direita latino-americanas. No Brasil, evidenciadas pelo golpe militar de 1964¹⁵ e pela consequente intensificação dos modelos de repressão social e moral da década de 70, com a implementação dos Atos Institucionais que concederam ao Estado chancela para perseguição, tortura

15

Apesar de a adaptação de Nelson Pereira dos Santos, *Boca de Ouro*, ter sido lançada no ano de 1963, este trabalho a considera, até pela sua proximidade com o fato histórico de consumação da ditadura em 64, como prenúncio do jogo de disputas entre as vanguardas artísticas do Cinema Novo e o reacionarismo moral de vertentes autoritárias presentes em nossa sociologia nacional.

e assassinato de seus opositores, muitos deles provenientes dessa mesma juventude inconformada. Em razão dessa disputa no campo da cultura e da política, o movimento artístico de vanguarda do cinema traslada das alegorias presentes no sintagma sertão/mar para o universo oculto e interior da vida privada da classe-média. Ou seja, o olhar cinematográfico então se desloca “do universo rural e da periferia para desenhar, no mundo pequeno-burguês, um desfile de amarguras.” (Xavier, 2001, p. 69).

A mudança por novas predileções temáticas aponta à intensificação de uma busca pelas contradições de classe envoltas na aparência de um Brasil suburbano em estado de falência subjetiva e social. Afinal, no período da ditadura, se o domínio da índole reacionária não era, pois, constituído de absoluta adesão popular, ao menos se consolidava a partir das ferramentas de poder impostas pelo autoritarismo de Estado. Desse modo, com a formação de novas prerrogativas lançadas pelo Cinema Novo, a representação do drama nelsonrodrigueano figurava de maneira importante, e lógica, para a representação da fratura determinante que incide e provém do claustrofóbico mundo reacionário aderido por setores políticos desta inconstante pequena burguesia.

“HORA E A VEZ DA CLASSE MÉDIA”

A consolidação da sociedade moderna séculos adentro proporcionou uma série de novas formas sociais e políticas, dentre elas a classe média reacionária que se enquadra no contexto cultural brasileiro com relativo protagonismo nos conflitos socioeconômicos, justamente pela seu entreguismo ideológico, como quando apoiou a chancela moral dos nossos anos chumbo em favor da elite e dos militares contra os sindicatos, universidades e as guerrilhas. O crítico de cinema Jean-Claude Bernardet (2007, p. 164 *et seq.*) afirmaria que,

mesmo na fase sertão-mar do Cinema Novo brasileiro, a presença ou a procura pelas potenciais contradições no universo da classe média brasileira era já alentada por obras como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Vidas Secas*, em uma espécie de busca primária pela autorrepresentação crítica das contradições nacionais atreladas à inconstante autoidentificação social desta classe¹⁶.

Dessa forma, poderíamos dizer que o estrato mais geral da classe média, nesse veio estético, compõe a ebulição pendular de filiações ao poder ora mais à burguesia, ora mais ao proletário, contudo, geralmente alienada pela obsessiva tendência de se recostar, mesmo quando prejudicada, em prerrogativas que compactuam com os desejos mais íntimos da elite burguesa detentora hegemônica das estruturas de poder do Estado autoritário.

Nos filmes analisados, tanto *Geni*, de *Toda Nudez*, quanto *Boca de Ouro*, no filme homônimo, são representantes e/ou pacientes dessas contradições pivotantes que, de maneiras distintas, simbolizam o conflito do relacionamento e dos contratos entre o subúrbio precarizado e a elite intangível. O vínculo com a intimidade desses personagens-símbolo, apesar de inseridos em um cenário de conflito privado, alça a narrativa a uma alegoria minuciosa do miolo da sociedade brasileira.

O cinema de influência rodrigueana anatomiza, portanto, o complexo corpo do ser-social que se mascara no pacto com os seus. Desse modo, os filmes, imbuídos de sátira e sarcasmo extrapolam a mera caricatura e se tornam ferramenta para análise do conflito de classes que provém da intimidade entre Estado autoritário e vida

16

Ao analisar Antônio das Mortes – o inominável agente do conflito, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), cooptado pelo Estado e pela Igreja para aplacar os sinais da revolta popular, sejam eles quais sejam –, o crítico Jean-Claude Bernardet (2007) considera que o matador de cangaceiros e rebeldes incorpora a ambiguidade ideológica do sujeito que não se identifica prontamente com sua verdadeira classe, o que nos demonstra, mesmo que de maneira sociologicamente errática e reduzida, alguma espécie de solução estética que porventura alcançasse a problemática da crise estrutural da classe média reacionária, ou talvez da classe em sua totalidade.

privada na cultura brasileira. Como resultado da intervenção conservadora na política das décadas de meados 60, 70 e 80, a criação de uma nova ética de representação tornou-se uma espécie de compromisso das artes frente às demandas de análise do Estado autoritário apoiado pelas elites nacionais e mesmo pela classe média; essa última diagnosticada pelo Cinema Novo como o principal grupo responsável pela sustentação do golpe (Xavier, 2001, p. 69).

Portanto, dentro desse contexto, a leitura da inconstância ideológica da classe média feita pelo cinema quer realçar o anseio pela implosão da autoridade moral e social vista de dentro do mundo privado. Situação formal-estética privilegiada pelos diretores que almejavam observar as contradições implícitas na composição dos sistemas políticos da vida íntima e privada. É justamente pela necessidade desse modelo poético que o Cinema Novo recorre às formas do drama trágico nelsonrodrigueano. A partir do qual a cena cinematográfica ganha potência grotesca e reverberação irônica para o estímulo de novas fórmulas de leitura da sociedade privada e do núcleo trágico familiar.

Com o drama de Nelson, o modelo de escárnio e sátira torna-se a base para a dissecação das contradições “da vida como ela é”, principalmente devido à insistência e ao apelo da dramaturgia rodrigueana por uma estética cáustica que esquadrinha a formação trágica e conservadora da consciência nacional. Desse modo, podemos dizer que o Cinema Novo interessado na obra do dramaturgo surge, principalmente, pela necessidade do movimento artístico em posicionar a estrutura social brasileira sobre o incisivo “divã” cinematográfico, no qual percebemos, no intenso diálogo com a tragédia, a possibilidade de uma entrada para o complexo universo das contradições. Com o apoio estético do drama nelsonrodrigueano, o Cinema Novo pode, a partir da representação de vertentes da classe média – antes sublimadas e até eximidas da responsabilidade pela formação da estrutura de poder reacionário –, representar alegoricamente as fraturas ocultas na ideologia decadente da modernidade que se instalou desde os princípios arcaicos da servidão brasileira.

Em suma, as obras analisadas por esse trabalho retratam as obsessões pelo desejo de virtude econômica e/ou moral absorvidas pela classe média. Essa obsessão move as personagens¹⁷, impregna suas ações, coordena a psique volátil e suscita os conflitos intersubjetivos que as impossibilitam de sagrarem estes mesmos desejos. Estamos diante de um destino coordenado tanto pela intenção de classe no substrato sociológico brasileiro quanto pela obsessão do inconsciente manioso que forja os vícios e as paixões, tidas, nesse contexto, como indesejáveis.

FORMAS DA CENA

Os filmes de base trágica rodrigueana representam, através da incorporação da cena dramática, a obsessão pela representação do universo privado em contraste com as estruturas-macro da sociedade, principalmente deflagrando, mediante uma espetacularização da cena, as máscaras presentes na teatralidade da vida; dando origem a uma representação ambivalente, entre o caricato e o realismo particular. Especificamente, nos dois casos selecionados para análise neste trabalho, percebemos, respectivamente em *Boca de ouro* e em *Toda nudez será castigada*, a preocupação com a dissecação da realidade social e a tragicomédia escrachada na crise moderna (Xavier, 2003, p. 173-184).

Por exemplo, segundo a interpretação de Ismail Xavier (2003), *Boca de Ouro*, de Nelson Pereira dos Santos, utiliza da forma da montagem de narrativas policiais, incorporando à linguagem da notícia, previamente disposta na peça, para endereçar no filme, a formação

17

Como a obsessão pela manutenção das aparências aristocráticas da família de Herculano na relação com a prostituta Geni, a obsessão pelo metalismo, o ouro e o poder social instaurado no comportamento do bicheiro, o Boca de Ouro, são alguns dos exemplos mais latentes da compulsão pela virtude moral e econômica como motor das relações intersubjetivas daqueles que almejam alçar-se mais ao alto das prateleiras do plano hierárquico das classes.

do bicheiro no estrato suburbano. A maneira de representar *Boca de Ouro* por um viés realista, escolhido pelo diretor, conduz a interpretação do bicheiro ao domínio analítico da condição do personagem, delineando-o a partir de uma lógica neorrealista de cinema (porém ainda caricata), que proporciona novos acréscimos e matizes, como o realce pertinente da oposição entre mundo público e mundo privado, espaço exterior (o povo) e o espaço interior da cidade (a alta e pequena burguesia suburbana); somando ao mito do bicheiro transcendental a noção da influência pública da figura, que estimula o imaginário sensacionalista do mercado da notícia e repercute na percepção do espectador a realidade de conflitos e interesses que constituem as dinâmicas e disputas sociais no mundo do capital.

Já no filme *Toda nudez será castigada*, Jabor toma praticamente na integralidade a relativização do conceito conservador de “sagrada família” previsto na peça do dramaturgo. Nesse sentido, vale ressaltar que Jabor tenha sido talvez o mais proeminente formalizador do cinema de base rodrigueana, afinal, como cita Aída Marques (2013, p. 54), o diretor “conversa, brinca com o texto [peças e romances de Nelson Rodrigues], atualiza e cria situações, incorpora os filmes num universo mais extenso, pensando o país, a família, os valores e os modos de contestação do *status quo*”. Ou seja, é através das nuances do drama trágico carioca de Nelson Rodrigues que o Cinema Novo alcança uma espécie de arqueologia dramática da cena, que interpreta as origens da contradição subjetiva presente na decadência do ser-humano formado na crise da identidade reacionária.

Uma crise que de muitos modos desfigura os representados e os posiciona sobre o exagero e o grotesco da máscara social, rompendo de maneira enfática com a aparência do belo e do harmônico incutidos na lógica das tragédias clássicas de outrora, que, nesse caso, servem de sátira aos dogmas defendidos pela classe média. Para o Cinema Novo, a tragédia de Nelson enfatiza o absurdo e o ridículo nos códigos morais dessas classes por posicionar a origem dos seus seres dramáticos abaixo da categoria do Ser, fazendo da classe que representam uma caricatura maldita da sua própria classe.

Mais especificamente, o Cinema Novo brasileiro encontra na estrutura dramática de Nelson Rodrigues a base para a observação social nas encruzilhadas suburbanas, especialmente aquelas figuradas sobre o desempenho de dois regimentos estéticos mais predominantes e que se unem em um mesmo emaranhado de representação. São esses: o melodrama como sátira que rompe com a cena clássica e o expressionismo que ganha contornos de escárnio da sociedade. Ambos desempenham foco sobre a representação da vida privada na classe média, alcançando com certa singularidade a representação das ambiguidades brasileiras. Proporcionando, na virada do Cinema Novo, o que denomina Jean-Claude Bernardet (2007, p. 103 *et seq.*) de “A hora e a vez da classe média”. Momento em que o cinema posiciona o espectro inconstante da classe média no centro da crítica cultural que se estenderá para além do próprio Cinema Novo, em direção ao Cinema Marginal.

O MELODRAMA

No que diz respeito ao uso do melodrama, percebe-se que a cinematografia de inspiração rodriguesana tem como característica a acomodação satírica e enviesada do próprio gênero. O que significa decompor não menos a forma da cena, mas principalmente a concepção compromissada com a “reprodução integral das aparências do mundo” (Diderot *apud* Xavier, 2003, p. 38), presente na origem do drama melodramático concebido pela burguesia durante o século XVIII (Xavier, 2003, p. 39).

O cinema se utiliza das propriedades do melodrama para fazer dele uma chave na estrutura fílmica capaz de, através do excesso, do espasmo, da verborragia e da intensidade da representação humana, demonstrar ao espectador as fragilidades da própria composição humana, fazendo com que ela se degrade, exageradamente, sob os olhos do espectador. Nesse sentido, existe uma forma endereçada ao escrachamento que realça a contradição presente em

uma visão da sociedade na qual eram exaltadas as virtudes civis, familiares e marciais, [pensemos] os melodramas reconciliaram todas as ideologias, numa tentativa de reconstrução nacional e moral ou, ao menos, na busca do fortalecimento das instituições sociais, morais e religiosas (Thomasseau, 2012, p. 15).

Isto é, o Cinema Novo retoma a forma dramática historicamente vinculada à classe burguesa e a filia à “herança” da classe-média reacionária. E, ao satirizá-la, o cinema nacional brasileiro não apenas rompe com a concepção basal do melodrama estético, como também rompe com a tradição ideológica conciliadora e civilizatória expressa nas linhas acima por Jean-Marie Thomasseau. Isso ocorre, pois a ostensividade e o *phatos* caricato das personagens funcionam como dessacralização das entidades e virtudes sociais das personas representadas. Desse modo, o melodrama da classe média reacionária sofre em cena, sem dignidade, das prerrogativas provenientes dos mesmos frágeis ideais moralistas e civilizatórios com os quais se obceca. Ou seja, o excesso e o exagero da ação utilizados de maneira estratégica revelam as ambiguidades cômicas presentes na contradição das ações e pensamentos representados.

Em *Boca de ouro*, o recurso é neorrealista e preenchido por momentos de conflito melodramático, já, em *Toda nudez será castigada*, o recurso é tragicômico, e o melodrama se insere em espasmos da encenação. Portanto, é possível que se note, no melodrama de ambos os cineastas, o desmembramento do discurso pertinente à origem do gênero, efetivando, na imagem da índole das personagens, um mundo encenado, em que as marcas civilizacionais do juízo ilustrado da burguesia – e defendido pela classe média – estão em frequente decomposição. Assim, a máscara dos representados se pulveriza com a facilidade pela qual ela se faz na construção das cenas.

O esvaziamento da seriedade das personagens, conduzido por uma forte predileção em evidenciar a sátira da classe, é tamanho, que altera inclusive a conexão do espectador com os eventos *patéticos*

evocados. Lembremos, por exemplo, Aristóteles, em sua *A Poética Clássica*, ao definir esse tipo elemento como a produção de qualquer tipo de “ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero.” (Aristóteles, 1985, p. 31). Note-se nas adaptações de *Boca de Ouro* e *Toda Nudez...* que as ações patéticas não comovem, em outras palavras, o páthos não se consoma. Nem mesmo a morte emociona. O melodrama desses cineastas desgasta a vitalidade de todo e qualquer estado de sofrimento puro. O patético torna-se vergonha. E então resta o escárnio, a contra-dição e o corpo morto vazio da personagem que absorve a caricatura social como simples carapaça da realidade narrada.

O EXPRESSIONISMO

Junto ao melodrama, o expressionismo funciona como elemento de dilaceração. As representações humanas estão como fragmentos de uma condição arquetípica e desviante da psicologia, tornando-se um símbolo desgastado e uma marca contra a ilusão idealista da mesura humana. Mais estritamente, a tragédia de Nelson Rodrigues proporciona ao Cinema Novo as particularidades de uma dramaturgia de viés expressionista, como uma nova forma de iluminar à investigação da realidade brasileira¹⁸, não apenas no

18

Sobre as principais características do drama expressionista, Eudinyr Fraga (1994, p. 89-90) cita a categorização realizada por Styan: “1. A atmosfera de sonho e mesmo de pesadelo, corroborada pela iluminação irreal, pelas distorções cenográficas e pela utilização de pausas e silêncios contrapondo-se ao texto falado; 2. A simplificação dos cenários, sugerindo, imagetivamente, o tema da peça; 3. A fragmentação da história e da estrutura da peça em episódios que, valendo por si mesmos, expressam a visão do protagonista, em geral do próprio autor; 4. Os caracteres perdem sua individualidade e visam a uma abstratização que os torna estereótipos caricaturais, grotescos, muitas vezes; 5. Diálogo febril, poético, tomando a forma de longos e líricos monólogos, ou, às vezes, de frases telegráficas, com uma ou duas palavras, entrecruzando-se diálogos, estilizando (e artificializando) a linguagem; 6. O estilo de representar tende ao excesso (*overacting*), assemelhando-se aos movimentos mecânicos de um boneco”. Ou ainda “poder-se-iam acrescentar extrema subjetivação, predileção pelo irracional e pelo oculto, misticismo confuso, desrespeito pela autoridade, preocupações éticas e sociais”.

mundo privado do subúrbio, mas na privacidade do inconsciente que emerge no conflito entre as partes.

Ainda sobre o expressionismo, como avalia o crítico Eudinyr Fraga,

não que fosse [Nelson Rodrigues] um expressionista na acepção estrita do termo, mas sua visão do mundo fundamenta-se nessa concepção existencial, na recusa violenta da realidade (embora nela alicerçada), na distorção exagerada da sociedade que nos cerca, no privilegiar o grotesco do comportamento humano (Fraga, 1994, p. 91).

Nota-se que uma das mais importantes incorporações do drama-trágico rodrigueano pelo Cinema Novo foi, justamente, o de levar a imagem do herói à sátira do indigno. As peças de Nelson Rodrigues rompem com o equilíbrio clássico de representação da “dignidade da queda” (Lesky, 2001, p. 33); seus heróis estão por vezes fraturados e não obedecem a um padrão estético de ascensão e queda, são inglórios desde a substância do seu ser. Dessa maneira, o mundo em decadência se arraiga à ideia de decomposição do herói clássico como herdeiro de posições sociais de destaque e/ou de méritos concedidos devido à dignidade transcendental conquistada pela medida humana (Aristóteles, 1985, p. 21).

Assim, o Cinema Novo, como expressão fundamental da modernidade, analisa, através da estrutura poética satírica-grotesca de Nelson Rodrigues, o falso cristal das instituições de poder hegemônicas. Ratificando que existem nelas, na formação destas crenças, prenúncios de um reacionarismo basilar que se torna alicerce de uma defesa por virtudes e códigos morais cínicos. O Cinema Novo lê Nelson Rodrigues como fórmula de interpretação dos caminhos que levaram a identificação de parte da classe média nacional ao puro desprezo pelas ideias revolucionárias, geralmente justificado por um complexo conformismo ou disparate de classe que reprova a ideia de transformação e anula completamente qualquer tipo de compromisso com a realidade social.

Dentro desse complexo sistema cultural, o cinema proporciona a revisão da imagem civilizatória e apresenta ao observador a contravenção satírica da estrutura trágica. Afinal, teoricamente, “divergem a tragédia e a comédia; esta os quer imitar inferiores e aquela superiores aos da atualidade” (Aristóteles, 1985, p. 21). No entanto, a tragédia rodrigueana no Cinema Novo representa também a ruptura de nosso drama moderno com a dicotomia dos gêneros “sérios” e “rebaixados.” Nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues, tons satíricos da comédia e tons piedosos da tragédia são mesclados, tendo como síntese uma espécie de riso melancólico e amargo da existência social. Nasce o “herói medíocre”.

Assim, a cinematografia de base rodrigueana prolifera efeitos que rebaixam a sensação de elevação e/ou ironizam a pretensiosa seriedade nos dogmas da classe média reacionária responsável, em grande medida, pelo endosso do autoritarismo moral. Isto é, aqueles que sofrem comicamente estão previamente rompidos desde o início do drama, na verdade, o que resta dessas personagens é o desejo pela máscara social, fantasma da sua vontade, que oculta nela os seus desejos obsessivos que rompem com qualquer possibilidade de ajuste e/ou solução para os conflitos de classe.

Dessa maneira, pode-se concluir que a leitura do Cinema Novo das peças rodrigueanas se adequa, propositalmente ou não, à busca pelo excesso e acúmulo constituídos sob essa base satiricamente trágica da moralidade, que visa avaliar, a partir dessas observações sociais amplas, as concepções enalacradas na sociologia brasileira conservadora e autoritária. Em suma, o cinema buscava uma leitura da vida privada que nos demonstrasse indícios de uma complexa relação entre a moral individual das classes com as macroestruturas da realidade sociológica. Eudinyr Fraga, inclusive, analisa como aspecto fundamental do expressionismo esse tipo de conscientização social alcançada por meio das marcas estilísticas presentes nessa estética de vanguarda que tanto valorizou a representação do mundo moderno desencantado. No caso, observamos uma vez mais

a importância da dissolução dos princípios aristotélicos, dessa vez, notadamente circunscritos na miscelânea de elementos que dizem respeito tanto à emoção da tragédia quanto à sátira da comédia.

esse gosto pelo acúmulo, esse comprazer-se no grito, e na autodestruição conduz, evidentemente, ao grotesco e do grotesco ao riso é um passo, desnudando-se as estruturas caducas da organização social, de maneira talvez efetiva e de modo mais feroz (através do cômico) do que da excessiva dramaticidade de alguns dos dramas expressionistas [...] o riso, mesmo amargo, permite ao público conscientizar-se do que se esconde atrás do ridículo, do que teria provocado o surgimento de seres tão risíveis e situações tão tolas e constrangedoras (Fraga, 1998, p. 29).

Cada um dos filmes, a sua maneira, repercute a observação social como fundamento para a leitura da queda, ao mesmo tempo, trágica e cômica, no limite, não de um sujeito, mas de um tecido inteiro, o reacionarismo. O sublime, sob a dominação do grotesco, se esvai. Enquanto a forma estética parece certamente incumbida de expressar esse estranho vício da classe média reacionária em não reconhecer a sua verdadeira participação no composto social. Ao fim, o estado sagrado ao qual essa classe média credita suas crenças morais entra em falência ao se expor a mediocridade dessas “virtudes” na cena; e o Cinema Novo caçoa dos valores impressos por essa tribo suburbana. Ou seja, no jogo intersubjetivo da cena, os seres sofrem uma espécie de exposição de suas vergonhas e vexames, constantemente no limite do trágico e do cômico, do acúmulo expressionista e do excesso melodramático, entre o riso e o amargo da cena.

SÍMBOLOS E RECEPTÁCULOS DA CLASSE MÉDIA

A DIVINDADE AZTECA NO SUBÚRBIO CARIOCA

Como destacado anteriormente, a leitura neorrealista de Nelson Pereira dos Santos de *Boca de Ouro* privilegia a observação dos espaços internos e externos do funcionamento social no subúrbio brasileiro, ressaltando as relações de classe e mídia. A própria dinâmica fílmica enredada em um profuso psicologismo da narradora Guigui, ex-amante do bicheiro (Xavier, 2003, p. 245), contribui para uma leitura que joga com os discursos do gênero da notícia, que nesse contexto transladam entre duas grandes esferas na narrativa, no caso, os segredos da vida privada do bicheiro, acessados pela descrição da delatora e os boatos públicos que provém dos burburinhos e lendas que dimensionam a imagem folclórica do bicheiro.

As três versões do homicídio relatadas por Guigui constroem um enredo que desvela o jogo das paixões e desvios na inconstância da própria classe média. O tal jogo de espelhos da narrativa que cinde a real fisionomia das personagens em *Boca de Ouro* resgata a leitura de Jean-Claude Bernardet (2007, p. 126-128) sobre a inconstância da classe média. O autor comenta, ainda que de modo generalista, os processos de polarização dessa classe. Cita o crítico:

[...] torna lícito perguntar se essa simetria não seria o reflexo, no nível da estrutura (independente dos enredos, dos conteúdos, das posições ideológicas), da situação daquelas personagens que vimos divididas entre dois pólos, situação essa em que localizamos a expressão de hesitações, da incapacidade da classe média brasileira.

Ou melhor, se a classe média – sem projeto próprio, vinculando-se por motivos diversos, tanto à burguesia quanto ao povo – não expressaria essa bipolaridade através de estruturas simétricas (Bernardet, 2007, p. 128).

A disputa por esses polos em *Boca de Ouro* funciona através do jogo das três narrativas inconsistentes do depoimento de Guigui¹⁹. No caso, a narradora que teria sido amante de Boca interpreta e julga tanto o relacionamento das personagens que o espreitavam quanto comenta, com motivos para elogios ou deméritos de acordo com seu juízo, a personalidade e o ego do bicheiro. E, como já fora ressaltado anteriormente, o olhar do *Boca de Ouro* de Nelson Pereira dos Santos, diferentemente da peça, incide ainda mais sobre o conflito de classes, contrastando o universo privativo do requinte da burguesia com o universo externo daqueles que caminham na calçada em via pública. Essa abordagem de cenários demonstra o esforço para atingir o equilíbrio na imagem nos estratos assimétricos do subúrbio, tendo no bicheiro, Boca de Ouro, o símbolo de uma riqueza conquistada nas entrelinhas do capital; na periferia que converge, nesse caso, com o centro do subúrbio. Desse modo, o bicheiro com sua boca dourada torna-se emblema da força emergente que sobrevoa e se relaciona com os diferentes estratos da sociedade. E por mais que houvesse construído o seu pequeno império sustentado pelos jogos de azar, similar ao da elite financeira e bancária, o bicheiro mantém relações fundamentais com o subúrbio, principalmente quando oferece empréstimos e benesses aos desesperados e desempregados.

A mística em torno das gengivas de Boca de Ouro e de sua fortuna talvez represente, de modo análogo, o sintoma do

19

Guigui teria deixado a antiga casa familiar para viver com o amante, Boca de Ouro. Porém, após as desavenças com o bicheiro, teria retornado a antiga casa. No tempo da narrativa, alguns jornalistas, tempos depois da separação, aparecem na casa de Guigui para entrevistá-la sobre a personalidade do antigo amante. Durante a entrevista, Guigui reconta a mesma história sobre Boca, entretanto, em cada uma das suas três versões, o comportamento e o gênio do bicheiro são narrados de modo a ressaltar ora o elogio, ora a vingança, ora a redenção do personagem.

“culto capitalista”²⁰ capilarizado como lenda suburbana. Afinal, mesmo alguns dos visitantes o denominam excentricamente de divindade Azteca, maneira pela qual ressaltam a aparente “imortalidade” daquele que, ao que parecia, nunca seria executado pelos seus inimigos, principalmente devido à sua plena influência financeira na rígida hierarquia das classes. A trajetória do bicheiro, contada pela ex-amante Guigui, demonstra o diálogo desse culto tanto com a burguesia, tendo em vista as visitas e relações constantes com as *socialites* em sua casa, quanto com o proletário endividado que o aspira como agente financeiro e beneficiário em troca de acordos desesperados.

Entretanto, como se sabe, ao longo do enredo, Boca de Ouro é destronado de seu posto de requinte. Descobre-se, então, por meio dos entrevistadores, que o bicheiro está morto e que os órgãos de notícia até então não encontraram o paradeiro do verdadeiro assassino. Descobrir os segredos de Boca e suas desavenças na vida privada revela-se como a verdadeira intenção dos entrevistadores de Guigui, nossa narradora errática e representante alegórica da inconstância da classe média nacional. Note-se que o ponto de vista da personagem – ora elogiosa ao culto da imagem do bicheiro, ora vingativa, ora apaixonada, ora descrente –, não apenas expressa a focalização interior das memórias pessoais da personagem, como principalmente guia o espectador por um enredo narrado em um frisson titubeante, nesse caso, conseqüentemente, inconstante.

Subsequentemente, acabadas as versões de depoimento, já próximo das cenas finais, mostra-se uma multidão interessada em

20

O culto ao capitalismo como religião foi objeto de análise do filósofo frankfurtiano alemão, Walter Benjamin. Cito o início do fragmento 74 do ensaio *capitalismo como religião*, no qual o filósofo esboçaria o pacto religioso do capitalismo. “Há uma religião a divisar no capitalismo, isto é, o capitalismo serve essencialmente à satisfação das mesmas preocupações, tormentos e inquietudes aos quais outrora davam resposta as chamadas religiões. A prova desta estrutura religiosa do capitalismo, não apenas, como pensa Weber, como formação condicionada pela religião, mas sim como um fenômeno religioso essencial, conduziria-nos hoje aos meandros de uma polêmica universal desmedida” (Benjamin, 2011, n.p.).

ver o caixão com o defunto do bicheiro, para que assim avaliem a validade de sua lenda suburbana. Ismail Xavier (2003, p. 239) ressalta justamente o momento em que, em meio à multidão para ver o corpo morto do bicheiro, “ganha destaque a figura de um homem pobre que parece mais agitado do que os demais”. Justamente, ele é quem percebe a falta do metal incrustado na gengiva de Boca de Ouro. Ao notar a ausência dos quilates na dentição do bicheiro, o homem grita como numa sentença absoluta e irônica: “este homem não tem nenhum dente... é como eu, ó, enquanto mostra sua própria boca desdentada”. Nessa cena, finda-se a divindade imortal de Boca de Ouro. Afinal, ao se reconhecer o corpo morto do bicheiro sem o ouro nos dentes, duvida-se da condição imortal daquele que jurou que pereceria apenas quando seu caixão de ouro estivesse consolidado.

Nesse jogo de tensões entre o mundo privado dos segredos (que gesta o espectro mítico) e o mundo exterior da ordem pública (da notícia), consegue-se um efeito de realização que explica a formação da divindade do bicheiro pela notícia. E, assim, enfatiza-se o paradoxismo do bicheiro explorador como retrato da própria contradição sociológica desigual. Boca de Ouro representa esse pêndulo instável que arregimenta a manutenção de seu império de apostas a partir dos contratos e favores que lhe permitem maior influência sobre extratos sociais distintos, emergindo no culto do capital sob a prerrogativa dos jogos de azar e dos assassinatos que lhes foram necessários para manter sua cadeira influente na sociedade.

Boca de Ouro sintetiza o espírito metalista e o fetichismo da influência capitaneada. Ao inserir o ouro como prótese na carne frágil da gengiva, o bicheiro visou alcançar a condição de ente mitológico moderno (Xavier, 2003, p. 232). No caso, a prótese do bicheiro, que subverte o emblema da carne frágil da gengiva humana em divina, no fim, ressalta a índole daqueles que narram a crença nesse fetiche da divindade metálica que não finda.

Afinal, “Boca de Ouro define-se na peça quase como uma figura refletida no espelho dos outros, uma personagem em segundo grau que, por isso mesmo, diz tanto sobre seu contexto quanto sobre si mesma [...]” (Xavier, 2003, p. 231). É exatamente desse jogo de espelhos falsos de que se utiliza Nelson Pereira dos Santos para criação do seu realismo, de tons expressionistas e oníricos, que, num fluxo de romance policial, envereda-se pela ambição íntima e tortuosa dos personagens. Nelson Pereira desloca a concepção puramente mitológica para um enquadramento de matiz humana. O filme analisa a noção mística do bicheiro, explicitando-o como resultado dos conflitos próprios à formação suburbana desigual. Assim, são revelados através do percalço de investigações que buscam pelo paradeiro do homicida de Boca de Ouro: os contrastes sociais, os conflitos de classe, a dinâmica de ganâncias e o absoluto fetichismo (Marques, 2013, p. 82-83).

Dessa maneira, o filme apresenta ao espectador um novo modo de observar a fratura social urbana. A um só tempo, vemos a queda da divindade do bicheiro, afinal o Boca de Ouro abstrai-se da imortalidade, e no fim seu corpo não está deitado, como desejado, em seu esmerado caixão dourado, como também notamos, durante o reconhecimento da morte, o nascimento da frágil carne humana simbolizada pela gengiva, revelando a verdadeira identidade por detrás da divindade. Em síntese, o defunto de Boca de Ouro representa agora tão somente um corpo comum deitado e entregue ao convencional caixão de madeira. Nesse sentido, o filme anuncia a notícia de que nenhum ser ou entidade estará eximido dos efeitos e agruras que provém da desigualdade latente e da obsessão pelo acúmulo financeiro que gesta o conflito e a assimetria da sociedade de classes.

O ESTADO SUICIDÁRIO

Se o neorrealismo expressionista implementado por Nelson Pereira dos Santos cauteriza os mitos da classe média, Arnaldo Jabor perscruta uma aproximação imanente à forma essencialmente tragicômica de Nelson Rodrigues. O cineasta a extrapola até o ridículo, ressaltando a exposição dos segredos privados que dilaceram o inconsciente que emana dessa constelação reacionária. De uma certa maneira, Jabor utiliza-se do impacto verborrágico presente na energia melodramática para enfatizar uma leitura satírica e incisiva da linguagem conservadora (Xavier, 2001, p. 93-94), o que pode remeter o espectador a obras do teor de *O discreto charme da burguesia* (1972), do diretor, Luis Buñuel.

Jabor evidencia o enclaustramento presente no moralismo cooptado pela classe média. O cinema de Jabor eleva o psicologismo social à tensão máxima, e os personagens tornam-se bonecos ocultos permeados por intenções sociais sublimadas por obsessões individuais incontornáveis. Veja-se: Herculano representa o patriarca desautorizado e fragilizado, enquanto Geni, a prostituta, se opõe a ele como símbolo da ruptura com os contratos sociais vigentes. A inconformidade entre Geni e Herculano é representada em fortes traços psicológicos, prontos para delinear a injusta hierarquia que determina o jogo de punições que recai sobre a classe dominada. Essa inconformidade e rigidez da hierarquia é especialmente reforçada pela dimensão do espaço, no qual a personagem se instala, no caso, o casarão da família de Herculano. Nesse espaço inóspito e claustrofóbico, quase de penumbra, Geni absorve as refrações da decadência da família que enrijece seus movimentos e inibe sua liberdade.

Geni conduz constantemente a narrativa a embates que revelam ao espectador a pulsão dos desejos sublimados por puritanos como Herculano. De algum modo, a personagem “fora de lugar”

demonstra no reduto conservador a comédia farsesca por detrás das verdadeiras intenções do mundo privado pequeno burguês. Assim, essa representação do conflito privado torna-se uma alegoria intersubjetiva da dinâmica estrutural da pompa burguesa, por vezes almejada pela classe média como recapitulação histórica dos valores desses tradicionalismos anteriores. Há ali qualquer tipo de desejo que cobiça um parentesco social que se estreita pelas “virtudes beatas” a fim de elevar a “valia” desta classe emergente que não pode ser, na economia, plenamente senhorial.

Toda nudez será castigada, portanto, lê a decadência e a farsa inseridas no bojo da estrutura reacionária brasileira (Xavier, 2003, p. 285-286). O filme explora o conflito psicológico e social representado pela dilaceração do *phatos* amoroso entre Geni e Herculano – a relação tensiva guarda em si as refrações subjacentes dos extratos sociais em conflito –. “De um lado, Geni, metáfora do exterior da vida, do embate, da luta pela sobrevivência. Do outro, Herculano e toda a sua família, enclausurados no casarão, prisioneiros da escuridão e de uma moral ultrapassada” (Marques, 2013, p. 182). Sob esse preceito, o cinema de Arnaldo Jabor expõe a inconstância moral da tradição reacionária nacional e o seu estado de asfixiamento. A obra deixa claro a descompensação das imposições sociais, normas de vida e de existência na base da estrutura capitalista moderna, figurada pela estrutura familiar pequeno burguesa. Jabor, munido do texto literário de Nelson Rodrigues, descreve a burguesia e a pequena-burguesia na profusão de seu maniqueísmo grotesco e sectarista, gerando um ambiente privado extremamente minado, no qual Geni se torna receptáculo para as fraturas dessa classe (Xavier, 2003, p. 296-297).

No filme, a trilha sonora que marca a colisão de Geni com o conservadorismo de Herculano é o tango que prenuncia a sátira amorosa entre a prostituta e o patriarca da tradição. No fim, essa dança desigual relega à Geni o colapso do próprio corpo, enfatizado pelo suicídio, mas também pela predição de um câncer que se vê a

todo instante desejado pela protagonista²¹. Protagonista e receptáculo desse Estado suicidário que se abre como última consequência do reacionarismo. Isto é, o suicídio transcrito nas imagens, o *close-up* no rosto sem vida de Geni, na verdade, intensifica a exposição das fraturas do universo interior nos segredos da vida privada, denotando menos a catarse máxima do sujeito individual e mais a implosão analítica das estruturas e fendas já deterioradas no dogma burguês apreendido pela classe-média. Ou seja, o simbolismo do suicídio representa a fratura exposta no Estado. Antes da morte, Geni, marginalizada no pequeno recanto da tradição conservadora e trancafiada na torre de marfim de Herculano, estreita laços amorosos com o filho do amante – a cartada final de Geni contra as muralhas do casarão. Essa vingança contra Herculano certamente representa um reforço ao mito de Édipo que figura contra a estrutura dos pactos e desejos privados desse “discreto” mundo da vida reacionária.

O filme assimila quase que de maneira integral a estrutura narrativa da peça, exatamente por isso preza por iniciar o enredo da mesma forma, no caso, o faz por meio da rememoração, ou flashback, de toda a trama. Geni antes de consumir o suicídio teria deixado a Herculano uma gravação confessional, revelando ao homem sua vingança amorosa com o filho e toda a trajetória anterior e subsequente que leva à implosão melodramática do enredo farsesco. O espectador apreende a confissão ao mesmo tempo que ela chega aos ouvidos do patriarca. Entretanto, como o páthos é atenuado pela farsa, não existe catarse, somente a identificação da ruína predecesora instalada nas “muralhas” conservadoras que mantinham em segredo, distantes da vida pública, a verdadeira índole reacionária obsessiva e mutiladora que ali se resguardava.

21 Lembremos também que o câncer desejante, que nunca chega, é também metáfora no enredo para o anseio da personagem Geni de adentrar no “seio” da família de Herculano. Afinal, a antiga matriarca, ex-mulher de Herculano, teria falecido justamente de câncer. Nesse sentido, a doença é mais uma das expressões obsessivas de Geni para ser aceita no interior do casarão, funcionando tanto para o reconhecimento da personagem como peça integradora da ruína familiar quanto para a postura de equivalência entre as matriarcas, que se daria por meio dessa metáfora de equivalência das figuras na doença.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A estrutura dramática das peças trágicas de Nelson Rodrigues, se lidas pelo viço sociológico da estética, pode estimar ao observador a contradição mais íntima no mundo privado da pequena-burguesia. No caso, o Cinema Novo vale-se do escárnio e da cena destrutiva para incorporar ao olhar cinematográfico o desenho de um mundo em segredo (mas nem tão em segredo assim), gradualmente carcomido pelas manias obsessivas dessa classe que predica, mas também se decompõe sob os dogmas morais elegidos por vertentes de sua própria classe. Num sentido metafórico, o Cinema Novo parte do “axioma” reacionário de Nelson Rodrigues para ler o conservadorismo cultural inserido nos costumes à brasileira de uma classe contraditória que se queria vislumbrada como representante de um verdadeiro “estado de graça”.

Dessa maneira, a implementação da particularidade trágica das peças do dramaturgo consolida uma mirada social para a conjuntura sociológica reacionária, emblema moral dos anos de chumbo que censurou e perseguiu o discurso pela liberdade e pela crítica social promovida pelo Cinema Novo. Um reacionarismo que certamente disputou forças com a cultura de oposição produzida pela juventude revolucionária das décadas de 1960 a 1980.

A incorporação das obras de Nelson Rodrigues, “o reacionário” – como se autoproclamava –, num primeiro momento, pode soar como uma inspiração “fora de lugar”, afinal o nosso movimento de vanguarda foi fortemente influenciado pela *nouvelle vague* francesa, o pelo teatro épico de Bertolt Brecht e pelo cinema político soviético de Serguei Eisenstein, produções estéticas plenamente revolucionárias. Entretanto, o uso das obras do dramaturgo pode-se explicar justamente pela necessidade do cinema nacional em expressar a incoerência humana oriunda de relações bacharelescas de uma classe média que almejava notoriedade moral e social nos redutos da burguesia.

O gesto melodramático e o expressionismo grotesco das tragédias analisadas funcionam como o centro da manifestação do mais íntimo autoritarismo que arregimenta a ideologia reacionária. Isto é, por meio do exagero melodramático, do acúmulo expressivista e do riso amargo tragicômico do drama de Nelson, o Cinema Novo translada da alegoria da revolução proletária para a caricatura da psicologia reacionária, de modo a escrutinar, por dentro, a contradição que existe na engenharia privada dessa ideologia.

Ou seja, de maneira geral, o que se constrói no cinema através da tragédia de Nelson Rodrigues é a descamação do arquétipo de uma sociedade obsessiva pelos seus próprios códigos absurdos de civilização. O que garante, ao olhar do cinema, a dissolução da obediência a essas ambiguidades porosas. O Cinema Novo propõe uma crítica à autoridade territorial, religiosa, econômica, emocional e psicológica das tradições reacionárias, levando os personagens ao conflito e à destruição não apenas subjetiva de si mesmos, mas essencialmente à destruição dos símbolos que esses representam.

Assim, a virada ao drama de Nelson demonstra a ferida sociológica que revela o limbo contraditório dessas perspectivas morais, em nosso caso, representadas tanto pelas representações da lenda incutida na frágil carne das gengivas expostas de Boca de Ouro quanto pela ruína cáustica e claustrofóbica de Geni. Ambos como desenho exagerado, e por isso mesmo nítido, da organização moral de uma nação que teima em temer o trabalho de autoidentificação analítica no divã da história. Por esse motivo, esses filmes esquadrinham minuciosamente o deplorável furor do estado dessas índoles, apontando certamente a uma conjuntura maior, de um Brasil reacionário que ainda persiste.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. *In*: **Aristóteles, Horácio, Longino**: A poética clássica. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

BENJAMIN, Walter. Capitalismo como Religião. Tradução de Jander de Melo Marques Araújo. **Revista Garrafa**, Rio de Janeiro, n. 23, jan./abr. 2011. Disponível em: http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa23/janderdemelo_capitalismocomo.pdf. Acesso em: 6 nov. 2024.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 até 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FRAGA, Eudinyr. Nelson Rodrigues e o expressionismo. **Travessia - Revista de literatura brasileira**, Florianópolis, n. 28, p. 89-103, jan./jul. 1994. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16899/15465>. Acesso em: 6 nov. 2024.

FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues expressionista**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MARQUES, Aída Maria Bastos Nepomuceno. **O cinema de Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

Schwarz, Roberto. As ideias fora do lugar. *In*: **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000. p. 9-31.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Burguês**. São Paulo: Cosac Naify, 2001

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

XAVIER, Ismail. **O cinema moderno brasileiro**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

4

Emanoely Cristina Lima

“PEREGRINAÇÃO” DE JOÃO BOTELHO: A FRAGMENTAÇÃO DO ÉPICO

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-481-0.4

SUMÁRIO

RESUMO:

O presente artigo tem como objetivo compreender o longa-metragem *Peregrinação* (2017), do cineasta português João Botelho, utilizando como chave de leitura a teoria antiépica. Contrastando a obra audiovisual e a obra épica de Luís Vaz de Camões, destacando sua importância na literatura portuguesa e sua contribuição para o nacionalismo, como símbolo das grandes navegações e da construção da identidade nacional portuguesa, buscamos compreender a importância da obra *Peregrinação* (1614), de Fernão Mendes Pinto, que serve de base para o longa, como representação de uma contracultura que teve início com o 25 de abril e que surte efeitos até os dias atuais. O artigo discute, portanto, o conceito de antiépico de Lukács, que se opõe à mitologia da épica, ilustrado em *Peregrinação* (2017), por meio da fragmentação do herói.

Palavras-chave: Peregrinação. Lusíadas. Épico. Antiépico.

INTRODUÇÃO

Os Lusíadas (1572), obra cerne da literatura portuguesa, com o passar dos anos e a consolidação de sua importância para Portugal, teve diversos aspectos pensados e repensado por uma imensa quantidade de artistas com diferentes pontos de vista, o que resultou em tantos desdobramentos quanto se considera possível. Utilizada para os fins mais diversos, mas principalmente como retrato do nacionalismo, a obra épica, assim como a figura e a vida de seu autor, passou a figurar em outras obras literárias, artes plásticas e artes visuais, inclusive o cinema.

Outras obras literárias abordaram a temática dos feitos portugueses, entre elas *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, na qual o autor narra suas idas a diferentes lugares da Ásia. A estrutura e a publicação pela primeira vez em 1614, mais de três décadas depois da morte de Camões, levantam diversos questionamentos sobre a veracidade dos fatos por ele narrados. A respeito disso, o historiador literário António José Saraiva publicou o seguinte parecer no “Diário de Notícias” português de 13 de setembro de 1956:

A pergunta que mais vezes se tem feito acerca da *Peregrinação* é se os fatos nela descritos são verídicos ou imaginados. Esta pergunta interessava os leitores europeus do livro, que teve traduções em várias línguas nos séculos XVII e XVIII, porque procuravam nele, sobretudo, informações sobre países então muito mal conhecidos. Hoje ela não tem sentido, porque o que nos pode interessar na *Peregrinação* não é a verdade geográfica e etnográfica, mas a intenção da narrativa, o que ela exprime sobre a posição pessoal do autor perante o mundo em que vivia e, através dela, todo um xadrez social e, portanto, humano.

No longa metragem *Peregrinação* (2017), o cineasta português João Botelho utiliza o livro de Fernão Mendes Pinto como ponto

de partida para criar um filme que retrata tanto quanto a epopeia camoniana as navegações portuguesas e a ida ao além-mar, ainda que com diferentes motivações. Enxergamos na obra de Botelho uma face antipoética e muitas vezes satírica de Mendes Pinto com relação ao fazer português das navegações que é colocado em cena de diversas formas. São as motivações e as diferentes visões acerca das conquistas portuguesas que aqui nos interessam. Nesse sentido, e tendo em vista aspectos teóricos sobre o gênero épico e o anti-épico, buscamos contrastar a obra cinematográfica e o poema épico de Luís Vaz de Camões.

O GÊNERO ÉPICO E OS *LUSÍADAS*

Ao dividir e expor as características dos gêneros dramático, lírico e épico, Aristóteles em sua *Poética* compreende que, partindo da imitação, a tragédia e o gênero épico se aproximam como formas de arte mais elevadas em relação à comédia por tratarem justamente de personagens que dispõem de um caráter elevado e, para tanto, utilizaram de elementos comuns como peripécias e reconhecimentos; no entanto, tragédia e poesia épica se afastam no que se refere à forma e outras particularidades. Como coloca Aristóteles (2003, p. 19), “a epopeia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas difere a epopeia da tragédia, pelo seu metro único e a forma narrativa”.

O gênero épico pode ser caracterizado, portanto, como “uma narrativa de certa extensão que trata de eventos com certa grandeza e importância que decorrem de uma vida de ação, especialmente ações violentas como a guerra” (Bowra, 1966, p. 53 *apud* Grizoste, 2011, p. 26).

Tendo em vista sua origem na tradição oral, o gênero épico tem como base aquilo que cada comunidade tinha como lenda e, portanto, flerta com a história ao mesmo tempo que faz uso de elementos fantásticos como a presença de deuses e seres mitológicos que, dotados de poderes, mas possuindo sentimentos e atitudes muito semelhantes às humanas interferiram em batalhas e no destino dos heróis épicos que, por sua vez, eram capazes de superar mesmo os obstáculos colocados pelos deuses e de vencer batalhas e conquistar novos territórios.

Data do século XVI a composição daquela que seria considerada a maior obra da literatura portuguesa, *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões. No chamado “Poema da raça”, Camões se apropria do modelo e da característica nacionalista das epopeias clássicas para narrar a viagem de Vasco da Gama às Índias e utiliza dessa ação para valorizar a Era das Grandes Navegações e a conquista do além-mar.

Longa extensão, história, mito, heroísmo, personagens divinos e humanos, feitos e conquistas que levam à exaltação patriótica, referências clássicas, entre muitos outros elementos, permitem que se reconheçam, na obra, aspectos que a tradição literária épica, nascida dos poemas homéricos *Ilíada* e *Odisséia*, definiu como características próprias desse gênero. Contudo, além das questões de gênero, que possibilitaram que *Os Lusíadas* integrassem o percurso da épica ocidental, Camões inseriu no poema um repertório temático português - que envolve não só aspectos históricos e míticos, próprios da épica, como matérias de natureza aparentemente não épica, como o espírito crítico, o lirismo e a criatividade (Lopes; Saraiva, 2005, p. 190-191).

Para além da inserção de temas do imaginário português, a epopeia camoniana se difere de seus pares clássicos ao não recorrer a um único herói como símbolo das qualidades de um povo, pois, como o próprio título sugere, não se trata de uma “Gameia”, mas sim de “Os Lusíadas”, ou seja, um herói coletivo. Tendo como pano de

fundo a viagem de Vasco da Gama, há o intuito de se cantar sobre um povo e suas virtudes, assim como narrar episódios da grandeza portuguesa. Para tanto, Camões incorpora à viagem elementos fantásticos que interferem no plano histórico, como os episódios do Gigante Adamastor e da Ilha dos Amores, colocando a viagem às Índias como mais um grande feito do povo escolhido pelo Deus cristão para conquistar novos territórios e, consequentemente, espalhar sua fé, tornando seu poema épico um fator essencial para a construção de uma consciência nacional portuguesa.

O ANTIÉPICO E *PEREGRINAÇÃO* (2017), DE JOÃO BOTELHO

O distanciamento temporal junto às mudanças do mundo e a quebra de antigos valores trazem reflexões acerca daquilo que antes parecia a verdade absoluta e abrem espaços para críticas, mesmo ao cantar camoniano das glórias portuguesas. Para Lukács (1971, p. 64), “a grande literatura épica não é mais do que a utopia concretamente imanente na hora histórica.” O pesquisador alemão responsável por postular as bases teóricas de uma antiépica estabelece como principal característica desse tipo de texto seu caráter contra ideológico e contra mitológico.

No que tange à literatura portuguesa, *Os Lusíadas* e a figura de Camões foram utilizadas como aparato ideológico e de incentivo ao nacionalismo, como exemplo temos a apropriação realizada pela ditadura Salazarista, que utilizou do épico para amparar seu conservadorismo. Com a revolução de 25 de abril, há uma intenção de se distanciar da cosmologia nacionalista que sustentava o regime ditatorial, nascem daí autores que acabaram produzindo obras contra

mitológicas e contra ideológicas, como António Lobo Antunes e José Saramago, este último com empenho militante.

Porém, textos que fossem na contramão da representação da identidade nacional colocada na épica já existiam desde o seu próprio tempo. Em *Peregrinação*, Fernão Mendes Pinto relata suas aventuras marítimas narrando, ainda que sem a mesma acidez dos romances contemporâneos, não possuindo a grandiosidade necessária para tematizar a mítica narrativa épica.

Ao passo que se buscou o distanciamento dos pilares do regime salazarista e consequentemente um distanciamento de Camões, a figura de Fernão Mendes Pinto passa a ser importante

E passados dois ou três anos que aparece, efectivamente, no nosso campo cultural, a tentativa de desviar o sentido da nossa aventura cultural, enquanto aventura imperial, de desviá-la de Camões para uma outra das grandes personalidades literárias e culturais portuguesas, Fernão Mendes Pinto. A respeito de Fernão Mendes Pinto fazem-se peças de teatro, bandas desenhadas, há mesmo o projecto, realmente, de um filme; não sei se este desvio da imagem camoniana portuguesa para a imagem, digamos, Mendes Pinto, foi alguma coisa de consciente mas a verdade é que, para mim, ele parece sintomático, era a maneira de readquirir, de novo, uma imagem positiva de Portugal, mas igualmente ecuménica, num outro sentido: não guerreira, mas de fraternidade com os diversos povos do mundo. Quer dizer, uma imagem que correspondia melhor aos objectivos, aos imperativos da Revolução de Abril (Lourenço, 1986, p. 31).

Assim, enquanto símbolo de uma releitura e reapropriação do passado português, Mendes Pinto e seu *Peregrinação* ultrapassam os anos, chegando ao desdobramento do longa realizado por João Botelho.

A FRAGMENTAÇÃO EM *PEREGRINAÇÃO*

A trama do filme *Peregrinação* (2017) é dividida em “três partes de tempos quase iguais, Eu (pobre de mim, desventuras e sucessos de Fernão Mendes Pinto), Ele (o mal, António Faria, o corsário), Nós (os Portugueses, numa mão o crucifixo, na outra a espada)” (Botelho, 2017, p. 4). Assim como o livro homônimo, o filme nos apresenta as aventuras marítimas de Fernão Mendes Pinto (Cláudio da Silva), narradas em off e de maneira fragmentadas pelo próprio, intercaladas com o que seria o presente do protagonista, de onde ele conta histórias sobre suas viagens a todos que demonstrem (ou não) interesse e tenta publicar seu livro.

Dessa forma, podemos pensar em uma trama fragmentada em mais de uma maneira, assim como em um protagonista fragmentado dividido não só entre aquele que viveu as aventuras e o que agora as conta, mas entre o Eu da primeira parte do longa, Fernão Mendes, e o Ele da segunda parte, o corsário Antonio Faria.

“Em março de 1537, aos 26 ou 28 anos, Fernão Mendes Pinto, fugindo à miséria e estreiteza de sua vida, partiu para a Índia em busca de fama e fortuna” (*Peregrinação*, 2017). Com essa frase se inicia o longa de 1 hora 45 minutos 7 segundos, dirigido e escrito por João Botelho. Fica claro desde o início, portanto, que não se trata da busca por realizar a predestinação portuguesa ou de uma busca pela glória eterna, a história que estamos prestes a assistir é a de um picaresco pobre-coitado que decide aproveitar-se do momento auge da era das navegações para conseguir algo melhor para sua vida. Preocupado, portanto, com interesses pessoais e não pátrios.

Diante disso, passamos a acompanhar cenas que em nada se parecem com a imagem heroica criada das grandes navegações pela tradição, mas a de embarcações e marinheiros em situações precárias e vilanescas. Cenas de assassinatos, pilhagens

e estupros estão entre as histórias de Mendes Pinto sobre a ação portuguesa no ultramar.

Além disso, há uma visão crítica de como a honra dos portugueses, assim como sua religião, acaba servindo como justificativa para as suas barbáries, como demonstrado na cena em que os portugueses capturam um cristão renegado e o satirizam antes de matá-lo:

"[...] Vai acabar com vocês todos portugueses"

"Por que falas assim, não eres português?"

"Sou cristão renegado [...] já faz quatro anos que me tornei mouro por amor a uma galega moura" A tripulação ri.

O capitão coloca um crucifixo próximo ao rosto do prisioneiro.

"E não queres voltar a ser cristão?"

O cristão renegado cospe no crucifixo" (Peregrinação, 2017, 12 min 35 s-13 min 15 s).

Tomada a nau turca em que estava o agora mouro, a tripulação ainda o interroga, interessados em informações sobre os inimigos, é claro, mas também pela presença de um português entre eles. É a cusparada no crucifixo, no entanto, que o sentencia à morte. A pergunta "e não queres voltar a ser cristão" poderia significar também a integração do homem a tripulação, mas a negação da religião o coloca em posição de inimigo uma vez mais e a narração em off do protagonista assegura:

Parecia que tinha nascido e sido criado sempre naquela maldita seita, cego e desatinado estava este mal-aventurado, no conhecimento da santa católica verdade de que agora lhe falavam. Ele que havia sido cristão há tão pouco tempo. O capitão encheu-se de cólera com o zelo santo da honra de Deus (Peregrinação, 2017, 13 min 24 s-13 min 41 s).

Em tom completamente distinto da aventura camoniana, aqui o protagonista assume uma postura de observador em relação ao estrangeiro, que por sua vez não se interessa tanto assim pelos

invasores, mas muitas vezes falam contra a dominação portuguesa, para tanto é de grande importância a presença do personagem do ator Cassiano Carneiro, que trabalha como intérprete e que, responsável por mediar as conversas com os estrangeiros, torna-se o personagem a expressar verbalmente essas críticas, como exemplificado na fala abaixo, a qual se trata da resposta de um líder indígena ao acordo de ajuda mútua proposto por Mendes Pinto na luta contra o Rei Acém:

Português, português, rogo-te que não faças de mim tão néscio, já que queres que te responda, que cuide, que quem em trinta anos não se pode vingar a si me possa socorrer a mim? Porque o rei de vossos e seus governadores não castigaram este inimigo Acém quando tomou-lhes a Fortaleza de Pacém e matou mais de mil de vossos? [...] Eu tenho muito pouca esperança em vossas palavras [...] (Peregrinação, 2017, 24 min 22s-25 min 05 s).

Diferente do que se poderia esperar de um enviado como embaixador português, Fernão Mendes Pinto não responde ao ataque à honra dos portugueses e, pelo contrário, se diz “embaraçado” na narração que segue a cena: “Com esta resposta dita com tanto sentimento, confesso que fiquei tão embaraçado que nunca mais lhe falei em socorros nem ousei repetir as promessas que antes lhe fizera por nossa honra” (Peregrinação, 2017, 25 min 41 s-25 min 52 s).

Tendo isso em vista, podemos falar sobre um herói muito mais próximo de uma pessoa rebaixada, que diferente do herói épico não depende e não sofre a ação de deuses e, portanto, está subjetivamente ligado aos acontecimentos.

Sobre a escolha de tornar António Faria de um heterónimo de Fernão Mendes Pinto, Botelho relata, no dossiê direcionado à imprensa publicado pela produtora Ar de Filmes, que:

Captar a palpitação viva e humana de uma das maiores aventuras históricas do Homem, descritas no inigualável livro de viagens de Fernão Mendes Pinto. Tomei algumas

liberdades e concretizei alguns roubos hoje, como ele fez há 500 anos. Aceitei de Aquilino Ribeiro a ideia genial e tão justa cinematograficamente de que o corsário António Faria é um heterónimo de Fernão Mendes Pinto, onde ele se esconde quando a ferocidade e a crueldade das descobertas e conquistas aparecem (Botelho, 2017, p. 5).

António Faria, conhecido como corsário Faria, é, assim como Vasco da Gama e Fernão Mendes Pinto, um dos famosos navegadores portugueses, no entanto, é descrito na obra de base como um marinheiro sem escrúpulos. Citado por Botelho para explicar sua escolha de fragmentação do protagonista, Aquilino Ribeiro (1951), em seu livro *Portugueses das Sete Partidas (viajantes, aventureiros, trocatintas)*, defende que António Faria seria uma espécie de pseudónimo do autor de *Peregrinação*, que utilizaria o alter ego para narrar as atrocidades cometidas durante as viagens.

Ribeiro (1951) baseia essa ideia nas semelhanças biográficas entre o autor e o personagem. De qualquer forma, Faria e seu bando são responsabilizados pelos mais diversos atos de pirataria. Movidos pela cobiça, o grupo sequestra mulheres, saqueia templos e viola cadáveres. O corsário é também um dos protagonistas da batalha com o Coja Acém, a mais sangrenta de todo o livro.

A segunda parte do longa de Botelho “Ele, o mal. O corsário António Faria” tem início a partir de uma cena que se passa no presente do protagonista, isto é, em um momento em que Fernão Mendes Pinto, já tendo escrito seu livro, conta mais uma história “difícil de crer” a um padre em uma taverna (*Peregrinação*, 2017, 37 min 1 s-38 min 50 s). O diálogo entre os dois termina com a pergunta do sacerdote “e como conheceu António Faria, o corsário?”

A partir desse ponto, a narração passa a contar os feitos de António Faria, interpretado também por Cláudio da Silva. Nessa segunda parte, são apresentados os atos de pirataria do corsário e sua tripulação, como saques e estupros.

Tendo isso em vista, vemos que o cineasta pretende colocar em cena não um herói épico, mas um anti-herói que se vê como herói em grande parte de sua própria história e que tem consciência de seus erros a tal ponto que decide criar um heterônimo a quem responsabilizar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

– Francisco Andrade, conseguiu? Sua Alteza, El-rei Dom Sebastião, recebe-me?

– Calma, não agora. Ele ainda não terminou de ouvir Luís Vaz e está muito entusiasmado” (*Peregrinação*, 2017, 19 min-19 min 11 s).

Esse diálogo entre Francisco Andrade e Fernão Mendes é seguido por um grito do protagonista e pela exclamação de que Camões só escrevera mentiras porque “que verdade há em poemas” (*Peregrinação*, 2017, 19 min 14 s).

Não há certeza de que o livro de viagens de Fernão Mendes Pinto seja realmente verídico e do quanto foi ficcionalizado pelo autor, mas há nele a importância de se ver a história por outra ótica, em contraponto à narrativa camoniana, ainda que não a do colonizado.

O filme *Peregrinação* (2017), de João Botelho, é uma releitura moderna e crítica do livro de Fernão Mendes Pinto, colocando em cena uma narrativa que fragmenta e questiona as convenções da epopeia tradicional portuguesa, especialmente a representada em *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões. Ao contrastar a visão heroica da história portuguesa, Botelho se afasta do nacionalismo exaltado nas grandes navegações, apresentando uma perspectiva mais humana e falha dos protagonistas dessas conquistas. A obra cinematográfica transforma o herói épico em um anti-herói, desafiando a glorificação das aventuras marítimas e das vitórias portuguesas.

A decisão de Botelho de construir uma narrativa fragmentada e anti-heroica aponta para uma crítica às versões mitificadas do passado e à tentativa de reescrever a história de forma mais plural e menos idealizada. O filme, portanto, é um convite para visitar a construção de identidade nacional, desafiando as verdades históricas estabelecidas e oferecendo uma visão mais crítica sobre os feitos coloniais de Portugal. O distanciamento da visão tradicional e a releitura do “mito” português em *Peregrinação* mostram como o cinema pode ser um instrumento poderoso para a desconstrução e reflexão sobre o passado, em uma busca constante por novas maneiras de entender a história e os legados culturais.

Em *Peregrinação*, João Botelho traz um retrato moderno do que foi a dominação portuguesa sobre os povos asiáticos, discutindo e revisando as motivações dos lusitanos, colocando *Peregrinação* e seu protagonista-autor como grande representante do humanismo português.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. 7. ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

BOTELHO, J. Nota do realizador. In: **Dossier de imprensa**: Peregrinação, um filme de João Botelho. Ar de Filmes: Lisboa, 2017. Disponível em: <https://app.box.com/s/tk17yc66iua7p47c5dpb88sb2ww2lk94>. Acesso em: 20 jan. 2023.

CAMÕES, L. **Os Lusíadas**. 1. ed. Cotia: Pé da Letra, 2018.

CARVALHO, J. C. F. A. De. Cultura, literatura, identidade e a construção de ideais nacionais, **Carnets**, n. 1, p. 81-90, 1 jun. 2009. DOI: <http://dx.doi.org/10.4000/carnets.3540>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/carnets/3540>. Acesso em: 20 jan. 2023.

GRIZOSTE, W. F. **A dimensão anti-épica de Virgílio e o indianismo de Gonçalves Dias**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011. 206 p. Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/2385/9/a_dimensao_anti-epica_de_virgilio.pdf. Acesso em: 28 dez. 2022.

LOPES, O.; SARAIVA, A. J. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 2005.

LOURENÇO, E. Da contra-epopéia à não epopéia: de Fernão Mendes à Ricardo Reis. **Revista crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 18/19/20, p. 27-35, fev. 1986. Disponível em: [https://ces.uc.pt/ficheiros2/files/_Eduardo_Lourenco_-_Da_Contra-Epopéia_a_Nao-Epopéia_De_Fernao_Mendes_Pinto_a_Ricardo_Reis%20\(1\)\(1\).pdf](https://ces.uc.pt/ficheiros2/files/_Eduardo_Lourenco_-_Da_Contra-Epopéia_a_Nao-Epopéia_De_Fernao_Mendes_Pinto_a_Ricardo_Reis%20(1)(1).pdf). Acesso em: 30 jan. 2023.

LUKACS, G. **Teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. 240 p. (Coleção Espírito Crítico).

KALEWSKA, Anna. As modalizações anti-épicas na narrativa portuguesa contemporânea: José Saramago, António Lobo Antunes e Mário Cláudio. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, n. 3, p. 371-387, 2000. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/282>. Acesso em: 20 jan. 2023.

PEREGRINAÇÃO. Direção: João Botelho. Produção: Alexandre de Oliveira. Lisboa: Ar de filmes, 2017. 1 DVD (105 min).

RIBEIRO, A. **Portugueses das sete partidas**: viajantes, aventureiros, trocatintas. 2. ed. Lisboa: Bertrand, 1951.

5

Vitor Hugo Costantino

***A MISE EN ABYME* NO FILME “O BARÃO”, DE EDGAR PÊRA: UMA INTERPRETAÇÃO DOS INTERTÍTULOS COMO RECURSO NARRATIVO²²**

22

Este trabalho é parte de uma pesquisa em andamento, vinculada à dissertação de mestrado apresentada pelo autor ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista (UNESP).

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-481-0.5

SUMÁRIO

RESUMO:

Os intertítulos desempenham uma função estruturante na construção narrativa de *O Barão* (2011), de Edgar Pêra, uma transcrição cinematográfica da obra homônima publicada em 1942 por Branquinho da Fonseca, sob o pseudônimo António Madeira. Ao operar a partir do texto-fonte literário, os intertítulos introduzem um jogo metalinguístico que configura uma *mise en abyme*, promovendo o entrecruzamento de camadas narrativas e tensionando as fronteiras entre ficção e realidade. Esse dispositivo articula uma crítica ao autoritarismo do Estado Novo, evidenciando a manipulação da memória coletiva e a repressão histórica como temas centrais. Por meio de uma linguagem cinematográfica marcada pela fragmentação e pela justaposição de tempos e espaços, os intertítulos tornam-se não apenas ferramentas narrativas, mas elementos críticos que problematizam as estruturas de poder presentes no texto-fonte e ressignificadas no texto-alvo.

Palavras-chave: Edgar Pêra. Cinema português. *Mise en abyme*. Salazarismo.

INTRODUÇÃO

O cinema português contemporâneo apresenta uma diversidade de produções que inclui tanto obras de caráter comercial quanto um segmento independente expressivo, o qual usufrui de liberdade para explorar narrativas despojadas de apelos mercadológicos imediatos. Concentrando-se em uma linguagem audiovisual mais contemplativa e crítica, tais produções dialogam com questões universais por meio de uma perspectiva local e autoral, refletindo sobre a história, identidade e memória portuguesa de maneira profundamente idiossincrática. Esse cinema desafia o espectador a participar ativamente na construção de significados, muitas vezes adotando um caráter autorreflexivo e metalinguístico.

Edgar Pêra destaca-se nesse cenário por reforçar a capacidade do cinema português de questionar a própria natureza do fazer cinematográfico, ao mesmo tempo que desafia as convenções formais e narrativas com uma abordagem radicalmente autoral. Sua obra envolve um viés experiencial – conforme ele mesmo define – que envolve tanto o realizador quanto o espectador em um processo de interação profunda e sensorial com o filme. Ele prefere construir seus filmes como mosaicos de significados, nos quais a sobreposição de imagens, sons e tempos distintos obriga o espectador a um esforço interpretativo constante. A fragmentação, porém, não é gratuita; ela serve para reforçar a complexidade das questões que o cineasta deseja explorar, como as relações de poder, o controle da memória coletiva, a alienação e o papel da arte. É essencial perceber como Pêra se apropria dos condicionamentos históricos que moldaram o cinema português para reinventá-los, trazendo uma nova perspectiva que engloba tanto o passado quanto as possibilidades futuras da cinematografia portuguesa.

SUMÁRIO

Na busca por novas linguagens audiovisuais, o som desempenha um papel estruturante na obra de Pêra, tão importante quanto a imagem na criação da experiência cinematográfica. Ele explora o som de forma a criar um ambiente imersivo, muitas vezes desconcertante, que leva o espectador a um estado de sensorialidade ampliada que transcende aquilo que está sendo representado visualmente. Em suas próprias palavras, “primeiro, há a noção de que uma banda sonora tem de ter vida própria e pode ser ouvida sem a muleta da imagem. Depois, há a ideia de que um som não tem de corresponder ao seu referente visual, mas a essa imagem será sempre associado um som, de carácter metafórico” (Pêra, 2017, p. 215-216). Essa abordagem reflete o seu desejo de romper com a ideia de que o som deve apenas complementar a imagem, propondo uma sinergia mais complexa entre ambos.

Dessa forma, as sobreposições visuais e sonoras em seu cinema funcionam como uma tradução cinematográfica das múltiplas identidades que ele encontra na sociedade, no cinema e no povo português. Trata-se de uma forma de cruzar essas identidades e inseri-las em um cine-cosmopolitismo, como ele próprio descreve ao afirmar que:

Com o cruzamento das identidades (de um povo ou de um cinema), fará mais sentido falar em multi-identidades. Proponho o cine-cosmopolitismo, não como uma terceira via, mas como um outro espaço de múltiplas identidades. É um espaço “para além” das convenções e dicotomias. O cine-cosmopolitismo busca a diversidade e a múltipla identidade [...] Logo: há que expandir as fronteiras (e interseccioná-las), ir além do cinema de Hollywood e do cinema de autor multiculturalista. Não existirão inúmeras alternativas a essa dicotomia? (Pêra, 2017, p. 160).

Nessa citação, há uma crítica não só ao cinema comercial, mas também a uma certa hegemonia do “cinema de autor”, reforçando sua posição no universo de um cinema alternativo, que rejeita

as convenções narrativas impostas pela indústria dominante e busca novas formas de fazer o público interagir com a obra. Em seu posicionamento, Pêra aponta para a urgência de uma cinematografia mais autoral e independente, que se distancie das fórmulas padronizadas de Hollywood. Dessa forma, ele se posiciona de maneira crítica em relação ao estado atual da indústria cinematográfica, propondo um cinema que é, acima de tudo, uma experiência sensorial e intelectual.

Colocando-se para além da dicotomia entre indústria cinematográfica e cinema de autor, Pêra recusa uma visão única e linear da identidade portuguesa, preferindo explorar sua complexidade por meio de um fluxo contínuo de percepções visuais e auditivas. Em sua visão, a identidade portuguesa não pode ser reduzida a uma única imagem ou história, e seus filmes refletem essa pluralidade ao abordar temas como a alienação urbana e o confronto entre o passado e o presente. Tal posicionamento contrasta com o uso histórico do cinema português para consolidar uma identidade nacional monolítica e demonstra a inovação e a ruptura que Pêra oferece na cinematografia contemporânea, recorrendo à tradição literária e dialogando com escritores como Branquinho da Fonseca, Almada Negreiros e Fernando Pessoa.

Esse entendimento do cineasta sobre o cinema português contemporâneo reflete-se também na forma como ele concebe o papel do espectador, pois “tanto o cinema como o espectador desdobram-se em múltiplas ‘personalidades’” (Pêra, 2017, p. 90). Para ele, o espectador é “camaleônico”, capaz de assumir diferentes papéis e perspectivas durante o visionamento de um filme (Pêra, 2017, p. 89). Nessa concepção, o espectador não é um agente passivo, mas um ser mutável, moldado pela obra tanto quanto a molda, assumindo diferentes estados emocionais. Essa visão ressalta o cinema como um espaço de multiplicidade e fragmentação, no qual o espectador desempenha um papel crucial na construção de sentidos, sendo parte integrante e ativa no processo criativo e interpretativo:

Sempre idealizei o espectador: vejo-o como um alter ego com espírito aberto e crítico, mais aberto e mais crítico do que eu. Esse é o espectador espantado que sempre procurei através dos meus filmes. Fazer filmes é todo um processo de triagem dos espectadores [...] Através de avanços e recuos, excessos e condensações, os filmes procuram nas salas (e noutras formas de exibição) os espectadores que consigam espantar-se com a minha reconfiguração do cine-real. Isto é, que se espantem com o caminho percorrido e com os seus pontos de atracção – as paragens no caminho a que se chama filmes, mas que, no meu entender, não passam de materializações específicas, entre milhares de outras hipóteses que vivem em universos paralelos da imaginação cinematográfica (Pêra, 2017, p. 83).

Pêra rejeita a visão de um cinema moralizador e homogêneo, propondo, em vez disso, uma multiplicidade de olhares e identidades, tanto para os personagens quanto para os espectadores. Essa “reconfiguração do cine-real” é vista em cada um de seus trabalhos, nos quais a montagem é tida como um dispositivo de desconstrução da homogeneidade, algo que ecoa as propostas de cineastas como Sergei Eisenstein, mas com uma abordagem ainda mais radical. Em *A Janela (Maryalva Mix)* (2001), por exemplo, a montagem métrica e a justaposição de planos curtos criam uma cadência visual, como uma poesia no cinema, a qual rompe com a narrativa tradicional, criando uma experiência cinematográfica que desafia o espectador a “preencher as lacunas” para construir seu próprio entendimento da obra.

Nos filmes *Movimentos Perpétuos* (2006) e *Lisboa Revisitada* (2014), Pêra aprofunda sua exploração da diversidade formal e temática, utilizando os recursos audiovisuais para imergir o espectador em uma experiência sensorial única. *Movimentos Perpétuos*, uma homenagem ao compositor Carlos Paredes, faz da música o fio condutor da narrativa, enquanto *Lisboa Revisitada* transforma a cidade de Lisboa em um personagem vivo, numa exploração poética de sua história e identidade, ecoando a poesia pessoana. Em ambos os

trabalhos, Pêra adota uma narrativa fragmentada, substituindo a linearidade por uma estética baseada na sobreposição e repetição de imagens e sons. Com isso, não se limita à narração de histórias, mas cria verdadeiras experiências cinematográficas que desestabilizam o espectador e o forçam a refletir criticamente sobre seu papel no processo fílmico e sobre a própria natureza da obra cinematográfica.

O Barão (2011) é um exemplo notável da fusão entre a construção não-realista dos tecidos audiovisuais e o “cruzamento de identidades”, proposto pelo cineasta. A trilha sonora, como o próprio Pêra descreve, desempenha um papel fundamental na construção da atmosfera do filme, distorcendo o familiar e transformando o ordinário em elementos de estranhamento e surrealidade. Essa abordagem reflete sua intenção de usar o som como uma ferramenta de subversão, através da qual as várias vozes humanas processadas são convertidas em sons como trovões, intensificando o caráter multifacetado e onírico da narrativa:

A banda sonora de *O Barão* é a mais complexa desde *A Janela* (*Maryalva Mix*). Reflete mais uma vez a tendência não realista de organização do tecido sonoro, mas com uma diferença substancial: quase todos os ruídos do filme são provenientes de vozes, que depois são processadas. As vozes acabam por não ser identificadas como tal e transformam-se em trovões por exemplo. Houve também um depuramento do som do filme, na sua fase final, quando foi misturado: às vezes, de uma região sonora com dezenas de pistas, sobrava apenas uma (como por exemplo os passos ecoantes de Idalina), o que criava um contraste muito grande em comparação com outras regiões em que se cruzavam múltiplos sons (Pêra, 2017, p. 217-218).

Essa manipulação sonora aprofunda a atmosfera surreal do filme, envolvendo o espectador em uma experiência sensorial distinta. Pêra utiliza o som de maneira singular, equilibrando momentos de saturação auditiva com passagens minimalistas, como “os passos ecoantes de Idalina”, criando contrastes que ampliam a tensão

dramática. Ao variar entre uma paleta sonora diversificada, que vai do épico ao abstrato, o som não acompanha meramente a imagem, mas atua como um agente narrativo autônomo, conduzindo o espectador por uma experiência que desafia as convenções auditivas e visuais do cinema tradicional.

Além disso, a construção de uma autorialidade em torno da identidade nacional em *O Barão* reflete a habilidade de Pêra em dialogar com a tradição cinematográfica e literária portuguesa. Partindo da novela de Branquinho da Fonseca, texto incontornável da prosa de ficção modernista em Portugal, Pêra desenvolve uma obra que transcende a adaptação literária e cria uma intertextualidade única entre cinema, literatura e música. Essa abordagem intertextual é central em sua obra, refletindo uma visão de cinema como um espaço de convergência, em que múltiplos códigos simbólicos coexistem e se alimentam mutuamente.

A literatura é, para Pêra, tanto uma fonte de inspiração quanto um ponto de partida para a desconstrução das convenções narrativas. Em vez de se render à linearidade tradicional, ele utiliza elementos literários para compor filmes que rompem com a ordem cronológica e os modos narrativos fixos. Em *O Barão*, o diálogo com a obra de Branquinho da Fonseca vai além de uma simples transposição do texto para a tela, expressando-se na maneira como Pêra articula as estruturas narrativas literárias com as possibilidades visuais e sonoras do cinema. Além disso, logo no início do filme, ele subverte a linearidade narrativa tradicional e transforma seus intertítulos em instrumentos que, além de dialogar com o texto-fonte literário, articulam uma crítica estética e política à dominação autoritária. Assim, ao explorar a relação entre literatura, cinema e história, *O Barão* estabelece um diálogo transcriativo entre passado e presente, ampliando as possibilidades interpretativas das narrativas (fonte e alvo) e reafirmando o potencial do cinema enquanto espaço de resistência estética e intelectual.

O INTERTÍTULOS E A *MISE EN ABYME*

O filme *O Barão* (2011) inicia-se com uma série de quadros textuais que funcionam como um “prefácio”, introduzindo uma narrativa ficcional sobre um filme censurado durante a ditadura salazarista e supostamente redescoberto décadas depois. A utilização desse intertítulo para criar a narrativa do “manuscrito perdido” remete tanto à estética dos contos de horror como ao cinema expressionista alemão, no qual os textos não só servem como uma forma de comunicação direta com o espectador, mas também para distorcer e subverter a realidade pela qual ele será conduzido. No entanto, em *Pêra*, esse recurso vai além da criação de uma atmosfera sombria e carrega consigo uma camada de metalinguagem que articula o cinema com a história política de Portugal, tecendo, assim, uma narrativa em que a ficção se entrelaça à realidade de forma crítica.

Desse modo, duas narrativas distintas se cruzam: a) o ponto de partida fictício criado por *Pêra*, nesse intertítulo inicial, que convida o espectador a refletir tanto sobre a história do cinema quanto sobre o contexto histórico e político vivenciado por Portugal durante o Estado Novo; b) a adaptação cinematográfica da obra literária homônima de Branquinho. Essa sobreposição de histórias estabelece um diálogo que homenageia a literatura portuguesa ao mesmo tempo que explora cinematograficamente o tema do autoritarismo, o qual é central também no texto-fonte.

Apresentada de maneira quase documental, a fábula do filme censurado é uma construção ficcional que propõe uma camada a mais de significação sobre o contexto histórico-cultural da novela adaptada, revelando um recurso que se insere na tradição da *mise en abyme*²³. O intertítulo cria, assim, um jogo de ficção dentro da

23

O conceito de *mise en abyme* foi descrito pela primeira vez pelo crítico literário francês André Gide, no início do século XX. Trata-se de um recurso narrativo que envolve a inserção de uma narrativa dentro da própria narrativa principal, criando uma estrutura de espelhamento ou duplicação.

ficção, engajando o espectador em uma narrativa já “esculpida” por Pêra. Essa técnica permite que o cineasta enfatize a relação entre literatura e cinema, reafirmando a narrativa em abismo como uma adaptação cinematográfica do conto de Branquinho, ao passo que também faz alusão à censura e à repressão artística que marcou o cinema português durante o Estado Novo.

Ao fragmentar a narrativa e revelar o ato de criação por trás do filme, o cineasta torna o espectador consciente de que o que está sendo visto não é uma simples história, mas uma construção estética que se mostra como tal. Nesse sentido, a “falsa história” inicial serve como um dispositivo de distanciamento, ao modo brechtiano, interrompendo a imersão total do espectador na narrativa e convidando-o a refletir sobre os processos de censura, manipulação e ocultação, temas profundamente enraizados na história portuguesa, sobretudo na era salazarista.

Diferentemente do cinema linear narrativo de Hollywood, ou do cinema realista e seus derivados, que raramente interpelam o espectador diretamente, Edgar Pêra assume o espectador como parte central do processo criativo quando utiliza o intertítulo para falsear uma história sobre a confecção da história que será narrada. Como ele próprio afirma, em sua tese, “o cinema das atrações é exibicionista e interpela ao espectador, quebrando o tabu de que o espectador não existe. O cinema das atrações está na gênese do cinema autorreflexivo” (Pêra, 2017, p. 109).

A autorreflexividade própria da fragmentação narrativa, que é promovida pela *mise en abyme*, interrompe a diegese para ostentar o seu dispositivo e dialoga diretamente com a crítica que Pêra faz ao cinema convencional, no qual o espectador é passivo. Para o cineasta, o cinema autorreflexivo pressupõe o espectador como uma instância palpável, como um ser ativo a quem a obra interpela diretamente. Esse rompimento com o realismo tradicional se reflete na maneira como o cineasta insere o espectador no próprio cerne do filme, como um agente crítico que não apenas consome, mas reflete e reage à obra.

Em seus filmes, Pêra frequentemente coloca em evidência o próprio fazer cinematográfico, explicitando as ferramentas de construção da narrativa. Para ele, “quanto mais o filme se afastar das normas, maior a liberdade de interpretação – mais o espectador se pode transformar num espectador “durasiano” e apropriar-se do sentido do filme” (Pêra, 2017, p. 35). Essa abordagem não convencional vislumbrada pelo cineasta inclui reflexões sobre o processo de produção fílmica e o papel do espectador na construção do significado.

Nesse sentido, embora a história contada por Pêra no intertítulo que abre o filme seja fictícia, ela reflete verdades históricas acerca do controle exercido pela ditadura sobre a produção cultural no país, ao mesmo tempo que enfatiza o poder do cinema como uma ferramenta para questionar e desafiar esse controle. Desde os primeiros momentos do filme, o espectador é convidado a questionar as camadas de ficção e realidade que se sobrepõem, algo típico da obra de Pêra, que constantemente explora as fronteiras entre o real e o imaginário. Assim, a construção da *mise en abyme*, que em outra camada também é metalinguagem, reflete o interesse do cineasta em pensar o cinema como uma prática que transcende a simples conotação de histórias, tornando-se, em vez disso, um espaço de experimentação e reflexão crítica.

De uma perspectiva menos imediata, a estratégia da *mise en abyme*, tal como é aplicada no filme, também pode ser interpretada como uma crítica à manipulação da memória coletiva. Ao criar uma história falsa que parece plausível, Pêra provoca o espectador a questionar a veracidade dos discursos oficiais sobre o passado, especialmente em regimes autoritários que, como o Estado Novo, distorceram os fatos e controlaram a opinião pública. Essa manipulação de eventos históricos está intrinsecamente ligada ao uso da propaganda como ferramenta política, um elemento central no governo de Salazar, que fez do cinema um instrumento crucial na propagação do projeto de nação salazarista.

Assim como outras expressões artísticas, o cinema foi integrado à “Política do Espírito”, concebida por António Ferro²⁴, diretor do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), criado em 1933 (Pereira, 2013, p. 120) e renomeado, em 1945, como Secretariado Nacional de Informação (SNI), de maneira a se adequar (ou se camuflar) ao contexto pós-guerra de denúncia aos fascismos. A política de Ferro visava promover uma visão idílica do povo português, centrada nos valores de “Deus, Pátria e Família”, enquanto reforçava a autoridade do Estado sobre a sociedade. De acordo com Pereira (2013, p. 125):

A propaganda salazarista foi amplamente transmitida através dos documentários, que procuraram divulgar as realizações de Salazar e os grandes acontecimentos da vida cívica, política e cultural do Estado Novo. Documentários como *Exposição Histórica da Ocupação* (1937), *Cruzeiro em Itália* (1939), *A Segunda Viagem Triunfal* (1939) e *Viagem de Sua Exa. O Presidente da República a Angola/A Viagem do Chefe do Estado às Colônias de Angola e São Tomé e Príncipe* (1939) eram, direta ou indiretamente, pagos pelo SPN/SNI ou outros órgãos governamentais.

De acordo com Maria do Carmo Piçarra, o desenvolvimento desse aparato propagandístico pretendia legitimar o regime e construir uma narrativa em que “a lealdade do indivíduo e a sua devoção ao Estado se devem sobrepor a qualquer interesse individual ou de um grupo e encontrou na figura de Salazar a corporização dos valores propagandeados” (2015, p. 60). Essa centralidade da figura de Salazar como líder foi reforçada por filmes e documentários que o retratavam como defensor da nação, um estadista dotado de virtudes infalíveis, cuja liderança preservava a identidade e a coesão nacional.

Embora Piçarra destaque a centralidade de Salazar na construção de um nacionalismo, é evidente que a propaganda cinematográfica,

24

António Ferro (1895-1956) foi uma figura central no modernismo português e editor da revista *Presença*, importante veículo do movimento. Apesar de seu alinhamento inicial com ideais vanguardistas, Ferro posteriormente se associou ao regime salazarista, tornando-se diretor do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN).

além de servir como ferramenta de persuasão, contribuiu para manipular a memória coletiva para que ela se alinhasse aos interesses do regime. A figura de Salazar foi, assim, cuidadosamente moldada como o guardião dos valores nacionais, enquanto a propaganda oficial promovia uma imagem idealizada de Portugal, enaltecendo a ordem e a tradição como pilares centrais do seu discurso e mascarando as reais tensões sociais e políticas do país.

O próprio Salazar, nas entrevistas concedidas a António Ferro em 1932, já reconhecia o poder e a necessidade de uma propaganda organizada e intensa, consciente da forma como a verdade e a mentira podiam ser manipuladas para sustentar um regime autoritário (Piçarra, 2015, p. 60). Segundo a estudiosa, Salazar admitia a eficácia de métodos propagandísticos usados por regimes como o de Hitler e Mussolini, mas lamentava a necessidade de recorrer a essas táticas para promover a “verdade” (Piçarra, 2015, p. 60). Essa visão revela a dualidade do uso da propaganda no Estado Novo: a “verdade” e a “mentira” eram manipuladas com os mesmos mecanismos, utilizando o cinema como um instrumento para condicionar a percepção do povo.

A crítica que Pêra constrói, portanto, não se limita apenas a discutir os efeitos da censura direta de obras de arte, mas abrange também a construção da história oficial através dos meios de comunicação e, em particular, do cinema, que durante o regime salazarista foi uma das ferramentas mais poderosas para conduzir o imaginário coletivo. Dessa forma, a relação entre cinema e poder, presente ao longo da história do cinema português, é trazida à tona de maneira sutil, mas contundente a partir da criação dessa *mise en abyme*. Ao questionar o uso do cinema como ferramenta de manipulação, Pêra não apenas provoca uma reflexão sobre o passado, mas também sobre o papel do cinema como um meio que pode ser usado tanto para preservar quanto para distorcer a memória coletiva de um povo.

Esboçado esse panorama, passo à análise dos intertítulos que introduzem o filme, revelando suas camadas de sentido. Esses textos complementam a narrativa principal e reforçam a relação entre o cinema, a história e o contexto social e político em que a obra-fonte se insere. A análise detalhada de cada intertítulo permitirá explorar como eles ampliam a compreensão da crítica proposta pelo filme, além de sua função como instrumento de reflexão sobre a memória nacional.

DURANTE A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL, UMA EQUIPA AMERICANA DE FILMES SÉRIE B REFUGIOU-SE EM LISBOA.

O primeiro quadro textual insere a narrativa em um período de intensa instabilidade global, evocando o papel estratégico de Portugal durante a Segunda Guerra Mundial. Sob o regime autoritário de Salazar, o país declarou sua neutralidade em 2 de setembro de 1939, mas essa neutralidade foi acompanhada de nuances colaborativas. O conceito de “neutralidade colaborante”, cunhado por Luiz Teixeira em *Portugal e a Guerra: Neutralidade Colaborante* (1945), descreve a postura ambígua de Portugal, que, apesar de oficialmente se manter neutro, colaborou com os Aliados em diversas frentes, como a concessão de base nos Açores e as relações comerciais com os dois lados do conflito.

A análise desse período reforça a ideia de que, embora Portugal se declarasse neutro, manteve relações econômicas e diplomáticas com os beligerantes, lucrando com a exportação de matérias-primas como o volfrâmio, essencial para os esforços de guerra (Nunes, 1999, p. 220). Essa “neutralidade colaborante” fez com que Lisboa se tornasse uma rota estratégica para refugiados, diplomatas e espões que transitavam pela Europa:

Após o deflagrar da guerra, Lisboa tornou-se quase da noite para o dia num dos principais centro dos assuntos

mundiais: a sua posição geográfica, as suas excelentes estruturas de expedição marítima de mercadorias para o Mediterrâneo e para as Américas, a importância estratégica dos Açores e das colónias portuguesas em África e no Extremo Oriente e a existência em Portugal de matérias-primas vitais e necessárias como o volfrâmio conferiam a Lisboa uma súbita importância para os planos de ambos os lados em guerra (Lochery, 2012, p. 27).

Esse contexto revela a complexidade da neutralidade portuguesa. O refúgio da equipe americana de filmes, mencionada no quadro, se desenrolava em um país que oferecia segurança aos refugiados ao mesmo tempo que colaborava com os interesses estratégicos dos Aliados. Esse posicionamento era acompanhado de um rígido controle interno, o que confere ambiguidade à noção de refúgio da equipe, que se colocou entre o aparente distanciamento do conflito externo e a repressão exercida dentro das fronteiras portuguesas. Outro ponto que merece destaque é a contradição inerente ao fluxo migratório mencionado no intertítulo. Historicamente, o trânsito de refugiados, especialmente judeus, era predominantemente da Europa para as Américas. Nesse sentido, a ideia de uma equipe americana buscar refúgio em Portugal inverte a lógica histórica e pode ser lida como um gesto metalinguístico ou até alegórico de Pêra para tratar da introdução não estritamente dos realizadores estrangeiros, mas sim da cinematografia americana e suas ideologias em Portugal.

Além disso, a escolha por uma equipe de filmes B é significativa para a narrativa, pois reflete o contexto estético e cultural que Pêra busca representar. Durante as décadas de 1940 e 1950, o cinema de série B, especialmente nos Estados Unidos, ganhou notoriedade por suas produções de baixo orçamento, frequentemente voltadas para gêneros como terror, ficção científica e fantasia. Esses filmes, produzidos à margem da indústria cinematográfica tradicional, apresentavam uma estética experimental, explorando abordagens criativas menos limitadas pelas amarras comerciais dos grandes estúdios.

SUMÁRIO

Segundo Pêra, seu interesse pelo cinema de série B surgiu logo no início de sua carreira, quando ele começou a se posicionar como "espectador-criador" e a buscar novas referências estéticas que "escapassem do cânone da cinefilia vigente". O cineasta explica que sua atração por esse tipo de cinema se deve ao modo de produção dessas obras, que, devido à falta de recursos, apelam à imaginação e à "utopia da originalidade" (Pêra, 2017, p. 64). Ao incorporar essa equipe estrangeira na narrativa, Pêra faz, portanto, uma alusão ao cinema marginal e experimental, refletindo sobre sua própria trajetória como cineasta e sobre a sua linguagem autoral, que, assim como a dos realizadores de série B, se posiciona à margem do cinema comercial em busca de uma abordagem mais livre e crítica.

EM 1943, A PRODUTORA VALERIE LEWTON CASOU-SE COM UM ACTOR PORTUGUÊS QUE LHE TRADUZIU O CONTO "O BARÃO" DE BRANQUINHO DA FONSECA.

A escolha do nome Valerie Lewton não é meramente casual e remete diretamente a Val Lewton, o icônico produtor norte-americano dos anos 1940, conhecido por seus filmes de horror psicológico de baixo orçamento. Embora ainda não seja mencionada nesse quadro uma intenção clara de adaptação cinematográfica ou de elementos de horror, essa associação de nomes já sugere uma conexão indireta com o gênero de Lewton. Esse pequeno detalhe parece plantado como uma pista ao espectador, funcionando como uma espécie de prenúncio do que virá nos quadros seguintes ou, até mesmo, da estética adotada na transcrição da obra literária.

A troca de gênero na figura da produtora pode ser interpretada como uma provocação metalinguística e uma subversão dos papéis tradicionais de gênero no cinema clássico. Ao transformar o produtor em mulher, Pêra faz uma homenagem a Lewton e ao cinema de série B, ao passo que também desafia as normas de uma indústria

cinematográfica historicamente dominada por homens. Em vez de um papel submisso ou secundário, Valérie Lewton será a produtora responsável pela adaptação da novela de Branquinho da Fonseca, destacando-se como uma figura central no processo criativo, algo que raramente se via no cinema dos anos 1940. Nesse sentido, a mudança de gênero pode sugerir uma crítica sutil à quase ausência de mulheres em posições de liderança na indústria cinematográfica da época, propondo uma reescrita fictícia (e reparadora) da História.

Outro ponto que cabe destacar é a escolha de 1943 como o ano em que ocorre a união entre a produtora americana e o ator português, uma vez que essa marcação temporal carrega um significado adicional, dada a sua proximidade com a publicação da novela original, que ocorreu em 1942. Ao situar a narrativa fictícia imediatamente após a publicação da obra literária, o cineasta estabelece um elo entre os dois contextos de produção – o literário e o cinematográfico –, ambos inseridos no mesmo período histórico, marcado pela repressão do Estado Novo. Desse modo, o conto e o filme, supostamente, se desenvolvem no universo das tensões políticas e culturais de um contexto temporal compartilhado, e esse paralelo entre as obras permite a Pêra explorar, de forma mais articulada, a censura e as limitações artísticas impostas pelo regime salazarista.

Ainda que não seja explícito nesse quadro textual que o conto irá inspirar um filme, a menção de que a obra literária foi traduzida ao inglês para a leitura da produtora já indica a passagem de um contexto literário para um novo contexto, seja cultural ou cinematográfico. Essa tradução vai além da simples transposição linguística, representando o deslocamento de referências culturais e ideológicas através do qual o contexto português dialoga com o cenário internacional. Dessa forma, o intertítulo evoca uma relação entre as duas nacionalidades, sugerindo que o trânsito artístico e cultural português continuava a operar mesmo sob a repressão estatal.

VALERIE VIU NO TEXTO POTENCIAL PARA UM FILME DE MATIZ DRACULESCA. RODAM EM SEGREDO NUMA FÁBRICA DO BARREIRO. DE DIA FILMAVA-SE A VERSÃO AMERICANA. À NOITE A VERSÃO PORTUGUESA.

Esse quadro textual indica uma fusão entre o texto-fonte e uma estética cinematográfica atrelada ao horror gótico, notadamente vinculada a obras como *Drácula*, de Bram Stoker, e às produções do expressionismo alemão. Ao sugerir que o texto de Branquinho/ António Madeira poderia ser transformado em um filme de horror, Pêra potencializa uma possível interpretação política da obra original, imbuindo-a de uma estética que se alinha à atmosfera sombria do regime ditatorial em que foi concebida. O termo “draculesca” remete tanto à obra de Stoker quanto ao estilo visual que Pêra adota, caracterizado por sombras dramáticas, alto contraste e o uso do preto e branco para criar uma sensação de mistério e tensão que marcou os tempos de ditadura.

A ideia de que o filme foi rodado em segredo em uma fábrica no Barreiro, com uma versão americana filmada durante o dia e uma versão portuguesa filmada à noite, sugere também uma divisão entre as culturas cinematográficas: a americana, representada pelos filmes de série B, ainda que à margem do sistema de grandes produções hollywoodianas, pertence a uma indústria de massa com grande apelo popular; e a portuguesa é marginalizada, com pouco apelo de público, e marcada por restrições políticas e econômicas, sobretudo durante o Estado Novo. Assim, o “dia” da versão americana pode sugerir a luz, a visibilidade e o alcance que o cinema estadunidense tinha (e tem) no mundo, enquanto a “noite” da versão portuguesa alude à obscuridade, à repressão e à clandestinidade em que o cinema português era forçado a operar naquela altura, sendo que a obscuridade de público ainda persiste. A fábrica no Barreiro, portanto, se torna um espaço de resistência e subversão,

onde a produção cultural ocorreria às escondidas, longe dos olhos do regime, mas carregada de significado político e artístico.

Seguindo essa lógica de subversão, o segredo em torno das filmagens está notadamente atrelado ao controle rigoroso que o regime salazarista exercia sobre a produção cinematográfica e à censura que, “naturalmente, não permitiria que a temática dos filmes se afastasse dos ideais do Estado Novo, expressos na trilogia indiscutível do salazarismo: ‘Deus, Pátria e Família’” (Pereira, 2013, p. 125). A censura imposta ao filme pode ser vista como consequência de sua recusa aos valores impostos pelo regime. Dessa forma, Pêra coloca em evidência a produção cinematográfica como um ato de estratégia, resistência e inovação, sugerindo que o cinema, longe de ser uma representação passiva da realidade, ou de outros textos, é uma prática criativa que pode operar de forma subversiva, mesmo sob condições adversas.

O DITADOR SOUBE DA EXISTÊNCIA DO FILME E MANDOU DESTRUIR OS NEGATIVOS. A EQUIPA TÉCNICA FOI REPATRIADA.

A decisão do ditador de destruir os negativos revela o poder da censura durante a ditadura, tempo em que filmes, livros e outras produções artísticas que fugiam dos padrões morais e ideológicos do regime eram sistematicamente proibidos ou, como sugere o filme, completamente erradicados. O cinema, com seu poder de capturar e preservar a memória histórica, era visto pelo governo como uma ameaça perigosa, uma vez que podia desviar a atenção dos valores veiculados pela propaganda oficial e expor verdades indesejadas. Essa destruição de negativos pode ser interpretada como uma metáfora do apagamento de vozes dissidentes e do silenciamento imposto a artistas e intelectuais que ousaram questionar a narrativa oficial do governo. Conforme afirma Cândido de Azevedo, em *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*:

A este nível, a missão da Censura consistia [...] em silenciar, ocultar, esbater, na crueza da sua objectividade e verdade, ou do seu inconformismo e liberdade, todas as notícias, acontecimentos, ideias, críticas e manifestações de liberdade de expressão e criação artística, sob qualquer forma, e independentemente da sua origem (nacional ou internacional), sempre que fossem suscetíveis de pôr em causa a legitimidade do regime e a credibilidade dos seus dirigentes, ou de abalar os seus fundamentos políticos, princípios filosóficos, valores religiosos e morais, ou simplesmente fossem consideradas capazes de “desorientar” a opinião pública, ou inconvenientes para a ditadura (Azevedo, 1999, p. 65).

No caso de *O Barão*, o filme explora o autoritarismo do personagem-título, o que pode ser lido como uma crítica velada ao regime salazarista. Ao retratar a figura do barão como uma representação do autoritarismo, o filme questiona as estruturas de poder e a legitimidade de governos autoritários, algo que certamente incomodaria o regime. Dessa forma, a obra é censurada não apenas por se afastar dos valores transmitidos pela propaganda oficial, mas também por colocar em xeque a própria figura do ditador.

Além disso, o fato de a equipe técnica americana ser repatriada pode ser lido como uma alusão às tensões entre a cultura portuguesa e a influência estrangeira, particularmente americana. O cinema de Hollywood, com sua indústria poderosa e vasto alcance, era visto como uma ameaça à identidade cultural e à “pureza” dos valores nacionais que o regime português pretendia preservar. Assim, o repatriamento da equipe americana serve como um comentário sobre a rejeição das influências estrangeiras, em contraste com a imposição de um cinema nacional que, na altura, servia aos interesses propagandísticos do regime.

OS ACTORES PORTUGUESES FORAM DEPORTADOS PARA O CAMPO DE CONCENTRAÇÃO DO TARRAFAL. MORRERAM SOB A TORTURA DA FRIGIDEIRA. UM CUBÍCULO ONDE ASSAVAM SERES HUMANOS.

O campo de concentração do Tarrafal, localizado em Cabo Verde e conhecido como o “Campo da Morte Lenta”, foi uma das realidades mais cruéis da repressão do regime salazarista. Ele foi criado em 1936 para encarcerar presos políticos e opositores do regime, tendo sido palco de inúmeras violações de direitos humanos, incluindo a prática de tortura (Farinha, 2019, p. 125). Um dos métodos mais cruéis adotados no Tarrafal era a “frigideira”, um cubículo isolado onde os prisioneiros eram submetidos a temperaturas extremas e que levou muitos à morte.

A “frigideira” representa, de forma visceral, a brutalidade institucionalizada e a extrema violência usada pelo regime para silenciar qualquer oposição e esmagar dissidências internas. A escolha, no filme, de deportar os atores portugueses para o Tarrafal, enquanto os americanos são apenas repatriados, ressalta essa violência direcionada contra os próprios cidadãos, demonstrando o desprezo do Estado pelos seus artistas e intelectuais. Além disso, a escolha da “frigideira” como método de tortura não parece ser uma decisão aleatória por parte de Pêra. Há uma ressonância direta entre essa nomeação para uma forma de tortura brutal e uma passagem específica do texto de Branquinho da Fonseca, em que o Inspetor provoca um incêndio e é salvo pelo Barão de morrer “assado”. Essa coincidência literária e cinematográfica sugere que Pêra está deliberadamente conectando o simbolismo da violência física com as camadas profundas do texto original, criando um paralelo entre a violência política real e a tensão dramática presente na narrativa matricial.

Na obra de Branquinho da Fonseca, o fogo assume um papel de transformação e desespero, uma força incontável que ameaça a vida do Inspetor. Ao utilizar essa imagem no contexto da tortura da “frigideira”, Pêra parece amplificar a tensão dramática entre vida e morte, transferindo o fogo literário para a metáfora cinematográfica da repressão política. O uso dessa imagem funciona como uma ponte entre a ficção original e a cinematográfica, na qual o ato de “assar” – tanto na novela quanto no intertítulo do filme – se torna uma referência ao perigo iminente e à violência. A transposição dessa imagem para o filme revela uma leitura que vincula a censura à destruição, seja da criatividade, da liberdade ou inclusive da vida.

Ao inserir essa referência à tortura da “frigideira”, Pêra não apenas faz uma crítica à repressão salazarista, mas também dialoga diretamente com o texto literário que serve de base para o filme, conectando a ficção literária à realidade histórica de Portugal. Esse paralelo entre o incêndio na novela e a tortura no filme reforça o papel simbólico da violência nas duas narrativas, utilizando o fogo como metáfora central para falar da opressão, da morte e do silenciamento – tanto no plano individual quanto no cultural.

EM 2005 FORAM DESCOBERTAS 2 BOBINAS E O GUIÃO DO FILME NOS ARQUIVOS DO CINE-CLUBE DO BARREIRO. PROCEDEU-SE ENTÃO AO TRABALHO DE RECUPERAÇÃO E REFILMAGEM.

A referência à descoberta das duas bobinas e do guião (roteiro) em 2005, nos arquivos do Cineclube do Barreiro, constitui um ponto-chave no jogo metalinguístico de Pêra. Esse trecho atua como uma ponte entre o passado e o presente, enquanto aborda temas mais profundos relacionados à memória, à perda e à recuperação no cinema. Além disso, articula-se aqui a intersecção entre realidade e ficção, uma vez que o ato de “descobrir” as bobinas e de

“recuperá-las” introduz a narrativa em abismo: um filme a partir de um suposto outro filme a partir do texto-fonte literário. Ou seja, através desse processo, tem-se o início da transposição cinematográfica da obra de Branquinho da Fonseca no cerne da ficção fílmica.

A descoberta das bobinas pode ser vista como uma metáfora para o redescobrimento do próprio cinema português, bem como para a recuperação de obras que foram esquecidas ou censuradas ao longo da história do país. Esse elemento dialoga diretamente com as experiências de censura e destruição cultural durante o Estado Novo, período em que diversas produções artísticas, literárias e cinematográficas foram reprimidas ou eliminadas. A introdução da ideia de “recuperação” e “refilmagem” sugere um desejo de restauração, tanto no campo da cultura quanto no âmbito da memória coletiva, apontando para uma tentativa de resgatar aquilo que foi silenciado, seja pelo regime, seja pela passagem do tempo.

O cineclubismo, evocado pela menção ao Cineclube do Barreiro, desempenhou um papel crucial na história do cinema português, especialmente durante a vigência do Estado Novo. Esses espaços foram fundamentais para a difusão e preservação de filmes que, de outra forma, teriam sido censurados ou esquecidos. Os cineclubes foram importantes canais de resistência cultural, como observa Michelle Sales:

Ao lado da tentativa de estabelecer um modelo industrial de cinema, estabelecia-se, nos finais dos anos 1940, a fundação de importantes cineclubes e associações de cinema que se tornaram imprescindíveis durante a vigência do Estado Novo português, pois representavam canais possíveis de exibição para filmes de baixo interesse comercial ou obras “censuradas” Esses cineclubes funcionaram, durante os anos 1950, [...] como espaços de formação, preparação e experimentação da linguagem cinematográfica, mais do que simples espaços de exibição e debate entre “amigos da sétima arte” (2013, p. 160).

SUMÁRIO

Esses espaços, portanto, não eram meramente pontos de encontro para cinéfilos, mas locais de formação, onde o debate e a prática cinematográfica podiam florescer longe da pressão comercial e das restrições do governo (Salles, 2017, p. 161). Esse contexto é essencial para compreender como as futuras gerações de cineastas portugueses foram formadas em um ambiente de resistência, compreendendo o cinema como uma forma legítima de arte e não apenas como um produto comercial.

No entanto, Sales (2013) aponta que o regime salazarista reconhecia o potencial subversivo dos cineclubes e que, à medida que a atividade desses espaços crescia, o governo procurou restringi-los. No final dos anos 1950, a partir do Decreto-Lei n. 40.578, o Estado Novo tentou desmobilizar as atividades cineclubistas, impondo uma federação de cineclubes controlada pelo governo, o que levou ao fechamento de muitos deles e à limitação das suas atividades (2013, p. 163). Essa tentativa de controle estatal reflete o temor do regime frente à capacidade de resistência cultural que esses espaços representavam. Só que, mesmo sob vigilância, o cineclubismo continuou a desempenhar um papel vital na preservação e promoção de filmes que iam contra as narrativas preconizadas pelo regime.

Se, durante o Estado Novo, o cineclubismo foi uma ferramenta de resistência à censura e à repressão, no presente ele é evocado como um campo de preservação cultural e como um espaço de debate e contestação frente à comercialização massiva da arte cinematográfica. No filme, a menção ao Cineclubes do Barreiro, no distrito de Setúbal, coloca-o como um espaço alternativo de memória e de conservação, onde filmes “perdidos” poderiam ser redescobertos e recuperados, mesmo décadas após sua criação. Pêra utiliza essa referência real para evocar o papel dos cineclubes na manutenção de uma cinematografia marginalizada, mostrando que, mesmo em um ambiente repressivo, o cinema encontra maneiras de sobreviver. A descoberta das bobinas no Cineclubes do Barreiro simboliza, então, um redescobrimto do próprio cinema português,

que foi, em grande parte, censurado ou silenciado durante o Estado Novo. A recuperação das bobinas, seguida da refilmagem mencionada no intertítulo, pode ser lida como uma metáfora para o esforço contínuo de cineastas e cinéfilos em restaurar a pluralidade cultural que o regime tentou suprimir. O cineclube, portanto, funciona como um espaço simbólico de liberdade artística, onde a experimentação estética e a memória coletiva encontram um terreno fértil para se desenvolverem, mesmo diante das tentativas de controle estatal.

De resto, a indicação de um trabalho de “recuperação e refilmagem” remete ao próprio processo de criação artística de Edgar Pêra. Em suas obras, Pêra frequentemente explora a ideia de reelaboração, tanto técnica quanto narrativa, e de recriar o passado para oferecer novas perspectivas sobre a realidade. A refilmagem de um filme supostamente perdido torna-se, então, um gesto simbólico de continuidade histórica e estética, pelo qual o presente revisita o passado para preencher lacunas e dialogar com aquilo que foi silenciado ou apagado.

EM 2011 EXIBE-SE PELA PRIMEIRA VEZ O BARÃO.

O encerramento do intertítulo, com destaque para a legenda que apresenta o nome do filme em letras maiores, anuncia a exibição de *O Barão* pela primeira vez em 2011, época efetiva do lançamento do filme, o que reforça a dimensão metalinguística e o constante jogo entre realidade e ficção que permeiam a obra de Edgar Pêra. Essa suposta estreia tardia do filme convida o espectador a refletir sobre sua própria posição ao assistir a uma obra que, apresentada como algo do passado, provoca a ilusão de um resgate cinematográfico. Isso porque o ato de exibição pressupõe a presença de um espectador, e o intertítulo coloca esse último em foco, destacando sua participação ativa como última instância de um processo repleto de valor histórico. Ao afirmar que *O Barão* está sendo exibido pela primeira vez, Pêra traz à tona a ideia de uma estreia aguardada e leva o público

a refletir sobre o que significa assistir a algo que, embora não seja realmente perdido ou esquecido, mesmo assim carrega valor e significado histórico. O cineasta estimula, de forma lúdica, a expectativa do público, colocando-o em uma posição de descoberta, ao mesmo tempo que desmascara a artificialidade dessa descoberta.

Esse quadro final encerra a sequência de abertura e convida à reflexão crítica sobre o próprio fazer cinematográfico e a relação do cinema com a memória cultural. A ideia de que certos filmes podem ser esquecidos, perdidos ou destruídos, mas, eventualmente, redescobertos e restaurados, reflete a própria relação de Pêra com a história do cinema. Seu trabalho, muitas vezes, envolve uma reinterpretação de elementos do passado, combinando referências clássicas e contemporâneas para criar novas formas de expressão artística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação sobre os intertítulos em *O Barão* (2011) permite compreender como eles estruturam a *mise en abyme* que sustenta a narrativa fílmica. Por meio desse recurso, Pêra não apenas expande o potencial interpretativo do texto-fonte literário de Branquinho da Fonseca, mas também inaugura uma reflexão metalinguística que tensiona as fronteiras entre realidade e ficção, passado e presente. A inserção dos intertítulos, com sua dimensão autorreflexiva, contribui para uma crítica incisiva às estruturas autoritárias que marcaram o contexto político português do Estado Novo, ao mesmo tempo que articula uma análise sobre os mecanismos de manipulação da memória coletiva.

Ao desconstruir a linearidade narrativa convencional e explorar a fragmentação como dispositivo estético e político, o cineasta converte os intertítulos em instrumentos de resistência intelectual,

ressignificando o texto-fonte e colocando-o em diálogo com o presente. Essa operação transcriativa de Pêra transcende a mera reprodução ou adaptação da obra literária, configurando um espaço fílmico no qual literatura, cinema e história se encontram para criar novos sentidos e instigar reflexões críticas. A construção da *mise en abyme* por meio dos intertítulos, portanto, não é apenas uma estratégia formal, mas um gesto que problematiza as dinâmicas de poder, ao mesmo tempo que evidencia a potencialidade do cinema enquanto linguagem capaz de revisitar e desestabilizar narrativas cristalizadas.

Em última instância, *O Barão* consolida-se como uma obra que não apenas dialoga com a tradição literária e cinematográfica portuguesa, mas que também propõe uma estética contemporânea marcada pela fragmentação, pelo jogo metalinguístico e pela crítica política. A abordagem de Edgar Pêra reforça o papel do cinema como ferramenta para a revisão crítica da memória histórica, conectando passado e presente em uma dinâmica que denuncia, resiste e imagina novas possibilidades para o futuro. Assim, o filme torna-se uma expressão poderosa de como o cinema pode funcionar não apenas como registro de sua época, mas como prática ativa de problematização estética e política.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, Débora. A “neutralidade colaborante” e a propaganda em Portugal durante a Segunda Guerra Mundial. **Revista de História da Sociedade e da Cultura**, v. 17, p. 355-370, 2017.

CUNHA, Paulo; SALES, Michele (org.). **Cinema português: um guia essencial**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013.

EISNER, Lotte H. **A tela demoníaca**: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

FARINHA, Luis. As Prisoes da PIDE. **O Pelourinho: Boletim de Relaciones transfronterizas**, n. 23, p. 117-147, 2019.

FONSECA, António José Branquinho da. **O barão**. São Paulo: Verbo, 1973.

JUNQUEIRA, Renata. "*O Barão* em Texto, Palco e Tela". In: CARDOSO, Patrícia; BUENO, Luís (org.). **Nós e as Palavras**. Cotia: Ateliê Editorial, 2018.

LOCHERY, Neill. **Lisboa, a guerra nas sombras da cidade da luz**. Lisboa: Editorial Presença, 2012.

NUNES, João Paulo Avelãs. Portugal, Espanha, o volfrâmio e os beligerantes durante e após a Segunda Guerra Mundial. **Revista Portuguesa de História**, n. 33, v. 2, p. 789-823, 1999.

O BARÃO. Direção: Edgar Pêra. Produção: Ana Costa, Rodrigo Areias. Roteiro: Luísa Costa Gomes, Edgar Pêra. Portugal: Cinemate, Bando à Parte, 2011. DVD (105 min). p & b.

PÊRA, Edgar. **O espectador espantado**. Tese (Doutorado em Comunicação, Cultura e Arte) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, Faro, 2017.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. O cinema português de Salazar. In: CUNHA, Paulo; SALES, Michele (org.). **Cinema português: um guia essencial**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013.

STOKER, Bram. **Drácula**. Tradução: Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: DarkSide, 2018.

TEIXEIRA, Luiz. **Portugal e a Guerra**: Neutralidade Colaborante. Lisboa: [s.n.], 1945.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

6

Mariana De Bona Santos

A CONDIÇÃO HUMANA EM “A MULHER DAS DUNAS”:

**UMA ANÁLISE DA EXPLORAÇÃO DO
TRABALHO NA TRAMA DE KOBO ABE**

SUMÁRIO

RESUMO:

O romance *A Mulher das Dunas*, de Kobo Abe, explora temas existenciais por meio de uma narrativa que retrata o aprisionamento e a luta pela sobrevivência de um homem em uma vila isolada no deserto. O protagonista, um professor que estuda insetos, é capturado e confinado em uma casa nas dunas, onde precisa trabalhar incessantemente para evitar que a areia enterre a casa. A trama reflete questões sobre liberdade, identidade, condição humana e exploração do trabalho.

Palavras-chave: *A mulher das dunas*. Kobo Abe. Alienação. Marxismo.

INTRODUÇÃO

O romance *A mulher das Dunas*, de Kobo Abe, foi publicado pela primeira vez em 1962, e em 1964 foi adaptado para o cinema por Hiroshi Teshigahara. A obra de Abe traz elementos do existencialismo e aspectos que proporcionam uma leitura com visões marxistas.

Durante a obra, o leitor acompanha um homem que, cansado e insatisfeito com sua vida, viaja para pesquisar sobre insetos. Sendo um entomologista amador, seu sonho é descobrir uma nova espécie e batizá-la com seu nome. Em seu destino, uma praia cercada por dunas de areia, percebe que perdeu o último ônibus para retornar para casa. Sendo assim, ele aceita passar a noite na casa de um dos moradores da vila que fica nas dunas.

O insólito da trama começa quando a casa em que irá se hospedar fica no fundo de um poço de areia, e a única forma de chegar e sair de lá é através de uma escada de cordas. Ele passa a noite, então, na casa de uma mulher que vive sozinha e que hesita em lhe contar que ele não terá permissão para sair do poço.

Ele aprende que a existência da mulher naquele local se resume em cavar areia, para que ela e a casa não sejam consumidas pelos grãos.

Durante o romance, o protagonista procura fugir de algumas maneiras: tenta, sem sucesso, escalar a parede de areia ao redor da casa; em seguida, prende a mulher para chantagear os moradores da vila – já que, com ela presa, a areia não seria coletada. Entretanto, eles param de receber água e comida, e o homem a liberta. Após esse episódio, ele consegue escapar do poço, porém fica preso em areia movediça e é forçado a retornar. O homem também é chantageado pelos moradores da vila, e tenta violentar sexualmente a mulher, para que os demais assistam e, com isso, ele possa sair por alguns minutos do poço de areia.

Posteriormente o homem faz um mecanismo que, originalmente, seria para capturar pássaros e mandar alguma mensagem para a sociedade fora da vila. Entretanto, o mecanismo passa a capturar água para o protagonista e a mulher, e ele batiza o objeto de Esperança.

Próximo ao final da narrativa, a mulher engravida. Porém, com uma gestação de risco, é necessário levá-la para fora do poço e, ao fazerem isso, os moradores da vila deixam a escada de cordas ali. O homem então sobe as escadas, olha para a Esperança, e decide voltar, já que ele pode ir embora quando quiser. Ninguém além da vila entenderia a importância de seu mecanismo.

As duas últimas páginas do romance são documentos oficiais de morte presumida por desaparecimento do protagonista: Niki Jumpei.

NIKI JUMPEI

Apesar de o leitor conhecer o nome do protagonista apenas após a metade do romance, desde o primeiro capítulo já é possível entender parte de sua personalidade, a forma como ele pensa e seu maior objetivo ao viajar até as dunas:

Se ao menos isso ele conseguisse, ao lado do longo nome científico, em latim, apareceria então escrito nas enciclopédias entomológicas seu próprio nome em fonte itálica, talvez ficando assim preservado de maneira mais ou menos perpétua. Ou seja, se pudesse permanecer na memória das pessoas, ainda que tomando emprestada a forma de um inseto, então lhe valeria a pena o esforço (Abe, 2021, p. 20).

Ao afirmar que gostaria de ser lembrado por alguém mesmo que na forma de um inseto – criatura que regularmente é vista com aversão –, mostra ao leitor a necessidade de Niki de receber algum

tipo de afeto, de ser importante para alguém, ou, como veremos ao decorrer do texto, para uma sociedade.

O fato de seu nome não ser mencionado até o momento em que Niki já está inserido na sociedade de areia demonstra como o homem estava desprendido da sua vida anterior. E naquele momento, em outro espaço, já pertencia a uma comunidade à parte da sociedade que ele conhecia, mesmo não percebendo isso – apesar de ser um cientista e um homem observador.

Ao se ver preso no poço de areia, ele conversa com o ancião e os demais moradores da vila, tentando ser liberto. Menciona a polícia, leis e pessoas que irão buscar por ele. Apesar disso, ele não questiona quando lhe é dito que ninguém procurou por ele, corroborando a ideia de que é um homem solitário e que sente necessidade de pertencimento.

Além disso, Niki também demora a perceber as intenções do ancião que o recebe, apesar de o senhor se portar de forma estranha e insistir em saber qual era a posição e ocupação do homem na cidade. Ele também não dá muita atenção para as falas da mulher, quando ele já está dentro do poço de areia:

– Depois de amanhã? Depois de amanhã eu já não estarei mais aqui – gargalhou ele sem querer.

– É mesmo?

A mulher desviou o rosto, deixando pairar uma expressão um tanto retesada (Abe, 2021, p. 20).

Após as tentativas de fuga e o estranho equilíbrio de sua esperança de voltar para a cidade – como quando pensa na reação de terceiros a respeito de seu relato – e a aceitação de sua prisão – por conta de seus atos –, Niki relembra alguns momentos de sua vida anterior: a relação com colegas e, principalmente, uma mulher com quem manteve algum tipo de relação amorosa.

O modo como o homem e a mulher vivem no poço de areia é como a vida que ele levava na cidade. Na vila, a prisão é extrema e física, enquanto, anteriormente, a prisão que Niki vivia não era explícita dessa forma – era o que era esperado dele, seus sentimentos e a dicotomia entre o dever e a vontade. A mulher narra que muitas pessoas tentaram fugir do sistema das areias e não conseguiram. As poucas que tiveram sucesso na fuga, ou retornaram, ou tiveram uma vida miserável fora da sociedade que conheciam.

Nas dunas, o único objetivo da mulher, além do trabalho de cavar e estocar areia, é a esperança de conseguir comprar um rádio com o pouco dinheiro que recebe. Buscar uma existência significativa – que vá além da vontade de resistir ao tédio e dos instintos, aspectos que se tornaram as principais partes da vida – mostra-se inútil. As dunas, portanto, transformam-se em uma alegoria da condição humana geral.

Sendo assim, a vida de Niki se torna sobre existência e sobrevivência. Ele se transfigura, de forma alegórica, nos insetos que coletava: é preso, observado e estudado. A aproximação dele com os insetos vai além de aspectos da trama, estando presente, também, na forma como os acontecimentos são narrados.

Uma das primeiras menções é logo no início do romance, quando, ao chegar nas dunas, Niki lembra-se que “as moscas devem poder habitar tranquilamente ambientes inóspitos que outros insetos não poderiam. Por exemplo, uma região desértica, onde todos os outros seres vivos já forma extintos...” (Abe, 2021, p. 21). Ao leitor que sabe o que ocorrerá com o protagonista, entende que essa frase se refere ao homem e, portanto, à toda humanidade que, em situações extremas, faria de tudo para sobreviver.

Outra aproximação significativa dos prisioneiros da vila aos animais e ao que é instintivo acontece durante a gravidez da mulher: quem dá o diagnóstico de que sua gestação é de risco é uma pessoa

que conhecia um veterinário. Além disso, quando os moradores da vila chantageiam Niki com a possibilidade de ele poder observar o mundo fora do poço, a condição é que vejam ele e a mulher tendo relações sexuais. O ancião expressa-se da seguinte forma: “Sabe, quando um macho e uma fêmea se juntam...” (Abe, 2021, p. 267), como um cientista analisando a reprodução de uma espécie.

A questão da sexualidade é relevante nesse contexto. Durante sua vida na cidade, o protagonista mantém relações sexuais com uma parceira apenas usando preservativos, de forma extremamente civilizada e racional. Já nas dunas, sem esse recurso, a sexualidade passa a ser narrada com adjetivos animais e comparações com cachorros e gatos.

Ademais, essa questão pode ser entendida como uma barreira existente entre o protagonista e as mulheres em geral.

A MULHER E A ALIENAÇÃO

O leitor tem conhecimento a respeito da mulher que já está nas dunas e suas características apenas pela visão de Niki. O fato de o ancião a chamar de “velhota” – e ela não se opor a isso – demonstra sua personalidade submissa em relação à vila.

Apesar de ser constantemente chamada dessa forma, o homem aponta que ela parece ter por volta de 30 anos de idade. Ao fazer uma análise com um olhar feminista, é possível compreender que, para a sociedade da areia, ela já não consiga realizar as funções esperadas para uma mulher, pois já é viúva.

A relação construída pelos dois é curiosa, já que a atração que sente pela mulher é descrita da seguinte forma:

A atração era tanta que chegava a lhe dar vontade de sacar cada nervo de seu corpo para enroscá-los todos nas virilhas dela. Seria precisamente assim o apetite dos animais carnívoros? (Abe, 2021, p. 166).

Dessa forma, sua atração pela mulher não passa de algo instintivo.

É provável que, felizmente, o desejo sexual que continua desde as amebas, aproximando-se de uma história de centenas de milhões de anos, não se extinga tão facilmente (Abe, 2021, p. 167).

A relação de ambos, logo, passa para algo violento, reforçando a ideia de que, na sociedade das dunas, só havia espaço para os instintos e para aquilo que remete ao aspecto animalesco.

A conexão entre trabalho, sexualidade e a imagem submissa da mulher é viável. No trecho abaixo, o protagonista afirma que a percepção do ato sexual é distinta para a mulher e para o homem. Chama isso de “estupro mental”:

Aparentemente, quase todas as mulheres têm a ideia fixa de que, antes de abrir as pernas uma vez que seja, não terão seu valor reconhecido pela outra parte a não ser que o façam dentro de uma moldura melodramática – apesar de ser justamente essa ilusão, adorável de tão ingênua, a razão que por fim as torna vítimas de um estupro mental unilateral (Abe, 2021, p. 156).

Dessa mesma forma, a mulher não tem dimensão nem a percepção exata de seu trabalho na vila. Nesse contexto e metáfora, o papel da sociedade de areia para com a mulher é o do homem.

Em uma das discussões com ela, é revelado para Niki e para o leitor que a vila vende a areia que os dois coletam. Nessa passagem, notamos dois aspectos importantes: primeiro, o fato de que a mulher sabe que o produto de seu trabalho é vendido, mas não questiona o

lucro que retorna a ela. Em segundo lugar, o individualismo necessário para sobreviver em tal situação. Ela não se importa que a areia que apodrece madeira está sendo vendida para empresas de construção, ou outro comprador que não sabe das condições do produto.

Para Karl Marx, filósofo e economista alemão, o conceito de alienação está voltado à exploração do trabalho e à relação antagônica do trabalhador com o que produz.

Como István Mészáros, importante filósofo marxista, escreve em sua obra *A teoria da alienação em Marx* (2017, p. 20), o homem está alienado em quatro aspectos:

1. o ser humano está alienado da natureza;
2. ele está alienado de si mesmo (de sua própria atividade);
3. do seu “ser genérico” (do seu ser como membro do gênero humano);
4. o ser humano está alienado do ser humano (dos demais seres humanos).

Na passagem de *A mulher das dunas* citada acima, percebemos a mulher alheia ao produto de sua própria atividade e em relação à lucros gerados, além de sua relação com a atividade de cavar:

A relação do trabalhador com sua própria atividade enquanto atividade alheia, que não lhe proporciona satisfação e em por si só, mas tão somente mediante ao ato de vendê-la a outro (Mészáros, 2016, p. 20).

Apesar de a mulher não se sentir presa ao seu trabalho na sociedade de areia, ela não sente satisfação. Realiza suas obrigações para sobreviver na vila e para conseguir, como ela expressa desejar, um rádio e uma muda de planta.

O fato de ela não se importar com terceiros que utilizariam da areia inóspita faz referência à alienação do ser humano em relação ao próprio semelhante:

Em geral, a questão de que o homem está estranhado da sua natureza genérica quer dizer que um homem está estranhado do outro, assim como cada um deles está estranhado da essência humana (Mészáros, 2016, p. 21).

Niki, apesar de ficar abalado com o individualismo da mulher ao saber que a areia é vendida, também demonstra esse egoísmo necessário para sobreviver em diversos momentos do romance – como quando tenta violentá-la sexualmente para poder sair por alguns minutos do poço de areia.

As passagens e os momentos do enredo que aproximam o protagonista do animalesco e do instinto que era guardado quando ele estava na cidade aumentam conforme o tempo que ele permanece nas dunas. Essas características apoiam a ideia de alienação do seu “ser genérico”, de acordo com a teoria marxista:

Marx levou em consideração os efeitos da alienação do trabalho – tanto como “estranhamento da coisa” quanto como “autoestranhamento” – no que se refere à relação entre o ser humano e o gênero humano em geral (isto é, a alienação da “humanidade” [*humanness*] no decorrer de sua degradação pelos processos capitalistas) [...] (Mészáros, 2016, p. 21).

Seguindo com essa linha de interpretação, a gravidez da mulher pode representar a chegada de mais um trabalhador para ser explorado na sociedade de areia. O doutor em Sociologia Nildo Viana explica a importância da reprodução da classe trabalhadora na sociedade capitalista:

O que interessa para a acumulação capitalista é a produção e reprodução da força de trabalho e do exército industrial de reserva, pois ele não só é uma reserva de

força de trabalho para quando o capital necessitar de mais trabalhadores como também é uma pressão constante para o decréscimo dos níveis salariais (Viana, 2006, p. 11).

Entretanto, a gravidez da mulher é de risco: extrauterina. As interpretações são muitas: a tentativa falha da mulher de tentar ter uma família e fugir da prisão mental e física das dunas; o risco de a gravidez ser o mesmo de uma possível fuga de Niki; uma possível queda da sociedade da areia, ou uma representação de que o homem não é, de fato, um membro daquela vila.

Ele e a mulher não têm o mesmo afinho no propósito de cavar areia, entretanto, ao decidir não fugir, Niki parece ter vontade de pertencer à vila: eles serão os únicos que entenderão o valor de seu mecanismo de água, mencionado anteriormente.

ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Ao trabalhar junto com Hiroshi Teshigara, diretor responsável por adaptar seu romance, Abe Kobo parece ter tido a intenção de contar a mesma história que escreveu através de outra linguagem.

Com isso, percebemos que o filme não teve intenção de alterar os sentimentos, mensagens e significados que o livro carrega, mas sim traduzi-las para outra linguagem artística. Portanto, ao realizar a comparação entre o romance e o filme, não houve intenção de apontar qual das duas obras obteve mais sucesso em produzir a história contada em sua narrativa, mas sim compreender as diferenças em cada uma delas, e perceber de que maneiras se iluminam mutuamente.

Cláudia Rodrigues Dias – pesquisadora nas áreas de literatura, cinema, intersemiótica e dialogismo –, em seu artigo *Análise*

Intersemiótica Cinema e Literatura, aponta o que, ao analisar uma adaptação cinematográfica,

[...] é necessário considerar que o cinema mais que um suporte, é uma nova linguagem, infinitamente diferente da linguagem verbal. Entramos então, em dois campos com significados múltiplos, porém de diálogo permanente (2007, n.p.).

Levando em consideração essa afirmação, os seguintes apontamentos têm como objetivo analisar as adaptações cinematográficas das mesmas cenas e passagens citadas anteriormente.

Na adaptação de Teshigara, de 1964, não há uma antecipação clara do que irá acontecer com o protagonista, como temos no romance de Abe. Nas cenas de créditos, há imagens que se assemelham a carimbos de passaporte, demonstrando uma possível viagem. O telespectador sabe que há uma viagem de um cientista, mas não imagina que haverá uma passagem para outra sociedade.

A pergunta que permanece durante o romance é “como?”, pois logo na primeira frase do livro o leitor sabe que um homem está desaparecido. Entretanto, no longa-metragem, a questão é “o quê?”, já que há diversos elementos – como música, jogo de câmera, luz e sombra – que demonstram que algo insólito ocorrerá, mas não há uma explicação clara do que será isso.

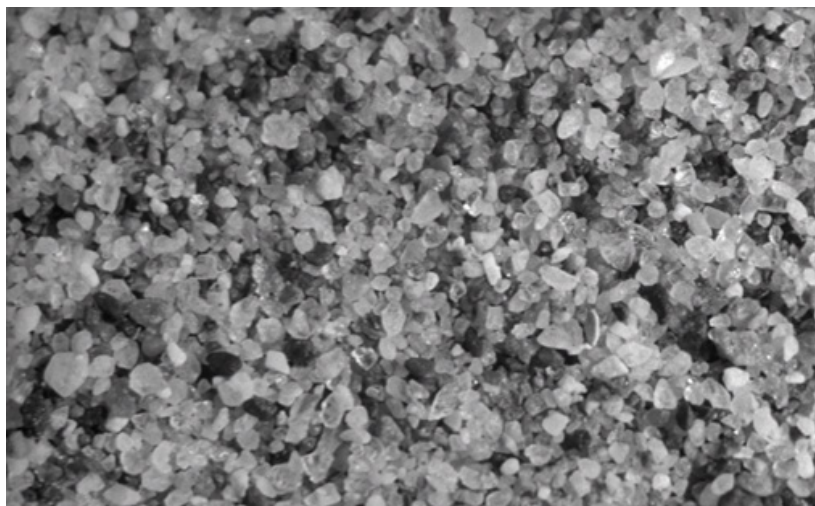
Logo após os créditos, há cenas que utilizam de uma certa desorientação espacial para brincar com o tamanho dos grãos de areia – que, nessa trama, têm muito mais efeito no dia a dia dos protagonistas do que eles próprios. Essa desorientação ocorre também com Niki, que não sabe para qual local está indo, de fato. Nas cenas seguintes, os grãos de areia são mostrados em diversas escalas e, em momentos, trazem uma ideia de claustrofobia, ao estarem presos um no outro – como Niki Jumpei, que na trama representa a humanidade.

Figura 1 - Fotograma de cena de "Mulher das Dunas"



Fonte: Woman [...], 1964.

Figura 2 - Fotograma de cena de "Mulher das Dunas"



Fonte: Woman [...], 1964.

Como dito anteriormente, não há mensagens claras do que ocorrerá com o protagonista. Entretanto, artifícios visuais também contam a história da trama. Um dos exemplos é a forma como o protagonista parece ser encurralado pelo ancião e pela mulher, quando ele já está no poço de areia. As imagens a seguir são da cena adaptada da passagem de *A mulher das dunas*: “Sabe-se lá desde quando, um senhor que parecia ser um dos pescadores da vila estava parado tão perto dele que quase lhe roçava os ombros” (Abe, 2021, p. 29). Com outras maneiras de narrar a passagem, o espectador percebe a forma suspeita com que o senhor se aproxima do protagonista.

Figura 3 - Fotograma de cena de “Mulher das Dunas”



Fonte: Woman [...], 1964.

Figura 4 - Fotograma de cena de “Mulher das Dunas”



Fonte: Woman [...], 1964.

Outra cena que é representada no longa-metragem é o momento em que Niki, após perceber ter sido sequestrado, retira seu equipamento de pesquisa e começa a cavar areia. Na cena, ele pretende fugir, porém, visualmente, ele está em uma prisão literal, e a sequência das imagens representa sua vida nas dunas.

Figura 5 - Fotograma de cena de "Mulher das Dunas"



Fonte: Woman [...], 1964.

Figura 6 - Fotograma de cena de "Mulher das Dunas"



Fonte: Woman [...], 1964.

Figura 7 - Fotograma de cena de "Mulher das Dunas"



Fonte: Woman [...], 1964.

Vemos Niki retirando o que lhe dava satisfação e o que representava sua vida na cidade para começar a cavar areia.

A cena a seguir é outra representação do individualismo do homem ao se encontrar em uma situação extrema: quando eles recebem água novamente, ele empurra a mulher até estar totalmente saciado, sem se importar com o desespero que ela também sente.

Figura 8 - Fotograma de cena de "Mulher das Dunas"



Fonte: Woman [...], 1964.

No romance de Abe, quando a mulher está sendo levada para o hospital, é narrado que, apesar de ela procurar o olhar de Niki, ele finge não a ver. Entretanto, ele percebe que ela parece fazer “algum tipo de apelo”. Na adaptação de Teshigahara, esse apelo fica claro: ela implora para não ser levada, não quer sair do poço de areia. Esse é um ótimo exemplo de quando duas obras se iluminam mutuamente. A lacuna que pode ter ficado no romance, de forma proposital, é preenchida quando recursos audiovisuais são aplicados.

Figura 9 - Fotograma de cena de “Mulher das Dunas”



Fonte: *Woman [...]*, 1964.

CONCLUSÃO

Em *A Mulher das Dunas*, o leitor acompanha a transformação do protagonista, Niki Jumpei, que se encontra aprisionado tanto física quanto mentalmente nas dunas de areia, assim como estava em sua vida na cidade. Inicialmente, seu maior desejo é retornar para casa, enquanto a narrativa demonstra sua necessidade de afeto e pertencimento. No entanto, à medida que a narrativa avança, Niki é confrontado por uma sociedade diferente, que é o extremo literal da sua vida anterior. Por isso, os efeitos da exploração do trabalho são muito mais claros.

Na adaptação cinematográfica de Hiroshi Teshigara, essas temáticas são traduzidas visualmente, através de música e movimento, ao mesmo tempo que mantém a essência da obra de Abe Kobo, na qual Niki se conecta consigo mesmo através da comunidade de areia.

A Mulher das Dunas é uma alegoria sobre a condição humana, a busca por significado e pertencimento, a luta entre instinto e razão e o valor do trabalho. Tanto o romance quanto o filme se complementam, oferecendo diferentes perspectivas sobre a mesma história.

REFERÊNCIAS

ABE, Kobo. **A mulher das dunas**. Tradução: Fernando Garcia. São Paulo: Estação Liberdade, 2021.

DIAS, Claudia Rodrigues. Análise intersemiótica: cinema e literatura. **Acadêmos**: Revista Eletrônica da FIA, São Bernardo do Campo, v. 3, n. 3, jul./dez. 2007.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MÉSZÁROS, István. **A teoria da alienação em Marx**. São Paulo: Boitempo, 2017.

MIRANDA, Ricardo. Desvendando o segredo do fetichismo da mercadoria na perspectiva de Marx. In: BARBOSA, Diana C. de S.; SERRANO, André L. de M.; SOARES, Luis E.; TAKAO, Andressa S. (org.). **Literatura, biopolítica e indústria cultural do imperialismo norte-americano**. Vitória: UFES, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019. p. 120-126.

VIANA, Nildo. A teoria da população em Marx. **Boletim goiano de Geografia**, Goiânia, v. 26, n. 2, p. 87-102, 2008.

WOMAN in the Dunes. Direção: Hiroshi Teshigahara. Roteiro: Abe-Teshigahara. Tokyo: Toho Corporation, 1964.

7

Victoria Toscani B. Fernandes

“MACBETH” E “O TRONO MANCHADO DE SANGUE”: UMA ANÁLISE DE ADAPTAÇÃO

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-481-0.7

SUMÁRIO

RESUMO:

O presente artigo tem o objetivo de analisar de forma comparativa a peça Macbeth, de William Shakespeare, e sua adaptação cinematográfica, produzida por Akira Kurosawa, elencando os recursos dialógicos entre um texto elizabetano do século XVII produzido na Inglaterra com um texto fílmico do século XX no Japão. Pretende-se caracterizar socio-historicamente as produções, discutir a ligação dos autores fora das telas e relacionar as convergências e divergências de eixo temático e de discurso social, sem hierarquização de método ou abordagem, como forma de observar o fenômeno da transformação intermediática.

Palavras-chave: Macbeth. Adaptação. Shakespeare. Kurosawa.

INTRODUÇÃO

Lavoisier já dizia que “nada se cria, nada se perde, tudo se transforma” (1789, p. 16), a lei natural da conservação das massas e transmutação química. Contudo, se transpormos esse enunciado relativo às leis da natureza para as leis sociais e artísticas humanas, a simples constatação dessa mudança ligada à reutilização e inovação do que já existe, a qual está atada a uma grande rede de estudos sobre arquétipos, não é suficiente; surgem então as perguntas “como” e “por que” se transformam?

Ao falarmos de adaptação cinematográfica de obras literárias, esses questionamentos se tornam pungentes. Concebem-se então as bases das teorias para as diferentes interpretações de uma criação em seus variados registros materiais e nos diferentes recursos para alcançar públicos de conjunturas diversas. Assim, considerando uma análise dos diferentes contextos temporais e sócio-históricos, torna-se possível ver o surgimento de novos discursos sociais e de ideologias, que perpassam essas duas produções intrinsecamente ligadas, uma literária e outra fílmica, e as múltiplas conversas sobre um mesmo eixo temático.

Em vista disso, mesmo que o tema seja a mesma linha-guia de ambas as produções, quando ela transpassa não apenas o tempo de recepção, mas também o espaço cultural, diversas barreiras precisam ser transpostas para que a análise desafie o conceito ultrapassado de fidelidade. Ao ver um texto do século XVII, escrito na Inglaterra, ser adaptado no Japão do século XX, é possível observar nos detalhes técnicos as minúcias que revelam as muitas divergências e convergências de discurso, mas, para além disso, a representatividade da recepção que será distinta pela própria transposição, não só do meio material, mas também do social. Contudo, diferenciar as díspares leituras feitas para alcançar um público com exigências diferentes da linha convergente e universal de discussão, que cria a

própria possibilidade da adaptação, é um ponto chave para entender o movimento de conversa da arte como legado humano em sua transformação *lavoisiana*.

Tendo essa prerrogativa em vista, este trabalho visa comparar a peça escrita por William Shakespeare (1564–1616), *Macbeth* (1603–1607), e sua adaptação cinematográfica dirigida por Akira Kurosawa (1910–1998), *Trono Manchado de Sangue* ou *Kumonosujō* (1957), considerando como guia de análise tópicos como: os diferentes pontos de vista sobre a mesma questão, as vozes narrativas, a progressão temporal, as simbologias usadas como recursos alegóricos, a abordagem utilizada nas obras por cada autor (recursos linguísticos como ironia, metáfora, ambiguidade) e o efeito dos silêncios e ausências, especialmente no cinema. E, considerando a importância da inserção sociocultural dos autores no seu produto final, uma breve contextualização do tempo histórico e político da produção de *Macbeth* e do *Trono Manchado de Sangue*, e do elo que liga uma à outra, introduz o presente artigo.

Assim, pretende-se aqui ponderar sobre possíveis respostas para o “como” e o “porquê” da transformação de um texto elizabetano de teatro em um filme japonês do pós-guerra, ambas sob o desenvolvimento de um mesmo andamento narrativo.

QUESTÕES GERAIS SOBRE MACBETH

Primeiramente, para podermos discutir sobre a adaptação, é importante saber um pouco mais sobre o alvo dela: a obra adaptada.

Em relação aos dados técnicos, *Macbeth* é constituída de cinco atos, 19 personagens nomeadas e 11 ambientes delimitados. Foi considerada uma peça curta, com suas 2.107 linhas, que relatam

a ascensão e a queda do nobre escocês Macbeth, o qual, ludibriado pela profecia de feiticeiras na volta de uma batalha bem-sucedida, comete assassinatos e traições em nome da sua ambição.

É uma tragédia clássica, planejada para o espaço do teatro elizabetano, e que foi escrita, muito provavelmente, entre 1603 e 1606, na fase avançada da carreira de Shakespeare, quando ele já tinha uma companhia de teatro e a atenção da nobreza.

O jovem William nasceu em uma família rica de comerciantes ingleses e, mesmo com poucas fontes históricas sobre o seu crescimento, sabe-se que o apoio financeiro de sua família foi fator importante nas suas possibilidades como dramaturgo. Apesar de não ter origem nobre, destacou-se na dramaturgia clássica e na escrita para alcançar os olhares da corte real e desenvolver sua própria companhia.

Seus temas giram demasiadamente em torno da índole humana e das investigações sobre a natureza do mal, bastante perceptíveis em *Macbeth*. E, segundo Beatriz Viegas Faria (2003, p. 6), em sua nota de tradução, "a década de 1600 viu os textos mais pessimistas, amargos e profundos na análise das contradições humanas"; dez anos depois da divulgação oficial de suas primeiras obras, ele concretiza *Macbeth*.

Além disso, a recorrência de temas e personagens históricas também é especialmente relevante para a peça aqui delimitada. Escrita no século XVII, mas remetendo à acontecimentos de 1040, *Macbeth* conta com pelo menos três personagens principais baseadas nas Crônicas da Inglaterra e da Escócia: o próprio Macbeth, Banquo e o rei Duncan, que, apesar de não corresponderem a um perfil que ficou canônico na historiografia anglo-escocesa, delimitam a relação tempo-espacial, a percepção dos espectadores e a conversa intertextual da obra.

SUMÁRIO

Ademais, a discussão proposta pela narrativa foi construída considerando um fator sócio-histórico importante em relação ao espectador para o qual a peça foi montada: o rei James da Escócia e da Inglaterra.

James IV da Escócia e I da Inglaterra sofreu em sua trajetória duas grandes traições ou tentativas de ataque em nome do poder político, uma direcionada à sua família e outra à sua pessoa.

O primeiro grande evento foi em relação à sucessão da monarquia inglesa. Como vai indiciar a sucessão disposta na *Medieval England: an Encyclopedia* (1998, p. 113-114), sendo neto de Henrique VIII por parte de sua mãe, Maria I da Escócia, “segundo a tradição de hereditariedade” (Davies, 1963, p. 2), James deveria ter sido declarado sucessor dela após a morte de Eduardo V, filho do terceiro casamento do rei Henrique. Contudo, Maria I da Inglaterra (também conhecida como Maria Sangrenta), filha do primeiro casamento, toma o trono declarando ser a herdeira legítima e representante da dinastia, independentemente de ser do sexo feminino. Quando ela morre sem herdeiros, Elizabeth I, filha do segundo casamento de Henrique VIII, para não perder o trono, tranca sua prima Maria I da Escócia em uma torre do castelo e toma para si o poder régio. James assume o trono que deveria ter sido seu apenas anos depois, mas pacificamente (Davies, p. 3), quando Elizabeth I morre sem deixar herdeiros, dando fim à dinastia Tudor.

O segundo evento foi a Conspiração da Pólvora, uma tentativa fracassada de assassinato “na qual rebeldes católicos tentaram explodir o Parlamento e matar o rei” (Rocha, 2008, p. 63), que aconteceu em 5 de novembro de 1605 e cujo objetivo era acabar com a perseguição aos católicos e instalar um governo no poder. O principal conspirador, Guy Fawkes, que foi pego colocando explosivos sob a Câmara dos Lordes, foi preso e executado, contudo, a atmosfera de instabilidade política e traição já havia se instalado no Reino Unido.

Portanto, ao dirigir uma peça especialmente para a comitiva de James I, “um rei que apreciava o teatro” (Smith, 2008, p. 30), um ano após esse marco histórico, toda a discussão sobre ambição, traição, poder, ascensão social e justiça, que é a diretriz essencial de *Macbeth*, foi movida por princípios de repúdio a esses atos, ao mesmo tempo que buscou compreender os motivos intrínsecos do ser humano para o ciclo incessante de violência, discutindo-os com uma perspectiva social e hierárquica bastante delimitada pelos eventos históricos. Por essas mesmas razões, segundo Faria (2003, p. 4), ela foi na época chamada de “a peça amaldiçoada” ou “a peça inominável” por tratar de assuntos ainda tão sensíveis.

TRONO MANCHADO DE SANGUE, A ADAPTAÇÃO

Considerando os eixos de debate criados pelo dramaturgo inglês, o diretor Akira Kurosawa buscou gerar uma discussão sobre a universalização da tragédia; a traição, a ambição e o poder como assuntos atemporais e mundiais.

Na obra, o samurai Washizu e seu amigo guerreiro Miki, no caminho de volta ao castelo do *daimyo*, ao saírem vitoriosos de uma batalha, encontram uma entidade que prevê três eventos para o futuro. Influenciado por essa profecia e por sua esposa, Asaji, Washizu conspira para tomar o poder, mergulhando em um ciclo de traição e culpa que culmina na sua desgraça.

O viés de adaptação é um indiciador relevante dessa possível proposta atemporal ao não buscar fazer um filme recriando o cenário feudal europeu e sim fazendo uma transposição sociocultural desses temas para o Japão medieval, dando uma nova roupagem

para a mesma pauta filosófica e social. Além disso, assim como Shakespeare faz de *Macbeth* uma peça que traz assuntos atuais (da perspectiva do autor) com roupagem histórica, Akira Kurosawa também desloca temporalmente sua adaptação, que, produzida em 1957, remete ao Japão dos séculos XIII e XIV. Contudo, para além dessa caracterização feudal, a perspectiva de discussão abrange não apenas as propostas originais da peça do século XVII nem apenas os anseios do Japão medieval, mas sim as demandas da sociedade pós-Segunda Guerra e pós-ocupação estrangeira que o público de Kurosawa demandava, uma crítica à previsível atmosfera de desolação e futilidade na qual vivia o país após uma grande derrota e reconstrução política.

Com 110 minutos, 7 personagens nomeadas e moderada restrição de orçamento, segundo as informações registradas pela Toho Studios, o filme buscou “evocar locais de ancoragem da teatralidade” (Vanoye; Galliot-Lété, 1994, p. 75), especialmente nas formas narrativas e objetos alegóricos, como forma de trazer o teatro shakespeariano para o cinema. Muitas referências também foram retiradas do teatro tradicional japonês, especialmente do *Nô*, como na caracterização de algumas personagens – como a Lady Macbeth –, no cenário minimalista, no ritmo narrativo mais lento, nas atuações bastante gestuais e nas expressões codificadas e altamente simbólicas.

O cenário contou com poucos espaços, assim como na obra de base – o pátio do castelo, a floresta e a cabana, o quarto e o pátio de Washizu, a sala de recepção do castelo, o acampamento dos soldados e o castelo do Miki –, e os principais recursos foram a neblina e os objetos com função semiótica e semântica, como na cena de 1h21min49s, quando o capacete de samurai de Washizu brilha com a luz branca da morte logo antes dele perecer.

SUMÁRIO

Figura 1 – Cena 1h21min49s

Fonte: Trono [...] 1957.

Quanto aos recursos de câmera, a filmagem foi feita em grande parte em P.I.²⁵, com muitas cenas de P.G.²⁶ para P.A.²⁷ ou para P.I., para passar a sensação da grandeza dos espaços – florestas e castelos –, e com zoom focal em P.M.C.²⁸ ou P.P.²⁹ apenas em momentos de tensão emocional, como recurso para a criação de um ambiente psicológico claustrofóbico.

Em relação à trilha sonora, ela é muito utilizada para aperfeiçoar o conteúdo emocional. Beneficia-se de músicas instrumentais simples ou efeitos sonoros com função alegórica, como as tempestades externas para representar as internas, os pássaros ou a quebra súbita do som representando o choro do céu e os tipos variados de suspense – com silêncio, música tensa ou, nas cenas com a feiticeira, uma cantoria tonal e monótona.

- 25 P.I.: Plano Inteiro do enquadramento cinematográfico
- 26 P.G.: Plano Geral
- 27 P.A.: Plano Americano
- 28 P.M.C.: Plano Médio Curto
- 29 P.P.: Primeiro Plano

Os detalhes da caracterização também são elementos simbólicos importantes, como a diferenciação dos capacetes do Washizu e do Miki, representando a diferente hierarquia e as variadas consternações e posições narrativas desses dois personagens principais.

A LIGAÇÃO DOS AUTORES FORA DAS TELAS

Para existir uma adaptação, é necessário inicialmente existir uma conversa, temporalmente retórica, mas basilar, entre os criadores.

Quando Akira Kurosawa, referindo-se às suas adaptações, como o *Trono Manchado de Sangue*, declara em uma entrevista que “para escrever, você precisa primeiro estudar as grandes novelas e dramas do mundo. Deve entender por que elas são boas. [...] De onde vem a emoção que você sente?” (Cowie, 2010, p. 188). Ele faz uma declaração de propósito do eixo de comunicação entre ele e Shakespeare, uma reverência ao passado e uma tentativa de preservação e atualização de discussões e recriações emocionais de marcos de tempos anteriores.

Considerando isso, podemos elencar trejeitos, especialidades e *modus operandi*, que podem ou não ser derivados dessa reverência, mas que são perceptíveis em ambos os autores, mostrando a ligação para além das telas que têm.

O primeiro ponto é a questão do espaço de cena. Assim como no *Nô*, o teatro elizabetano possuía uma área reduzida, apresentava limitação de cenários e de saídas para os atores e, muitas vezes, não tinha recursos como a cortina para mudança dos cenários, sendo assim “o palco tinha pouca caracterização, utilizavam-se apenas alguns móveis e objetos” (Urssi, 2006, p. 29). Da mesma forma, o filme de Kurosawa também trabalha com ambientes limitados na

filmagem, reutilização de espaços físicos para várias tomadas (o cromaluz ainda não era um recurso possível) e passagens repentinas de cenas em montagens bastante marcadas.

A segunda questão são as bases históricas. Como apontado anteriormente, tanto Kurosawa como Shakespeare têm um grande repertório de obras com roupagem histórica, um mais voltado para o medievo japonês e outro para as origens anglo-saxãs. Mesmo que elas não representem o total de suas produções, caracterizam grandes sucessos de ambos e imprimem a sua recepção e sua escolha estética.

Afora a caracterização, a própria temática que ronda as obras de Kurosawa e Shakespeare é semelhante: a recorrência de assuntos como a corrupção do ser humano com seus porquês e motivações e a fraqueza humana, inata à nossa natureza. Abordada constantemente, a decadência do Homem é um eixo importante nas discussões acerca desses dois autores.

E, por último, a criação de climas emocionais específicos, com diversos recursos imagéticos e simbólicos de delimitação, também é um ponto em comum entre eles. A geração de ambientes tensos, intensos e com um quê de misticismo é bastante relevante para a composição e para o impacto e reconhecimento de ambos, sendo usada justamente como forma de frisar os conflitos da alma já ressaltados.

PONTOS DE PERSPECTIVA CONVERGENTES

Historicamente responsável pelo regozijo do público, um dos recorrentes tópicos que rondam as discussões sobre adaptações são as semelhanças entre uma obra e outra, portanto, considerando três modos relevantes de observação (filosofia, estilo e narrativa), podemos constatar algumas dessas correlações.

Quanto às similaridades filosóficas, a ligação temática e os recursos de ambientação funcionam como indícios da principal ligação entre Kurosawa e Shakespeare: o viés humanista da tragédia.

Ao reconhecer a capacidade de raciocínio e criatividade do ser humano e distinguir o indivíduo do coletivo como uma potência por si só, o movimento humanista traz à tona as turbulências internas do ser que, na Idade Média, foram ofuscadas pelas necessidades sociais, dando palco, pela primeira vez, para as ondulações psicológicas e para a não definição categórica de quem é bom e de quem é mau.

Nessa linha, os discursos de dois filósofos que representaram o humanismo em suas épocas ecoam reconhecidamente nos textos de Shakespeare e Kurosawa; respectivamente: Erasmo de Rotterdam, em especial o seu ensaio *Elogio à Loucura* (1511), e Friedrich Nietzsche, o grande precursor do existencialismo, particularmente em seu livro *Além do Bem e do Mal* (1886).

Quando Rotterdam (2006, p. 52) escreve que “entre esses [loucos], vamos também incluir os caçadores fanáticos, cuja alma só se sente realmente feliz ao ouvir os horríveis sons das trombetas”, é possível ver Macbeth criando desavenças infelizes ou, em sua loucura final, enfrentando um exército de árvores e instigando batalhas perdidas. Um general carcomido pela própria ambição insensata é um grande exemplo da hipocrisia dos grandes e do resultado da falta de sabedoria do espírito desumilde tanto abordado pelo filósofo holandês.

Da mesma forma, na citação de Nietzsche (2005, p. 63), ao afirmar que “em circunstâncias de paz, o homem guerreiro se lança contra si mesmo”, torna-se possível delimitar as escolhas errôneas de Washizu, que, mesmo podendo escolher a paz, opta pela própria desgraça ao declarar guerra contra quem lhe era bom. Induzido pelo que o alemão chamou de “vontade de poder”, ele desafia as dicotomias morais.

Esses reflexos das premissas desses dois exemplos de filósofos de grande alcance mundial elucidam a presença dos eternos ruídos psicológicos das personagens (como seres humanos), ecos de dúvida e de questionamento moral, que guiam a narrativa tanto na peça quanto no filme, assim como a grande questão que gira o eixo de ambas: quais seriam os limites e qual o valor da ambição, relativizando até onde a ética permite que o poder alcance e o quanto realmente vale esse poder se o preço for sua vida ou sua paz.

Em relação ao estilo narrativo e à apresentação semiótica, também é possível elencar algumas correlações. A primeira é em relação às “sequências episódicas” (Stam, 2003, p. 136), o estilo de descrição ou roteirização onde acontece a compressão do tempo, ou seja, cenas que apenas insinuam ações fora de quadro ou fora da perspectiva de narração.

Existem alguns exemplos importantes para a cadência e que abarcam as duas produções são: a referência aos guardas bebendo, que é sugerida em fala pela Lady Macbeth/Asaji e posteriormente é apenas relatado por Macbeth ou mostrado em cena eles já caídos, sem em momento algum ser explícita a oferta da bebida ou a consumação, como pode ser observado a seguir.

Ato I Cena VII

Lady Macbeth – Quando Duncan estiver dormindo [...] seus dois camareiros encarrego-me eu de dominar com vinho.

[...] Ato II Cena II

[entra Lady Macbeth]

– O que os tornou bêbados tornou-me a mim corajosa. (Shakespeare, 2015, p. 35-40).

Figura 2 – Cenas 40min48s e 43min27s

Fonte: *Trono [...] 1957.*

O assassinato do rei/*daimyo* também é emblemático. É um dos eventos principais e é insinuado apenas pela espada e mãos ensanguentadas, pela vertigem de Macbeth/Washizu. É uma compressão bastante relevante para a definição estilística e para a delimitação de foco narrativo, mudando também o enfoque da ação para o psicológico, o que é bastante marcado na atuação na adaptação, como é visível na cena na qual Washizu volta ao quarto após o assassinato.

Ato II Cena II

Macbeth – Cometi o ato. Não ouviste barulho?

Macbeth [olhando as próprias mãos, ensanguentadas] – Essa é uma visão lastimável (Shakespeare, 2015, p. 40).

Figura 3 – Cenas 47min23s e 47min36s

Fonte: *Trono [...] 1957.*

E, como último exemplo, temos a morte de Banquo/Miki. Ela é ainda mais implícita no filme que na peça, pois no livro vemos pelo menos a movimentação dos assassinos – toda Cena III do Ato III – e até marcação destes na lista de personagens – como Primeiro Assassino, Segundo Assassino e Terceiro Assassino –, mesmo que a cena de morte não seja descrita em seu ato e sim resumida em “[Morre. Fleance escapa.]” (Shakespeare, 2015, p. 66); já na produção audiovisual temos apenas um fantasma como anúncio, mostrando que mesmo que os recursos dialéticos do cinema fossem mais maleáveis, o princípio do desvio focal permanece.

Figura 4 – Cena 1h13min38s



Fonte: Trono [...] 1957.

Além disso, a questão dos sinais da natureza é bastante relevante para a estética e para a ambientação: corvos, tempestades, ventos, floresta de teias ou o pântano, a fumaça que oculta o indesejado, tudo são marcas reproduzidas nos dois roteiros e que possuem significações visuais bastante canônicas. O prenúncio de tragédia vindo de animais específicos e fenômenos naturais não controlados pelo homem tem função bastante alegórica na interpretação e consolidação dos acontecimentos. Kurosawa encontrou nesses elementos “uma tradução visual para a poesia do autor” (Leão, 2008, p. 284).

Quanto às similaridades de desenvolvimento de narrativa, pode-se dizer que tanto *Macbeth* quanto *Trono Manchado de Sangue* podem se encaixar no que Robert Stam (2008, p. 38) chamaria de “Narração Singulativa,” ou seja, sem flashbacks ou retrocessos narrativos.

Têm cinco atos marcados, que podem ser bem delimitados em uma parábola decrescente; o primeiro sendo definido pela primeira tentação – a promessa das entidades; o segundo pelo assassinato do *bom* monarca (ele ser bom é parte importante da acepção moral); o terceiro exprimindo o ponto mais alto em +Y na parábola, o clímax do personagem, que é o medo e as paranoias do protagonista culminando na tentativa de assassinato de seu amigo como diligência para evitar o destino; o quarto ato pela segunda visita às entidades, em que a partir de palavras dúbias vem a maldade e a loucura; e, por fim, o quinto definido pela derrocada e morte de Macbeth/Washizu, demonstrando o grande despropósito que foi sua jornada guiada pela ambição desenfreada.

PONTOS DE ABORDAGEM DIVERGENTES

Apesar da ênfase recorrente nas convergências de uma adaptação cinematográfica com a obra literária, recursos e meios diferentes exigem abordagens diferentes, portanto existem também diferenças naturais entre elas. Considerando isso, é possível delimitar algumas mudanças técnicas ou filosófico-sociais.

Um ponto palpável é o fato de que o texto fílmico não se valeu de um “sintagma alternante” (Stam, 2003, p. 136), não revezando as ações para mostrar o lado de Macbeth e dos filhos do rei, como sugere a peça. Consequentemente, no texto dramático, temos pontos de vista de outras personagens e ficamos sabendo como serão feitas as estratégias de guerra e de negociação que culminam no final infortunado do general de antemão:

Ato V Cena III

Malcolm – Que cada soldado derrube um galho e segure-o a sua frente. Desse modo, estaremos camuflando, na sombra, o exato número de nosso contingente, e aqueles que levam ao inimigo notícias nossas terão errado em seus cálculos (Shakespeare, 2015, p. 111).

Enquanto, no arco de Washizu, a experiência de surpresa do espectador é a mesma do protagonista.

Figura 5 – Cenas 1h43min8s e 1h43min18s



Fonte: Trono [...] 1957.

Por esse mesmo motivo, podemos conjecturar que possivelmente figuras como Macduff e sua mulher foram cortadas da filmagem ao ter sua função elucidativa – de revezamento de perspectivas – tornada desnecessária dentro da delimitação de tempo, recursos e proposta do filme. A obra foca apenas na trajetória de ascensão e decadência de Washizu, com ele ao centro e monopolizando o foco narrativo.

Além disso, mesmo que as duas obras procurem discutir a natureza do mal no ser humano e da corrupção da alma, as respostas para as perguntas morais e éticas diferem justamente por terem sido produzidas em tempos e espaços diferentes e com objetivos diversos.

Essa leitura pode ser feita especialmente a partir das divergências de três elementos personificados essenciais: as feiticeiras do destino, a Lady Macbeth/Asaji e o próprio Macbeth/Washizu.

Pode-se conjecturar pelo respaldo histórico e ambientação cultural, que as feiticeiras que cruzam o caminho de Macbeth são inspiradas na mitologia nórdica, um reflexo das *fyrds* do destino que tecem os caminhos da humanidade na base da Yggdrasil, e na mitologia grega, na figura da deusa Hécate, associada à magia, à lua e aos mortos. Considerando essas referências a partir do ponto de vista sócio-histórico de um burguês católico do século XVII, ou seja, Shakespeare, pode-se interpretá-las como símbolos pagãos, que remetem à mentira e que correspondem a um estereótipo de bruxa, personificada por uma Igreja (Católica Apostólica Romana) que até a recém acabada Idade Média demonizava qualquer cultura que afrontasse a sua hegemonia, “a chamada monarquia papal” (Silva, 2023, p. 81). Elas aparecem na peça vindas de um pântano, também muito simbólico por seu visual aterrador e maldoso, cercadas de escuridão bruma e tempestades, e, portanto, só podem ser portadoras de falsas notícias e previsões que não passam de uma peça pregada.

Por outro lado, a entidade que é representada no filme de Kurosawa é de origem bem diferente. Baseadas nas caracterizações dos *oni* ou *yuurei* do *Nô*, ela pode representar sim o místico, mas dificilmente tem o respaldo da maldade. Sua brancura, segundo as tradições japonesas, é uma alegoria ao mundo dos mortos, e ela vive em uma floresta que retrata a complexidade das teias do destino (*Kumonosujo* remete a teias de aranha), mas sem configurar um juízo de valor para ela.

Além do semiótico e simbólico, a principal disparidade entre ela e as feiticeiras de Shakespeare, além de quatro terem se tornado uma, é que a previsão dela estava certa: o filho de Miki se torna o

próximo *daimyo*, enquanto Fleance nunca se tornará rei, o que se deve à mistura da estampa moral dessas aparições e à questão política, pois, no século XIII ou XIV, no Japão, um homem poderia se tornar senhor de terras por meio da valentia, com “vários deles se tornando grandes proprietários de terra (*daimiô*) do seu próprio jeito” (Cartwright, 2019), enquanto, na Escócia do século XI, a monarquia era exclusivamente passada para o parente mais próximo desde a morte de Kenneth III em 997, quando a “inevitabilidade da noção do direito hereditário se tornou familiar” (Mackie, 2009, p. 34).

Já a esposa do protagonista exerce um papel fundamental em ambas as formas da narrativa, todavia a forma que ela é apresentada difere o discurso proposto pelos autores.

Lady Macbeth serve à história como um ponto de articulação para as ações de Macbeth; ela é um propulsor para o que já existia na alma dele e funciona mais como apoio e incentivo do que como influência. Ela é simbólica, mas não age como voz ativa sobre ele. Logo na primeira carta que o general envia, diz que “não te falta ambição, mas careces de maldade” (Shakespeare, 2015, p. 28), ou seja, o arco da personagem transcorre da ambição, para a corrupção, para a loucura e conseqüentemente para a morte (por suicídio, o que em uma sociedade cristã também tinha valor simbólico).

Conquanto, a Lady Asaji tem uma caracterização bem diferente. Um agente bastante ativo e nada submisso, ela atua diretamente na corrupção de Washizu, servindo como ponto de ignição das suas ações. Com sua paramentação característica da monotonia e redução temporal do *Nô*, ela tem uma postura bastante ativa em sua discrição, e seu arco nasce de uma vingança pessoal ligada aos clãs (sua família tinha rixa histórica com o *daimyo* que foi morto), desenrola-se em um fardo emocional e culmina na loucura, mas nada de explícito é dito sobre o seu fim.

Quanto ao protagonista em si, suas dúvidas éticas e morais em muito se parecem, contudo, possuem algumas divergências em sua essência.

Enquanto, no texto de Shakespeare, as feiticeiras do destino, assim como Lady Macbeth, servem como recurso para ele mostrar sua verdadeira natureza, uma maldade inata, no filme de Kurosawa, a entidade funciona como o evento que sela seu destino, irrevogável por qualquer força interna que ele pudesse ter. As promessas feitas pelas bruxas desaguam em uma corrupção da alma de Macbeth, na qual os desejos que ele já tinha confluem com o que foi dito por elas. Já a corrupção de Washizu é de instância moral, gerada pelas circunstâncias – a nomeação que corrobora a profecia, a ameaça que o *daimyo* oferecia ao seu território e o medo de que o filho de Miki roubasse o poder de seu próprio filho (pois, diferente da Lady Macbeth, Lady Asaji chega a engravidar).

Além disso, no arco final dos personagens, sua loucura enfrenta a temeridade, mas respostas diferentes aparecem desse confronto interno. A insanidade de Macbeth lhe tira o medo, como podemos ver no trecho:

não temos como fugir daqui, nem temos como aqui permanecer. [...] Toque-se o sino de alarme! Que o vento sopra, que apareça a destruição! Pelo menos a morte nos encontrará envergando nossas armaduras (Shakespeare, 2015, p. 115).

Washizu, diferentemente, perde a confiança diante da realização da profecia, como pode-se ver em seu desespero na cena de 1h43min25s:

Figura 6 – Cena 1h43min25s



Fonte: Trono [...] 1957.

E, assim, a loucura passa a ser sua sentença de morte; um fim pelas mãos de seus próprios homens como um carma da traição, ao contrário de Macbeth, que, mesmo tendo tido uma trajetória ainda mais indigna para o que sabemos dos preceitos de sua época, morre como um guerreiro com sua espada na mão e caindo em batalha pelas mãos de seu inimigo.

Por fim, um ponto relevante de divergência é o título, que, respondendo à pergunta proposta pelo diálogo filosófico, demarca as diferentes origens do mal: na peça, a origem da maldade está em Macbeth, tendo sido apenas viabilizada pelas outras personalidades, enquanto, em *Trono Manchado de Sangue*, que em japonês se chama *Kumonosujō* (o Castelo da Teia de Aranha), o mal provém do ambiente, da própria misticidade do palácio, ou seja, pode-se apontar um viés filosófico muito antigo em relação à origem do mal, em que possivelmente Shakespeare defenderia um ponto de vista mais próximo à concepção de John Locke, no qual o mal é intrínseco ao ser humano, enquanto Kurosawa delega de forma rousseauiana parte

desse nascimento da maldade ao ambiente social. Naturalmente, uma conjectura feita apenas de indícios, mas que permite uma abertura na leitura dessas duas obras e sua prospecção para a sociedade.

CONCLUSÃO

Como afirma Neil Gaiman, em sua introdução ao livro de Bradbury (2020, p. 11), "se alguém disser a você sobre o que se trata uma história, ele provavelmente estará certo. Mas se disser que se trata *apenas* disso, estará definitivamente errado". Dessa forma, vimos aqui um número finito de possibilidades de análise de uma adaptação que também tinha um número finito de elementos da leitura da obra de base.

Ponderando componentes que se sobressaíram e procurando incluir recursos técnicos na análise, pudemos ver alguns dos "comos" e dos "porquês" de uma empreitada que partiu de um grande nome do cinema homenageando um muito reconhecido autor. A transformação de uma obra importante em outra partiu de algumas das muitas possibilidades de interpretação da peça e, passando pelo grande "ciclotron" da demanda sociocultural, foi alterada pelas mãos da arte cinematográfica e se tornou, de forma independente e sem juízo de valor em comparação com o *stemma* α , um produto textual relevante, com suas convergências e divergências.

Como já dito na lei *lavoisiana*, nada se perdeu, tudo se transformou.

REFERÊNCIAS

CARTWRIGHT, M. O Feudalismo no Japão Medieval. Tradução de Rafael Sampaio. **World History Encyclopedia**, 26 ago. 2019. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/trans/pt/2-1438/o-feudalismo-no-japao-medieval/>. Acesso em: 3 dez. 2024.

COWIE, P. **Akira Kurosawa**: master of cinema. New York: Rizzoli International Publication, 2010.

DAVIES, G. **The Early Stuarts**: 1603-1660. 2 ed. Oxford: Clarendon Press, 1963.

FARIA, B. V. Prefácio. *In*: SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

GAILMAN, N. Introdução à edição de 2013. *In*: BRADBURY, R. **Fahrenheit 451**. Tradução de Cid Knapel. São Paulo: Biblioteca Azul, 2020.

LAVOISIER, A. **Traité Élémentaire de Chimie**. Tomo 1. Paris: Cuchet, 1789.

LEÃO, L. C. Shakespeare no cinema. *In*: LEÃO, L. C.; SANTOS, M. S. **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 265-300.

MACKIE, J.D. **History of Scotland**. 2 ed. Londres: Penguin Books, 2009.

NIETZSCHE, F. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

ROCHA, R. F. O jogo político na era dos Tudors: absolutismo e reforma. *In*: LEÃO, L. C.; SANTOS, M. S. **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 35-64.

ROTTERDAM, E. **Elogio da Loucura**. São Paulo: Escala educacional, 2006.

SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

SILVA, M. C. **História Medieval**. São Paulo: Contexto, 2023.

SMITH, C. B. A vida de William Shakespeare. *In*: LEÃO, L. C.; SANTOS, M. S. **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 19-34.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, n. 51, p. 19-53, 2006.

SZARMACH, P. E. **Medieval England**: an Encyclopedia. v. 3. London: British Library, 1998.

TRONO manchado de sangue. Direção e Produção: Akira Kurosawa. Tóquio: Toho, 1957. DVD (110 min).

URSSI, Nelson José. **A linguagem cenográfica**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.

VANOYE, F.; GALLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2. ed. Campinas: Papirus, 1994.

SUMÁRIO

8

Maritsa Kantikas

US AGAINST THEM
E O OUTRO NECESSÁRIO

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-481-0.8

SUMÁRIO

RESUMO:

Em "*Men Against Fire*", episódio da série britânica *Black Mirror* (2016), acompanhamos a crise moral pela qual passa o soldado Stripe ao descobrir que um implante neural usado por seu exército altera a sua percepção de outros seres humanos. Partindo desse contexto ficcional, abordamos a questão da cisão entre "Nós" e "Eles", e a consequente ou concomitante forjamento de um Outro, necessário para a legitimação da violência. Para tanto, discutimos como discursos ideológicos se firmam mediante a formação e a configuração de identidades, segundo Oliveira Mendes (2002), e a desumanização dupla de vítimas e de algozes, conforme Césaire (2010). Paralelamente, estabelecemos ainda pontos de convergência entre esta discussão e a noção de Outro de Fanon (2020), o relato de invasão estadunidense à Granada de Lorde (2019) e o pacto narcísico da branquitude de Bento (2022).

Palavras-chave: Desumanização. Identidade. *Men Against Fire*. Outro.

INTRODUÇÃO

Uma das frases mais marcantes e célebres do ensaio *Discurso sobre o colonialismo*, escrito pelo poeta e filósofo martinicano Aimé Césaire e publicado originalmente em 1950, descreve que “A Europa é indefensável” (2010, p. 15). E, mais do que nunca, eventos recentes – como os conflitos entre Ucrânia e Rússia, a violência israelense contra palestinos e as vistas grossas de diversas nações (quando não ampla defesa dos direitos dos primeiros sobre os segundos) – não param de demonstrar a validade dessa asserção.

Em seu texto, Césaire faz duras críticas ao colonialismo imposto por países europeus em colônias nas Américas, na África e na Ásia e expõe o “pseudo-humanismo” construído e defendido pela França – e, por extensão, por outros países da Europa, além dos Estados Unidos – na primeira metade do século XX. O “pseudo” em questão se deve ao fato de que tal humanismo só se estendia a aqueles reconhecidos como iguais – algo debatido com maestria pela psicóloga e ativista brasileira Cida Bento (2022) e por ela denominado como pacto narcísico da branquitude.

Mais adiante em seu ensaio, Césaire (2010, p. 36) reconhece que, no momento de sua análise, os EUA já surpassavam “com acréscimos” a barbárie europeia – ainda que a própria concepção acerca do que é “bárbaro” tenha interpretações plurais, pois, como defende o próprio autor (2010, p. 46), a ideia de um negro bárbaro “[...] é uma invenção europeia”. Ou seja: visto que as pessoas negras foram as maiores e mais numerosas vítimas nos contextos por ele analisados, criar tal figura no imaginário popular tinha e tem um propósito subjacente.

Pensar nessas pessoas como bárbaras (isto é, incivilizadas e brutas) é o que fundamenta o processo de sua desumanização, haja vista que, ao serem consideradas como seres inferiores e coisificados,

podem ser dispostos a bel-prazer ou mesmo eliminados conforme a conveniência – justamente o que nos choca até hoje quanto ao holocausto judeu na primeira metade do século XX: como um povo foi capaz de eliminar outro tão geograficamente próximo e tão fenotipicamente semelhante ao seu? No entanto, e como aponta Césaire em seu ensaio, se o povo em questão está distante (em outros continentes) e é tão diferente (com outras “raças” biológicas, credos e costumes tão diversos), as justificativas emergem com maior facilidade.

Contudo, para além da desumanização das vítimas, nesse texto, Césaire debate também a desumanização daqueles que são identificados como os algozes – algo sobre o que me debruço daqui em diante no presente artigo. Dessa forma, a partir da perspectiva desse duplo processo e da criação das identidades segundo José Manuel Oliveira Mendes, e contando ainda com comentários acerca do relato de invasão à Granada de Audre Lorde, da caracterização do “Outro” de Frantz Fanon, e do pacto narcísico da branquitude de Cida Bento, discuto a desumanização de vítimas e algozes e a formação de identidades a partir de *Men Against fire*, episódio da série britânica *Black Mirror* (2016).

“MEN AGAINST FIRE” OU “US AGAINST THEM”

Frequentemente, quando se alude à série (originalmente) britânica *Black Mirror*, uma das primeiras ideias que passa pela cabeça de espectadores (e leitores) “iniciados” é o substantivo “distopia”, ou o adjetivo “distópica(o)”. No entanto, por mais que a série se baseie na criação de conjecturas de futuros possíveis – e, geralmente, sombrios – fortemente influenciados pelo desenvolvimento de um ou mais tipos de tecnologia, há de se perguntar: quão distantes e/ou hipotéticos são, de fato, esses futuros? E mais: não seria justamente a alta plausibilidade

de concretização desses cenários o que, quase morbidamente, atrai tanto a atenção das audiências para essas histórias?

O quinto episódio da terceira temporada, intitulado *Men Against Fire* (2016), em diversos momentos se assemelha a um videogame que simula operações militares. Nele, acompanhamos um novo soldado de apelido Stripe (Koinange, interpretado pelo ator britânico Malachi Kirby), que faz parte de um batalhão que visa controlar a população de *roaches*³⁰ – em português, “baratas” –, que é como são chamados os seres vistos por eles como invasores. E, já no início, sabemos que ele logo fará parte de sua primeira “caçada”.

Secundariamente, há também uma soldado de nome Rai (interpretada pela atriz americana Madeline Brewer), que é como um contraponto à Stripe; em alguns momentos ela parece “invejosa”, mas é cabível presumir que isso se deve a uma das muitas dualidades ou paradoxos presentes nesse contexto: embora estimule-se um companheirismo que garante a sobrevivência do grupo como um todo, há ainda um incentivo à competição entre eles – e, conforme revela-se na sequência, as “vitórias” em combate também se traduzem entre eles em vantagens ou recompensas.

Ainda que pareça hesitar e/ou estar nervoso, Stripe parte com os demais para uma comunidade por onde as *roaches* haviam passado; embora o episódio não dê claramente uma localização, considerando o fato de que os moradores falam em dinamarquês com a líder, Medina (interpretada pela atriz australiana Sarah Snook), podemos inferir que o espaço onde a história transcorre está localizado mais ao norte da Europa – mesmo que eles falem em inglês

30

Cabe aqui observar que a provável inspiração para essa nomenclatura vem do genocídio em Rwanda, ocorrido entre abril e julho de 1994. Nesse confronto, a propaganda veiculada nas rádios incitava a maioria Hutu (apoiada pelos colonizadores belgas) à violência contra a minoria Tutsi, a quem os radialistas chamavam de *cockroaches* (United Nations, [20--?]), insetos normalmente ligados a imagem da sujeira e da podridão – algo também perceptível nesse episódio de *Black Mirror*.

e com sotaque americanizado. Inclusive, ao somar esses fatos, podemos compreender que, mesmo que aquele não seja seu território, os estadunidenses lá estão presentes e ativamente envolvidos no controle da situação.

Pela maneira como a conversa entre militares e moradores se encaminha, com a descrição de que as baratas haviam tocado em mantimentos, destruído equipamentos e roubado peças, é razoável imaginar que elas se tratam, afinal, de criaturas contaminadas, que poderiam trazer riscos à saúde dos habitantes. Por isso, eles decidem “resolver o problema” e ir atrás delas.

A caminho do local onde a presença desses seres foi reportada, os soldados recebem informações da líder por meio do chamado *MASS system*, um tipo de sistema implantado em seus cérebros que fornece, por exemplo, fichas e hologramas diante de seus olhos, com detalhes como a localização das baratas e o tamanho de seu grupo. Pouco após essas instruções, outro soldado relata que, “em casa” (isto é, nos EUA), havia milhões de baratas, que foram eliminadas (por eles) em um período de apenas dois anos.

Na sequência, durante a busca na casa de um religioso, apontado como alguém que vinha ajudando as criaturas, é possível perceber como o discurso pretensamente amigável da líder Medina mal encobre a violência que é ter sua casa adentrada e revistada sem a sua anuência, independentemente da existência ou não de evidências de “má conduta”.

Enquanto os soldados vasculham toda a propriedade, de modo manipulador a militar afirma entender que, enquanto uma pessoa de fé, o homem acredita que todas as vidas são sagradas, mas enfatiza que a presença das *roaches* é não apenas um transtorno, mas também um problema que deve ser eliminado, pois a doença já está no sangue delas, e, caso sobrevivam, continuarão procriando e espalhando essas mazelas. Higienista e eugenista, ela argumenta que

[...] assim continua. Esse ciclo de dor. Essa doença, e poderia ter sido evitada. Cada barata que você salva hoje, você condena sabe Deus quantas pessoas ao desespero e à miséria amanhã. Você não pode mais vê-las como humanos. Sentimento compreensível, é verdade, mas equivocado. Temos que eliminá-las se a humanidade quiser continuar nesse mundo. Essa é apenas a dura verdade. Temos que fazer sacrifícios (Men [...], 2016, tradução minha³¹).

um discurso que, em diferentes momentos da história, vimos voltado contra, por exemplo, pessoas negras, indígenas, latino-americanas, judeus e, mais recentemente, palestinos.

Relacionado a esse ponto em específico, recupero rapidamente o ensaio “Granada revisitada: um relato provisório”, da professora e poeta estadunidense Audre Lorde, publicado pela primeira vez em 1983: nesse texto, Lorde discorre acerca da invasão estadunidense à Granada, país insular localizado no Caribe, colonizado por britânicos e franceses e terra de origem de seus pais. Segundo ela, na linguagem empregada pelo Pentágono³² para justificar o ataque e “[...] orquestrada pelos especialistas em guerra psicológica operando em Granada” (Lorde, 2019, p. 229), constam frases sobre como a ação não era uma invasão, mas, sim, uma operação de resgate e de limpeza – logo, algo que visava um “bem maior”.

Paralelamente ao diálogo de Medina e do homem, no andar de cima da residência, começa um confronto do qual Stripe faz parte e no qual vemos que as ditas *roaches* são, na verdade, seres “humanoides”, mas de feições mutadas. Após um assassinato por arma de fogo, o soldado parte para um embate corporal e mata mais um deles

31 No original: “[...] so it goes on. That cycle of pain. That sickness, and it could have been avoided. Every roach you save today, you condemn God knows how many people to despair and misery tomorrow. You can’t still see them as human. Understandable sentiment, granted, but it’s misguided. We gotta take them out if humankind is gonna carry on in this world. That’s just the hard truth. Gotta make sacrifices”.

32 Sede do Departamento de Defesa dos EUA.

– e, mesmo que sem vida, continua esfaqueando o corpo já inerte. Nesse momento, ele percebe a existência de um pequeno aparato eletrônico, que emite um som de alta frequência e que estava sendo usado pela barata com quem ele lutava.

Ao voltar para o andar de baixo, perturbado e coberto de sangue, Stripe se opõe quando Rai diz que deveriam matar o dono da casa, quem ela descreve como “um amante de baratas” – ou seja, um aliado delas. A líder ordena, então, que incendeiem toda a enorme propriedade; o homem é levado como prisioneiro e, mais tarde, torturado em busca de mais informações.

Na volta para a base, os colegas parabenizam o soldado pelas mortes e comemoram a ação militar de maneira alegre, eufórica e (mais adiante no episódio) até mesmo lasciva. Embora ele pareça um pouco desconfortável, não recusa as congratulações ou o novo status, porque sabe que, assim como o treinamento unificado que recebem, esse ritual também faz parte da adequação à identidade geral ou social que a “entidade soldado” impõe ou conforma e comporta (ponto que será discutido com maior profundidade na próxima seção).

Naquela noite, durante seu sono, Stripe tem (mais uma vez) um sonho erótico com uma (mesma) mulher; nesse ponto é possível compreender que há uma espécie de sistema de tarefa e recompensa em vigência: conforme os soldados cumprem suas atividades – e mais ainda se matam *roaches* –, eles são recompensados com sonhos eróticos proporcionados pelos seus *MASS systems*, configurando um condicionamento comportamental verdadeiramente pavloviano.

No entanto, nos dias que se seguem, o soldado tem *glitches* (espécies de “falhas na matriz”) e continua ouvindo o som de alta frequência do aparato que havia visto, e isso começa a prejudicar a sua performance. Por isso, ele passa por exames e até mesmo conversa com o psicólogo Arquette (interpretado pelo americano Michael Kelly).

É interessante notar que, nessa cena (por volta de 20 minutos após o início do episódio), ao falar sobre a barata que havia matado, o soldado confunde os pronomes *he/him* e *it/its*, algo linguisticamente marcante, pois, na língua inglesa, há uma clara distinção entre o “ele/dele” que designa pessoas socializadas como homens (*he/him*), e animais ou coisas (*it/its*). Embora esse fato pareça diminuto ou até mesmo irrelevante, denota o treinamento que visa coisificar/objetificar e, assim, dessensibilizar os soldados para o genocídio dessa população.

Aqui estabeleço novamente um paralelo duplo: no ensaio de Lorde, ela relata que o exército estadunidense receava que os soldados negros tivessem problemas ou mesmo se opusessem a abrir fogo contra os granadinos, negros como eles, o que era

[...] uma questão vital à medida que o complexo militar-industrial dos Estados Unidos dá respostas cada vez mais militarizadas à posição precária desse país no Terceiro Mundo, onde os Estados Unidos ou ignoram ou defendem o lado errado de praticamente todas as lutas pela libertação dos povos oprimidos (Lorde, 2019, p. 229).

No entanto, visto que a autora não retorna a esse fato durante seu ensaio, essa não parece ter sido uma grande questão – provavelmente pelo emprego de técnicas e mecanismos ideológicos que ajudaram a criar uma cisão e uma percepção de “Nós” e os “Outros”, tal qual argumenta o médico e filósofo martinicano Frantz Fanon (aluno de Césaire) em *Pele negra, máscaras brancas* (1952), acerca dos efeitos da colonização francesa na Martinica.

Voltando à conversa: ao final, Arquette reforça que Stripe deveria estar orgulhoso de seu feito e programa novos sonhos eróticos para aquela noite; contudo, ainda assim, os *glitches* e sons voltam a aparecer, fazendo com que o soldado acorde e, conseqüentemente, perceba que os demais ao seu redor também estão tendo sonhos similares.

Dias depois, em nova operação ao lado de Rai e Medina e ouvindo o som ainda mais alto, Stripe percebe cheiros e sons que antes não conseguia sentir – indícios de um estado mental alterado. Isso nos faz compreender que, afinal, o aparato antes carregado pela barata que ele havia matado era capaz de modificar sua percepção do mundo e fazê-la voltar ao normal. Ou, em outras palavras, aquele equipamento alterava o funcionamento de seu implante neural, fazendo com que ele voltasse a ver as *roaches* como de fato eram: seres humanos, assim como ele, sem quaisquer mutações – mas, por alguns motivos, indesejados.

Devido a esse novo ponto de vista, Stripe se opõe a matar novas baratas e luta com Rai, que atira nele enquanto ela mesma cai no chão e desmaia; ele foge, então, com duas delas, uma mulher e seu filho. Já em um esconderijo, ela cuida do soldado e lhe fala (em inglês) dos implantes militares: quando eles funcionam, fazem com que os soldados vejam as *roaches* “como outra coisa” (*as something other*), desfigurada, monstruosa e inumana.

Confuso, o soldado questiona o que os demais moradores, chamados por eles de *civs* (“civis”), veem, visto que não têm os mesmos implantes. Catarina (interpretada pela atriz grega Ariane Labed), conforme a mulher se apresenta posteriormente, esclarece que eles veem as baratas normalmente, mas, que, devido ao ódio que sentem (logo, por controle ideológico), também as rechaçam.

Segundo ela, que parece ter um sotaque mais característico do leste europeu, após uma guerra (apenas mencionada, sem detalhes), medidas de exclusão, apoiadas em justificativas biológicas relacionadas a doenças genéticas, foram instituídas e incitadas – inclusive pela mídia (assim como em Rwanda) –, dando origem a caçada às *roaches* e visando a eliminação dessas populações.

Novamente, isso se aproxima do relato de Lorde: após a invasão de Granada, foi possível perceber que os Estados Unidos também criaram uma narrativa, firmada por meio da mídia e da ideologia

liberal anticomunista, de que havia granadinos escondendo e protegendo cubanos em seu território – algumas das baratas dos estadunidenses no contexto da Guerra Fria:

Até mesmo vários americanos negros, ameaçados pelo espectro de um socialismo que é, na melhor das hipóteses, mítico e indefinido, compraram a linha de raciocínio de “nós” contra “eles”. [...] Com a constante manipulação da mídia, muitos americanos negros estão realmente confusos, defendendo a “nossa” invasão da negra Granada sob uma miragem equivocada de patriotismo (Lorde, 2019, p. 230).

Enquanto esse diálogo transcorre, Rai acorda, encontra os três no esconderijo, mata Catarina e seu filho e pergunta a Stripe porque deveria poupá-lo; atônito, ele tenta explicar que nada daquilo era verdade. Embora não o mate, ela o golpeia, e, quando ele aparece novamente, já está em uma cela na base, aparentando estar em um estado de sofrimento mental.

O psicólogo Arquette vai, então, até o soldado e diz que eles lhe devem um pedido de desculpas por não detectar a falha em seu implante neural. Todavia, mesmo que Stripe demonstre saber que as baratas são como qualquer um deles, a “explicação” que vem na sequência demonstra a manipulação e a frieza do treinamento dispensado aos soldados: o fato de as baratas serem tão similares aos humanos é, justamente, o que as torna tão perigosas; aqui, a personagem entrevê um pacto narcísico que, embora não seja o da branquitude, tal qual descrito por Cida Bento (2022), ainda se baseia na identificação mútua de características fenotípicas que fundamentam agrupamentos e separações – um ponto fundamental para a justificativa pelo modo como os militares passaram a operar e controlar seus soldados.

Ao recuperar dados de combates da Primeira e da Segunda Guerra Mundiais e da guerra dos EUA contra o Vietnã, Arquette diz que, durante as batalhas, a porcentagem de soldados que atiravam – ou abriam fogo (daí o nome do episódio, “Homens Contra Fogo”, em tradução livre) – para matar seus inimigos não passava de 50%,

e os que de fato mataram oponentes ficaram com graves sequelas psicológicas e/ou psiquiátricas. No entanto, tudo mudou a partir do desenvolvimento e literal implantação dos *MASS systems*, que afetavam não apenas a visão, mas também os outros sentidos.

Esse último dado, por sua vez, remonta à campanha midiática de desinformação após a invasão de Granada, por parte da “américa” (como grafada por Lorde): “Uma vendedora em St. George’s me disse ter ouvido que o exército abriu fogo contra as pessoas no Fort Rupert porque ‘os russos colocaram no leite deles comprimidos que os faziam atirar em quem aparecesse pela frente’” (Lorde, 2019, p. 235) – mas, se assim era, por que então não atiravam uns nos outros? Nesse caso, obviamente, tal discurso era parte de uma manipulação ideológica; no entanto, ainda assim, é interessante ver que, na ficção, até esse “problema” de identificação de alvos é passível de solução.

Quando, novamente, Stripe aponta se tratar de seres humanos, Arquette faz uso de argumentos mais uma vez higienistas e eugenistas, questionando se era isso que o soldado gostaria para as próximas gerações – a mesma lógica utilizada para justificar, por exemplo, o extermínio de judeus e outras populações minoritárias por governos nazifascistas – e afirmando que o que Stripe e os demais estavam fazendo era proteger a linhagem – uma “honra”, segundo ele.

Na sequência, o soldado descobre que o implante havia sido realizado com o seu próprio consentimento, embora não se lembrasse disso, pois a anuência e consequente implantação havia sido apagada de sua memória. Ele fica, então, revoltado e parte para cima de Arquette, que lhe dá duas opções: continuar com o implante e ter as memórias dos últimos dias apagadas, ou ser encarcerado.

Entretanto, antes da resposta e para “ajudá-lo” na decisão, ele lhe faz revisitar as mortes que já havia efetuado, mas sem o “filtro” que o fazia ver suas vítimas como baratas; isso faz com que ele sinta, por exemplo, o cheiro de seu sangue, trazendo-lhe profundo sofrimento psíquico.

Segundo Arquette, caso Stripe decidisse pelo encarceramento, essas seriam lembranças que ele passaria a ter para sempre.

Após essa cena terminar com Stripe no chão, em agonia, na cena seguinte, ele aparece em um carro, fardado, voltando para “casa” – uma casa pichada, velha, destruída e vazia, mas que, devido ao MASS, lhe parece nova e pronta para recebê-lo de volta, assim como a mulher com quem ele sonhava e que o espera na porta. Com isso, compreendemos que ele havia, afinal, escolhido a primeira opção.

A CONFIGURAÇÃO DAS IDENTIDADES

No capítulo “O desafio das identidades” (2002), o sociólogo e docente português José Manuel Oliveira Mendes disserta acerca da formação das identidades, do âmbito mais pessoal e individual ao âmbito mais geral e social, de forma a apontar e analisar os fatores que operam nesse processo.

Como aponta Mendes (2002, p. 504) já no início de seu texto, “[...] a identidade é socialmente distribuída, construída e reconstruída nas interações sociais”; dessa forma, “As identidades são, assim, relacionais e múltiplas, baseadas no reconhecimento por outros actores sociais e na diferenciação, assumindo a interação um papel crucial neste processo” (*ibid.*, p. 505).

Mais adiante, na mesma seção desse capítulo, Mendes (2002, p. 506) argumenta que “As identidades constroem-se no e pelo discurso, em lugares históricos e institucionais específicos, em formações prático-discursivas específicas e por estratégias enunciativas precisas”; para ilustrar esse ponto, partirei de dois exemplos reais para, então, correlacionar o mecanismo de formação identitária discutido com o que é ficcionalmente retratado em “*Men Against Fire*”.

Embora a camisa verde e amarela tenha surgido em função do futebol, a “amarelinha” se tornou um marcador identitário da brasilidade reconhecido nacional e internacionalmente em múltiplos contextos. Por esse mesmo motivo, a partir de 2013, devido ao movimento “Não é só por 20 centavos” (que veio a culminar em “O gigante acordou”), esse símbolo foi cooptado por políticos e partidários de centro, direita e extrema direita no Brasil, adquirindo uma nova significação³³ fortemente carregada por matizes ideológicas liberais, capitalistas, e – principalmente durante o mandato do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro (2019–2022) – até mesmo fascistas.

Isso, por sua vez, é análogo ao que vem acontecendo na Alemanha, do período pós Segunda Guerra Mundial até os dias de hoje: o uso da bandeira nacional enquanto símbolo germânico é comumente restrito a situações esportivas e/ou eventos oficiais, pois, nesse país, a memória da valorização de símbolos nacionais comumente remonta ao período de vigor do nazismo de Adolf Hitler. É devido a isso que, em 2013, por exemplo, a ex-chanceler alemã Angela Merkel foi registrada em um evento político repreendendo um colega de seu partido, e, inclusive, retirando uma bandeira de suas mãos³⁴ – algo que, foucaultianamente, nos remete ainda ao próprio povo vigiando e punindo seus semelhantes.

Atualmente, no caso brasileiro, alguns grupos e setores da sociedade vêm tentando recuperar o simbolismo positivo (e, por vezes, “policarpianamente”³⁵ ufanista) da “amarelinha” e de outros

33 Segundo a declaração do Museu da Fifa (a *Fédération Internationale de Football Association*) para o veículo *Estadão* (Museu [...], 2024), as camisas da seleção brasileira “[...] estão expostas na seção ‘Identidade’ [do museu]. Eles foram selecionados e exibidos [sic] para mostrar como as camisas e suas cores e significados no futebol podem criar identidades entre os torcedores de futebol, mas às vezes também podem ser usadas como parte de outras iniciativas dentro de uma sociedade mais ampla, devido ao forte sentimento de pertencimento que criam”.

34 Para mais exemplos do tipo de discussão que esse ato gerou, recomendo a sequência de *threads* “Is it acceptable for Angela Merkel to disrespect the German national flag and (assuming) get away with it? See details”, disponível na página *Quora*.

35 Em referência ao personagem exageradamente patriótico de Lima Barreto, Policarpo Quaresma.

símbolos nacionais sequestrados por alas políticas radicalistas, incentivando que as pessoas não tenham mais reservas ou vergonha e voltem a utilizá-los (Stuenkel, 2019) – como se para esquecer ou “apagar” o período governista de extrema direita, e, assim, reaver a camisa e a própria bandeira enquanto marcadores físicos da identidade brasileira.

Esse movimento vai ao encontro do que descreve Mendes (2002, p. 506, grifos meus) sobre o embate das narrativas e memórias:

A circulação crescente de discursos públicos, de narrativas centrais, fornece recursos individuais e colectivos para afirmar ou reafirmar essas identidades, mas convém não esquecer que todas as sociedades, grupos e classes sociais produzem memórias subterrâneas. A investigação sociológica e histórica deverá privilegiar os espaços onde exista conflito e competição entre memórias concorrentes. As memórias subterrâneas constituem-se e reproduzem-se em redes sociais informais, cabendo verificar como se relacionam com as memórias oficiais e quais as condições materiais, sociais e simbólicas para se reproduzirem.

Embora date de 2002, esse capítulo se mantém extremamente atual na medida em que (sobretudo o que foi destacado) entrevê por quais modos e mecanismos os símbolos supracitados foram ressignificados na atualidade: mediante o uso dessas “redes sociais informais” (e, inclusive, virtuais), como a internet e, mais recentemente, aplicativos de trocas de mensagem tal qual o WhatsApp.

Mais adiante no texto, Mendes (2002, p. 507, grifo meu) descreve que “A pessoa, o sujeito, é um *constructo*, construído não das propensões psíquicas internas mas a partir das regras morais que lhe são inculcadas do exterior” – e, no episódio em discussão, inculcadas também por meio de aparatos tecnológicos implantados diretamente nos indivíduos, com o seu próprio consentimento (embora, mais tarde, não se lembrem disso).

Conforme o dicionário Michaelis (2024), um constructo ou construto é um

conceito ou construção teórica, puramente mental, elaborada ou sintetizada com base em dados simples, a partir de fenômenos observáveis, que auxilia os pesquisadores a analisar e entender algum aspecto de um estudo ou ciência”, e/ou, em uma definição mais relacionada a psicologia, um conhecimento ou concepção da realidade derivado das percepções de um indivíduo, como resultado de suas experiências particulares anteriores (ou presentes).

Partindo dessas definições, e por estar tratando de um episódio de uma série, gostaria de rapidamente introduzir os “ensaios-meme” do professor de história da arte Vilson André Moreira Gonçalves, administrador do perfil *História da Arte com Tio Virso* (@tiovirso), do Instagram. Em suas postagens, voltadas para a disseminação de informações acadêmicas nas redes sociais acerca das mais diversas manifestações das artes, ele defende suas teses combinando conceitos e fatos da história e desse métier com imagens de obras diversas e/ou imagens criadas por ele, a fim de demonstrar como se dá a seleção ou forjamento de elementos e construtos por parte dos indivíduos que compõem dado grupo – processo que, afinal, é o que viabiliza a formação e firmação das diferentes culturas.

Em sua postagem de 7 de julho de 2024, por exemplo, ele argumenta que, “[...] nada na vida tem sentido por si só, mas nós atribuímos sentido a praticamente tudo”; assim, é a partir do momento em que várias pessoas impõem, inventam e/ou negociam sentidos que se constitui o que chamamos de “cultura” – ou, como aponta Mendes (2002, p. 507), “os códigos ritualísticos construídos e/ou impostos condicionam toda a interação, ou melhor, são o seu sustentáculo”.

E é por causa dessas convenções coletivas que temos, portanto, o estabelecimento do simbolismo socialmente aceito, significado e ressignificado de, por exemplo, camisas verdes e amarelas

e de bandeiras – e, no caso do episódio discutido, de indivíduos que têm sua existência legitimada ou não por meio da aceitação ou recusa de sua humanidade.

Dessa forma, é possível compreender com relativa facilidade o porquê de os soldados não apenas concordarem passivamente como também se engajarem ativamente no extermínio de seres que lhes são, por instâncias hierarquicamente superiores, ideologicamente “vendidos” como baratas: se eles não estão do lado de cá, da “humanidade”, automaticamente estão do lado de lá, do que não é ou já deixou de ser humano.

E mais: o valor dentro de uma sociedade organizada desse modo também é medido – e recompensado – pela sua adequação à identidade do grupo, a qual é forjada com base no aprofundamento (tecnológico) dessas diferenças: “A busca do reconhecimento, da honra, é contínua, procurando o indivíduo redes de reconhecimento mútuo. Os participantes nessas redes procuram criar ideologias comuns, histórias comuns, que integrem e legitimem as suas acções” (Mendes, 2002, p. 510). Logo, se as *roaches* não têm a mesma identidade que a “nossa” – ou seja, se são os Outros –, temos aí as justificativas legitimadoras para a sua aniquilação.

Assim, e pela somatória desses motivos, em *Men Against Fire*, vemos militares moldados através do discurso simultaneamente viabilizado e reforçado por implantes tecnológicos e influenciados a assumir uma identidade coletiva (ou, na terminologia adotada por Mendes, *social*), pela manutenção de um “bem maior”.

No entanto, e em escala individual, é justamente a partir da falha do *MASS system* de Stripe e de sua subsequente descoberta da realidade, que ocorre uma cisão entre a identidade coletivo-social e a sua identidade pessoal, levando-o a um conflito moral e a “[...] uma ambivalência de identidade” (Mendes, 2002, p. 511) incontornável.

A DESUMANIZAÇÃO COMO VIA DE MÃO DUPLA

Conforme aludido previamente, quando Césaire (2010, p. 46) discute que a ideia do negro bárbaro é uma invenção europeia, rapidamente espantada pelos pequenos burgueses com um bater de orelhas, ele finaliza o trecho afirmando que tal ideia é uma “mosca inoportuna” – algo quase redundante, visto que, normalmente, essa já é a percepção que temos de tais seres: insetos inconvenientes que, na literatura e em outras linguagens artísticas, costumam aparecer como prenúncio ou indício de morte consumada³⁶. E, como também já foi apresentado anteriormente, há no episódio *Men Against Fire* a ideia – não oportuna, mas – oportunista de outro inseto: a barata.

Baratas são insetos artrópodes conhecidos por sua carapaça quitinosa e seu comportamento errático e imprevisível. Embora existam aproximadamente 5 mil espécies delas (Nunes, [20--?]), a barata americana (*Periplaneta americana*) é aquela com a qual temos mais contato e a que mais povoa o senso comum quando pensamos nesse inseto, comumente associado a ambientes sujos, apodrecidos, quentes e úmidos.

Fazendo essa análise, torna-se claro o modo e a intenção que subjaz a inserção de baratas em obras ficcionais, seja enquanto elementos que compõem ambientes decadentes e insalubres, seja como personagens; n'A *Metamorfose* de Franz Kafka (1915), por exemplo, embora não seja explícita a referência, quando Gregor Samsa acorda já transformado em um enorme inseto, alheio de si e rechaçado por todos, pelo descritivo do autor podemos inferir se tratar de um desses artrópodes.

36

Algo que discuto no artigo “A figurativização recorrente das moscas em contos de Dalton Trevisan e a iminência da morte” (2023), acerca da presença de moscas em contos do autor curitibano Dalton Trevisan.

Frente a uma construção coletiva como essa, torna-se fácil compreender, no contexto de *Men Against Fire*, a desumanização a qual as vítimas do sistema são sujeitas, mediante a um discurso ideológico-eugenista baseado nas doenças hereditárias que as baratas supostamente carregam e na deliberada “alteração” de suas aparências, viabilizada pela tecnologia³⁷, a fim de manipular os sentidos dos militares e induzir à sua eliminação.

Nesse ponto, é interessante pensar que, mesmo que tais baratas sejam da mesma cor (ou fenótipo) da maioria que tenta eliminá-las, elas são de origem e cultura distintas; historicamente, isso se conecta, por exemplo, ao nazismo hitlerista, que visava eliminar indivíduos similares em aparência, mas não em cultura, credo, política e assim por diante – algo que Césaire aponta em seu discurso (a partir da segunda parte), em relação à hipocrisia frente ao choque causado pelo holocausto de judeus, mas não pelo genocídio de outras populações racializadas por indivíduos brancos do Hemisfério Norte.

No entanto (ou por outro lado), também devemos pensar em como, no episódio (e nas guerras como um todo), os soldados são propositalmente desumanizados, a partir da influência e da inserção de uma tecnologia, para que sejam capazes de matar e perpetrar o mal a indivíduos que, na verdade, são da mesma espécie que a deles. Nesse contexto, como a líder Medina afirma no episódio, se a intenção é a manutenção e/ou continuidade da humanidade, é necessário que não seja mais possível vê-los como humanos: “Temos que fazer sacrifícios”.

Tirar, quando conveniente, as vítimas da humanidade – e, ao mesmo tempo, tirar a si – remete, por sua vez, à uma “regressão universal” (Césaire, 2010, p. 22) e à definição de colonização de

37

Atualmente, isso pode nos remeter ao modo como Israel vem utilizando a inteligência artificial para detectar “alvos de interesse” palestinos na região da Faixa de Gaza e à escolha consciente de atacar, mesmo que isso signifique eliminar uma significativa quantidade de civis — na ficção de *Black Mirror*, *civs*, e, na realidade, “margens de erro” — no mesmo processo de ataque (AFP, 2024).

Césaire (*ibid.*, p. 27): "Colonização: cabeça de ponte da barbárie em uma civilização, da qual pode chegar a qualquer momento a pura e simples negação da civilização".

Contudo, é digno de menção que, nesse episódio, é um homem negro que começa a, talvez até ingenuamente, suspeitar e questionar o status quo. Paralelamente, Rai, sua companheira de função e mulher branca, representa uma espécie de contraponto, forjado a partir de um comportamento maníaco e sanguinário – possivelmente até mesmo de modo a afirmar sua posição enquanto caçadora e não caça –, justificado em nome de um bem maior, de uma purificação sociorracial e de uma harmonia social; "Daí a absolver os colonialistas sedentos de sangue, é só um passo" (Césaire, 2010, p. 60).

Inclusive, mais adiante em seu texto, Césaire (2010, p. 82) nos leva ao "bárbaro moderno", na figura não somente do violento e sanguinolento estadunidense, mas também em todos aqueles bélica e ideologicamente apoiados por eles, e que, até os dias de hoje, "[...] ignoram ou defendem o lado errado de praticamente todas as lutas pela libertação dos povos oprimidos" (Lorde, 2019, p. 229) – e com os quais também podemos identificar as personagens de *Men Against Fire*, mediante a construção linguística e imagética dos soldados.

É pertinente lembrar, portanto, que, por mais que nesse episódio não pareça existir uma separação entre negros e brancos baseada em raça, há um contraponto de gênero, que aqui levo adiante em intersecção com a raça: no prefácio de *Pele negra, máscaras brancas* de 2020, a artista interdisciplinar, teórica e psicóloga portuguesa Grada Kilomba argumenta que

[...] as mulheres *brancas* podem ter um status oscilante, isto é, podem ser elas próprias e as *outras* para os homens *brancos*: pois não são homens, mas são brancas. O homem *negro*, que é homem, mas não é branco, não tem acesso ao patriarcado, pois este é definido pela *brancitude* e torna-o o *outro* (Grifos da autora).

Tal mobilidade e hierarquia social refletida na série é, portanto, movediça e instável, variante de acordo com a conveniência de quem organiza e dá ordens – um laboratório ou amostra perfeita do que argumenta Césaire (2010, p. 64) sobre a animalização do colonizador:

Recorde-se que, historicamente, foi sob a forma do arquétipo feroz de um rude animal que, pelo exercício elementar de sua vitalidade, derramou-se o sangue e semeou-se a morte, como revelou à sociedade capitalista a consciência e o espírito dos melhores.

Dessa forma, compreendemos que um sistema como esse – ou como o nosso – “precisa” de pessoas como o psicólogo Arquette, que estão no topo da cadeia e no papel de gerenciamento, e de pessoas como a líder Medina e a soldado Rai, que incorporam a identidade social estipulada (abdicando de suas identidades pessoais e individuais) e internalizam as ordens e justificativas que lhes são dadas sem questionar:

Existe uma lei de desumanização progressiva, em virtude da qual, na ordem do dia da burguesia só existe, de agora em diante (e que só pode haver agora) violência, corrupção e barbárie.
la esquecendo o ódio, a mentira e a arrogância (Césaire, 2010, p. 68).

Complementarmente: mais adiante, ao recuperar a ideia de que “Só há etnografia branca” (do sociólogo francês Roger Caillois, um dos maiores alvos de críticas em *Discurso sobre o colonialismo*), Césaire (2010, p. 74) segue argumentando que “é o Ocidente quem faz a etnografia dos outros, e não os outros quem fazem a etnografia do Ocidente” – e, em termos de racionalização e qualificação, são os brancos do Norte Global Ocidental quem fazem a etnografia dos Outros (conforme Fanon), e não os Outros que fazem a etnografia dos brancos do Norte Global Ocidental.

E é essencial manter isso em mente ao considerar que, mesmo que Stripe, o protagonista de *Men Against Fire*, seja preto,

ele não passa de um executor das ordens e da ideologia de instâncias superiores, tal qual uma extensão acessória que pode ser convenientemente cortada a qualquer momento – como de fato o é no fim do episódio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi defendido ao decorrer deste artigo, *Men Against Fire* ilustra com clareza a desumanização tanto de vítimas quanto de algozes durante conflitos que culminam em extermínios e dominação, conforme a argumentação de Césaire em *Discurso sobre o colonialismo* (2010), e como esse processo é viabilizado pela construção (e ocasional apagamento) de identidades, segundo Mendes (2002).

A partir do episódio, e ainda que no âmbito ficcional, podemos perceber como se dá o uso da tecnologia a favor dos interesses de alguns humanos, mesmo que contra a humanidade: ao alterar a percepção sensorial dos soldados, o dispositivo neles implantado ajuda a cavar o fosso – ou, na analogia militar, a trincheira – que separa “Nós” dos “Outros”, como argumenta, ainda, Fanon (2020).

Nessa conjuntura é preciso, portanto, que se construa a ideia do que somos “Nós”, por meio de mecanismos de engendramento e configuração de identidades, para que, assim, seja possível caracterizar esses “Outros” – um movimento necessário para legitimar a violência infligida a eles. Ao agir dessa forma, caracteriza-se, então, a via de mão dupla da desumanização simultânea, de vítimas e de algozes, tal qual descreve Césaire.

E, embora essas diferenciações não sejam criadas com base na raça, ainda o são com base fenotípica – por mais que esta seja gerada artificialmente. Nesse sentido, é plausível argumentar que,

caso tal diferenciação fosse “apenas” ideológica, seria mais difícil manipular e induzir os soldados ao genocídio das *roaches* – algo como o experimento de dessensibilização a que Lorde (2019) se referia na invasão a Granada.

Assim, conforme Césaire, Fanon e tantos outros pensadores críticos dessa perspectiva, na construção primeiramente europeia e depois estadunidense estabeleceu-se como Eu absoluto o Eu branco cisgênero heterossexual do Norte Global – e, por isso, se fora dessa lógica, todos os demais configuram-se como Outros.

Desse modo, todo ideal é referencial; liberdade, moral, costumes, organização social, cultural e política, vida e morte: tudo aquilo que foge da lógica europeia ou estadunidense não apenas não é, como também não deve e não pode ser. Não à toa, Lorde afirma, em mais de um momento, que, em todos os confrontos mundiais, os EUA estão quase sempre do lado errado.

Por fim, e para concluir este artigo, retomo a cena final do episódio para uma reflexão derradeira. Para além do mito grego de Narciso, o deus que se apaixona por sua própria imagem e semente – recuperado aqui a partir do pacto narcísico da branquitude, segundo Bento (2022) –, podemos ainda pensar nessa cena como uma releitura do mito da caverna de Platão: ter a ciência da existência do implante neural e do que eram, de fato, as baratas, foi, para Stripe, como ver a luz e a vida fora da caverna; o acesso ao mundo sensível no seu extremo não apenas trouxe sofrimento psíquico e físico como também poderia render a ele um resto de vida de punição e (ao contrário do mito) encarceramento.

Dessa forma, é possível compreender como e por que o soldado, momentaneamente ciente do ônus (visto que todas as suas memórias seriam novamente apagadas dali em diante), escolheu retornar para as sombras da caverna, projetadas pelo seu *MASS system*.

REFERÊNCIAS

AFP. Denúncia de que Israel usa IA para identificar e atacar alvos em Gaza preocupa a ONU. **Carta Capital**, 5 abr. 2024. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/mundo/denuncia-de-que-israel-usa-ia-para-identificar-e-atacar-alvos-em-gaza-preocupa-a-onu/>. Acesso em: 30 jul. 2024.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **O Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MEN Against Fire. Roteiro: Charlie Brooker. Direção: Jakob Verbruggen. Los Gatos: Netflix, 2016. 1 vídeo (60 min).

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução: Anísio Garcez Homem. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

Constructo. *In*: DICIONÁRIO Michaelis. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/constructo/>. Acesso em: 4 ago. 2024.

MUSEU da Fifa diz que camisa verde e amarela foi 'apropriada por extrema direita.' **Estadão**, 31 jan. 2024. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2024/01/31/museu-da-fifa-diz-que-camisa-verde-e-amarela-foi-apropriada-por-extrema-direita.htm>. Acesso em: 4 ago. 2024.

FANON, Frantz Omar. **Pele negras, máscaras brancas**. Tradução: Sebastião Nascimento e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2020.

GONÇALVES, Vilson André Moreira. **Arte não faz sentido**. 7 jul. 2024. Instagram: @tiovirso. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C9HZwbK0kMF>. Acesso em: 4 ago. 2024.

IS IT acceptable for Angela Merkel to disrespect the German national flag and (assuming) get away with it? See details. **Quora**, 2016. Disponível em: <https://www.quora.com/Is-it-acceptable-for-Angela-Merkel-to-disrespect-the-German-national-flag-and-assuming-get-away-with-it-See-details>. Acesso em: 4 ago. 2024.

KANTIKAS, Maritsa. A figurativização recorrente das moscas em contos de Dalton Trevisan e a iminência da morte. **Miguilim**, v. 12, n. 1, p. 110-124, jan./abr. 2023. DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v12i1.404>. Disponível em: <http://revistas.urca.br/index.php/MigREN/article/view/404>. Acesso em: 27 jul. 2024.

LORDE, Audre. Granada revisitada: um relato provisório. *In*: LORDE, Audre. **Irmã Outsider**: ensaios e conferências. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 219-236.

MENDES, José Manuel de Oliveira. O desafio das identidades. *In*: SOUSA SANTOS, Boaventura de (org.). **A Globalização e as Ciências Sociais**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002. p. 503-527.

NUNES, Cássia. **Baratas**. Fiocruz, 20--?. Disponível em: <https://www.fiocruz.br/biosseguranca/Bis/infantil/baratas.htm>. Acesso em: 30 jul. 2024.

STUENKEL, Oliver. É preciso resgatar da extrema direita os símbolos nacionais. **El País**, 15 jun. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/06/12/opinion/1560348817_282472.html. Acesso em: 4 ago. 2024.

UNITED NATIONS. **Historical Background**. United Nations, 20--?. Disponível em: <https://www.un.org/en/preventgenocide/rwanda/historical-background.shtml>. Acesso em: 27 jul. 2024.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Robson José Custódio

Professor da Universidade Federal do Paraná, Setor Litoral (UFPR Litoral), no curso de Letras/Português, e professor do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFPR. É mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), com pós-doutorado em Letras: Literaturas Modernas e Contemporâneas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atua, sobretudo, na área de literatura portuguesa moderna e contemporânea, literaturas africanas de língua portuguesa e em pesquisas sobre diálogos entre literatura, cinema e música. Ministrou as disciplinas de pós-graduação "Seminário de Teoria da Literatura: Figurações do espaço na poesia e outras artes" (UFMG, 2024) e "Literatura, Intermidialidade e Identidade(s): Narrativas Africanas de Língua Portuguesa" (UFPR, 2024), que deram origem a alguns dos trabalhos que compõem esta coletânea.

E-mail: robsoncustodio@ufpr.br

José Carvalho Vanzelli

Professor e pesquisador da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Atua na área de japonês do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas (DELEM-UFPR) e no Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) da mesma universidade. Possui pesquisas nas áreas de literatura japonesa, literatura portuguesa, literatura comparada e sobre diálogos entre literatura, teatro e cinema. Foi um dos ministrantes da disciplina de pós-graduação "Desdobramentos de *Os Lusíadas* na literatura, no teatro e no cinema: o mito e seus reveses" (UNESP – FCLAr, 2022) e ministrou a disciplina de pós-graduação "Literatura e Intermidialidade: Adaptação Cinematográfica: literatura e cinema do Japão" (UFPR, 2024). Essas disciplinas deram origem a alguns dos trabalhos que compõem esta coletânea.

E-mail: jose.vanzelli@ufpr.br

SUMÁRIO

SOBRE OS AUTORES

Emanoely Cristina Lima

Doutoranda em Estudos Literários. Mestre em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP), bacharel e licenciada (2022) em Letras (Português/Espanhol) pela mesma instituição. Realiza pesquisas na área de relações intersemióticas e literatura e outras artes. Em 2023, iniciou uma segunda graduação, em Jornalismo na Faculdade de Artes, Arquitetura, Comunicação e Design (FAAC), Unesp Campus de Bauru. Atualmente trabalha com divulgação científica no Projeto "Literatura, cinema e autoria de mulheres no Brasil da ditadura militar", vinculado ao Grupo de Pesquisas em Dramaturgia e Cinema, Literatura e Outras artes (GPDC-LoA).

E-mail: ec.lima@unesp.br

Gabriel Reis Martins

Bacharel em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2015–2019), tendo desenvolvido pesquisas na área de Literatura e Teatro, que resultaram no trabalho de conclusão de curso Relação texto-cena na poética cênica do [Teatro] Oficina. É também mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (2020–2022) com a pesquisa "Canção Moderna de Província: Repensando o Clube da Esquina e a história da Música Popular Brasileira". Atualmente, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, dá continuidade às pesquisas sobre canção popular e literatura brasileira, com atenção especial para o modernismo mineiro e seus desdobramentos.

E-mail: grmartins95@gmail.com

João Vitor Sanchez

Graduado em Letras (Português/Espanhol) pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus de Araraquara (Unesp-FCLAr). Foi pesquisador de iniciação científica na mesma instituição entre os anos de 2020 e 2022, em que realizou trabalhos nos campos de literatura, cinema e cultura brasileira. Atualmente está vinculado ao programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP-FCLAr como mestrando, desenvolvendo o projeto Ideário Tropical: Romantismo, Cinema Novo e Projetos de Nação com bolsa Fapesp.

E-mail: jv.sanchez@unesp.br

SUMÁRIO

SUMÁRIO

Mariana De Bona Santos

Formada em Letras (Português e Inglês) pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) e mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), com pesquisa focada na recepção da literatura clássica grega na literatura moderna brasileira. Professora de língua inglesa na rede estadual do Paraná, com experiência no ensino de línguas e desenvolvimento de projetos educacionais voltados à literatura e à internacionalização acadêmica.

E-mail: marianadebona01@gmail.com

Maritsa Kantikas

Bacharela em Biologia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), licenciada em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), mestra em Estudos Literários pela UFPR, com ênfase na linha de Alteridade, Mobilidade e Tradução, e professora de inglês desde 2009. A sua pesquisa de mestrado envolveu a tradução e discussão de contos da escritora sul-africana Sindiwe Magona, aprofundando temas como translinguagem, (configuração de) identidade(s), decolonialidade, in-betweeness, feminismos, branquitude/negritude e epistemologias do Sul. Por ter um apreço por tais tópicos e debates, esses assuntos continuam a guiar sua atuação acadêmica, especialmente no cruzamento entre literatura e questões sócio-históricas e culturais. Tais temas também vêm ressignificando suas práticas e visões acerca do ensino do inglês como língua franca.

E-mail: mkantikas@gmail.com

Raul Lucas Tanigut Brisola Maciel

Cria da escola pública, graduado em Ciências Econômicas pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), especialista em Finanças pela FAE Centro Universitário, militante do Partido Socialismo e Liberdade (PSOL) e ex-analista financeiro. Exerce o cargo de economista no Instituto Paranaense de Desenvolvimento Econômico e Social (Ipardes). Possui publicações nas áreas de Economia, Sociologia do Trabalho e Direito à Cidade. Há anos, encontra no rap uma forma de compreender o mundo, influência que agora traz para o seu primeiro artigo na área de Literatura.

E-mail: raulmaciel@hotmail.com.br

SUMÁRIO

Victoria Toscani B. Fernandes

Bacharela em Letra/Japonês pela UFPR, com intercâmbio na Universidade de Tenri no Japão, e mestranda em Letras, na área de Estudos Literários (com ênfase na linha de Alteridade, Mobilidade e Tradução) também na UFPR. Pesquisa especialmente Literatura Clássica japonesa, mas tem grande interesse pela intrínseca ligação entre História e estórias.

E-mail: vic.toscani@hotmail.com

Vitor Hugo Costantino

Mestrando em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Araraquara (SP). Bolsista da CAPES, integrante do Grupo de Pesquisas em Dramaturgia, Cinema Literatura e outras Artes (GPDC-LoA) e da equipe responsável pela execução do projeto "Literatura, Cinema e Autoria de Mulheres no Brasil da Ditadura Militar", financiado pelo CNPq. Entre suas principais publicações, destacam-se o capítulo A janela (Maryalva Mix): uma análise das figuras femininas do filme de Edgar Pêra e as entrevistas com as cineastas Adélia Sampaio e Tereza Trautman, ambos publicados no livro Mulheres nos Cinemas e Audiovisuais: Paralelos Brasil-Portugal (2024). Atualmente, desenvolve pesquisa sobre literatura e cinema, com ênfase na transcrição e nos diálogos intertextuais entre texto literário e obra fílmica.

E-mail: vitor.costantino@unesp.br

ÍNDICE REMISSIVO

A

adaptação cinematográfica 114, 115, 121, 145, 151, 153, 154, 155, 167

alteridade 13

C

canção moderna de província 19, 23

cinema brasileiro 91

cinema novo 91

colonialismo 38, 39, 63, 178, 196, 197, 199

crítica cultural 75

crítica social 89

D

discurso colonial 38, 40

dramaturgia 13, 68, 72, 77, 156

E

epistemologias do Sul 203

escrevivência 58

estudos comparados 14

estudos literários 20

experiência 109, 110, 111, 112, 113, 168, 203

F

ficção narrativa 16

G

gênero 16, 49, 64, 75, 76, 77, 81, 95, 96, 121, 122, 142, 143, 195

H

hip hop 35, 36, 38, 39, 47, 48, 61

I

identidade cultural 125

identidade negra 38

imagens da mentalidade autoritária 9, 65

L

literatura africana 12

literatura comparada 201

literatura contemporânea 32

literatura e cinema 11, 115, 201, 204

literatura e música 113

literatura japonesa 12, 201

literatura portuguesa 12, 93, 94, 96, 97, 114, 201

livros 36, 39, 50, 51, 54, 56, 124

M

mentalidade autoritária 9, 65, 66

modernismo de província 22, 25, 32

P

produção cultural 116, 124

R

racismo estrutural 38, 44

racismo institucional 43

rap 38, 203

resistência cultural 128, 129

T

tropicalismo 69

SUMÁRIO

www.PIMENTACULTURAL.com

INTERMIDIALIDADES

intersecções
entre literatura,
cinema e música



Programa de
Pós Graduação
em Letras-UFPR

