

REVISTA ACADÊMICA

# LENDU

L I N G U A G E M  
E N S I N O  
E D U C A Ç Ã O



Unahce  
Unidade Acadêmica  
de Humanidades,  
Ciências e Educação



## EDITORIAL

A segunda edição da Revista *LENDU: Linguagem, Ensino e Educação* do ano de 2020 abre com o artigo *O tempo amortecido no coração do tempo: análise das violências simbólicas e do sujeito do desempenho no conto O cooper de Cida, de Conceição Evaristo*. Nele, Lana Jakabson Lavezzo e Eloisa da Rosa Oliveira tomam como base Pierre Bordieu, Byung-Chul Han e Guy Debord para analisar como o ritmo de vida acelerado da personagem principal do conto de Conceição Evaristo se constitui em uma violência simbólica e também neuronal, conceitos discutidos ao longo do texto.

Na sequência, *A experiência no fim da saga Skywalker: convergência do Retcon* tem como objetivo verificar a presença da *mimesis*, a partir de Aristóteles, e da *katharsis*, a partir de Freud, no filme *A ascensão de Skywalker*. Eduardo Machado Nunes e Mário Abel Bressan Júnior também consideram em sua investigação as possíveis relações entre as reações dos fãs da franquia Star Wars e as decisões tomadas pela produção do filme analisado, tendo como referência a ideia de cultura da convergência, desenvolvida por Henry Jenkins.

O texto seguinte, *Engajamento e interatividade no ensino remoto: a sala de aula digital em tempos de pandemia*, é resultado de uma pesquisa realizada por Marina da Silva Barbosa e Mário Abel Bressan Júnior. Nele os autores analisam de que modo as ferramentas virtuais, utilizadas nas aulas remotas desde o início da pandemia, afetaram as relações de ensino e aprendizagem de alunos do curso de Publicidade e propaganda de quatro universidades catarinenses. O estudo pretende contribuir para uma reflexão acerca das potencialidades de tais ferramentas não somente no ensino remoto, mas também no ensino presencial.

O próximo artigo desta edição chama-se *O modernismo e experimentalismo da linguagem de Mário de Andrade em Amar, verbo intransitivo*. Em seu texto, Silvana Mazzuquello Teixeira e Eloisa da Rosa Oliveira propõem uma análise que parte de um referencial teórico sobre o movimento modernista e seu caráter de ruptura para, em seguida, mostrar os momentos em que é possível ver na linguagem empregada na obra pelo escritor paulista as marcas do caráter experimental do modernismo.

No texto que encerra a seção de artigos, *O sujeito Noir em A marca da maldade (1958)*, a noção de Corpo Sem Órgãos, desenvolvida por Gilles Deleuze e Félix Guattari, é tomada por Cristina De Marco como fio condutor para caracterizar esse sujeito *Noir* no filme

de Orson Welles. Ao fazer isso, a autora realiza um estudo sobre a estética da ambiguidade presente na obra, destacando a crise moral e ética vivenciada pelas personagens que atravessam e são atravessadas por um sentimento de desterritorialização numa espécie de metáfora do pós-guerra.

No primeiro texto da seção de ensaios, *A poesia erótica de Drummond: a arte como forma de expressão dos desejos internos através da linguagem*, Renata Marques de Avellar Dal-Bó apoia-se em autores como Freud e Foucault para analisar três poemas publicados na obra *O amor natural* e defender a ideia de que neles a linguagem pode ser interpretada como o resultado de uma sublimação da sexualidade e do desejo de seu eu-poético.

O segundo ensaio desta edição toma como objeto a personagem Coringa, do filme homônimo de 2019 dirigido por Todd Phillips. O texto de Daiane de Souza Alves Mauricio, *Entre a tristeza e a hermética: um olhar para a trajetória do (sor)riso do personagem Arthur Fleck no filme Coringa (2019)*, identifica a presença de cinco diferentes tipos de sorriso ao longo do filme e, a partir disso, busca analisar o modo como cada um deles surge e é desempenhado pela personagem principal, Arthur Fleck.

Na sequência, temos a resenha sobre o livro de Stanislaw Lem, intitulado *Nova cosmogonia e outros ensaios*. Nela, Jessé Antunes Torres nos apresenta o autor polonês, mais conhecido pelo romance *Solaris* (1961), como um escritor de ficção científica, futurólogo *avant la lettre* e também filósofo. A resenha destaca o fato de a obra de Lem possuir poucas traduções para o português e considera o conjunto de ensaios apresentado no livro como uma oportuna introdução à obra ensaística deste “crítico da mediocrização do uso das conquistas tecnológicas”.

O texto que fecha esta edição é o poema *Minha infância, minha história*, escrito por Maria Eduarda Pedro.

Nossa equipe editorial deseja a todos uma boa leitura.

**Equipe Editorial da Revista LENDU**

Carlos Arcangelo Schlickmann,  
Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC

Diego Rodrigo Ferraz  
Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC

Leandro de Bona Dias  
Universidade do Sul de Santa Catarina - UNISUL

Richarles de Carvalho  
Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC

**Arte da Capa**  
Mariana Mafinski Carvalho

# **Textos Acadêmicos**

## **Artigos**

**O TEMPO AMORTECIDO NO CORAÇÃO DO TEMPO:  
ANÁLISE DAS VIOLÊNCIAS SIMBÓLICAS E DO SUJEITO DO  
DESEMPENHO NO CONTO *O COOPER DE CIDA*, DE CONCEIÇÃO  
EVARISTO**

**THE CUSHIONED TIME IN THE HEART OF TIME: AN ANALYSIS OF  
THE SYMBOLIC VIOLENCE AND THE PERFORMANCE'S SUBJECT  
IN THE TALE *CIDA'S COOPER*, BY CONCEIÇÃO EVARISTO**

Lana Jakabson Lavezzo<sup>1</sup>  
lanalavezzo@gmail.com  
Eloisa da Rosa Oliveira<sup>2</sup>  
elo@unesc.net

**RESUMO**

Este artigo pretende analisar o conto *O cooper de Cida*, de Conceição Evaristo, buscando destacar a temática da violência simbólica e a do sujeito do desempenho. Os conceitos de violência simbólica e de sujeito do desempenho foram relacionados a outros conceitos centrais deste estudo, sendo estes conceitos: o *habitus*, o poder simbólico, as estruturas de dominação, a violência neuronal, a sociedade do espetáculo e a sociedade do cansaço. Destarte, na construção do embasamento teórico, foram utilizados dois principais autores: Pierre Bourdieu (2012,2017) e Byung-Chul Han (2017).

**PALAVRAS-CHAVE:** Violência simbólica; Sociedade do cansaço; Sujeito do desempenho.

**ABSTRACT**

This scientific article intends to analyze the tale *Cida's cooper*, by Conceição Evaristo, seeking to highlight the theme of symbolic violence and that of the performance's subject. The concept of symbolic violence and of the performance's subject were related to other central concepts of this study, being these concepts: *habitus*, symbolic power, structures of domination, neuronal violence, the society of the spectacle and the tiredness society. Thus, in the construction of the theoretical basis, two main authors were used: Pierre Bourdieu (2012,2017) and Byung-Chul Han (2017).

**KEYWORDS:** Symbolic violence; Tiredness society; Performance's subject.

*“Está tudo bem parar  
Você não precisa correr sem saber a razão  
Está tudo bem não ter um sonho  
Desde que você tenha momentos de felicidade*

<sup>1</sup> Graduanda do Curso de Letras – Português na Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC.

<sup>2</sup> Professora do Curso de Letras – Português da Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC. Graduada em Letras - Mestra e doutoranda em Teoria Literária pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

*Está tudo bem parar  
Agora, nós não corremos sem saber nosso  
destino  
Tudo bem não ter um sonho  
Todo ar que você respira já está no paraíso”*  
**(Paradise, de BTS)**

## 1 UM POUCO DE CONCEIÇÃO EVARISTO E DO CONTO

Conceição Evaristo é uma escritora negra brasileira que retrata de forma realista a condição da mulher negra na sociedade. Inspirada em Carolina Maria de Jesus, Conceição descreve sua realidade, assim como Carolina, no entanto, numa escrita mais elaborada, dada sua diferente escolaridade e contexto. No livro *Olhos d'água*, publicado em 2014, Evaristo reúne quinze contos que abordam diversas temáticas relacionadas à população afro-brasileira. Suas obras são uma forma de resistência à opressão, discriminação racial e violência. No que se chama de literatura social, a autora posiciona-se frente a questões sociais, mostrando que uma das características da literatura é a sua contribuição para que se encare, por meio da experiência de leitura, dialeticamente os problemas da sociedade. Relacionando ao que Antonio Candido (2017) escreve sobre literatura no ensaio *O direito à literatura*, o autor a define como um “sonho acordado” capaz de equilibrar a sociedade. O teórico menciona isso, pois compara a literatura com o sonho, que no campo psicológico possibilita o equilíbrio psíquico. A literatura de Conceição Evaristo certamente é retrato dessa literatura que busca equilibrar a sociedade, por meio desse fazer literário.

Em todos os contos do livro, a violência física contra a mulher negra é explícita de alguma forma, com a exceção de um deles. No conto *O cooper de Cida* é perceptível um outro tipo de violência. A partir daí é que decidimos analisar este recorte da obra e investigar um pouco mais sobre a violência simbólica (conceito de Pierre Bourdieu) atravessada na vida da personagem central Cida, bem como a violência neuronal (conceito de Han). Evaristo escreve de modo muito sensível os seus contos, não esquecendo da dimensão política da arte, pois denuncia, por meio dela, os problemas sociais existentes, sobretudo da comunidade negra e, mais especificamente, da mulher negra. O conto em questão narra um pouco da história da personagem Cida, viajando às memórias da infância e da cidade natal, comparando à vida atual agitada que a personagem leva na cidade, agora já adulta. Cida vivia sozinha em seu apartamento e todos os dias saía para correr no ritmo do *cooper*. Fazia tudo com pressa e tal

característica é bem retratada no conto na mais simples atitude de Cida. Tudo tinha de ser resolvido urgentemente como mostra o fragmento do conto abaixo:

A indecisão do tempo, a manhã vagabunda nos olhos sonolentos dos moradores de rua, o trabalho incosequente das ondas em seu fazer e desfazer, tudo isso comprometia o *cooper* de Cida. A moça foi diminuindo o passo. Ela era uma desportista natural. Corria o tempo todo querendo talvez vazar o minguido tempo do viver. Era preciso buscar sempre. O que tinha ficado para trás, o agora e o que estava para vir. De manhã, depois da corrida, ia à padaria, passava pela banca de jornal e trazia entre os dedos as notícias do dia que eram mal lidas. Rapidamente, graças ao curso de leitura dinâmica que fizera uns anos atrás, corria os olhos pelas manchetes tentando apreender os acontecimentos. Em casa, corria ao banho, ao quarto, à sala, à cozinha. (EVARISTO, 2014, p. 65-66)

Apesar da aparente simplicidade das atitudes e dos movimentos perante a vida, a rotina de Cida irá revelar algo a mais que ela não havia percebido. As características de urgência e de pressa atribuídas para descrever a vida da personagem serão relacionadas ao conceito de violência simbólica a seguir. Adiante, serão abordados outros conceitos que dialogam com o primeiro apresentado e também com o conto, visto que um outro tipo de violência irá surgir, juntamente com uma nova concepção de sociedade.

## 2 A VIOLÊNCIA SEGUNDO PIERRE BOURDIEU

Provinda de estruturas de dominação, sobretudo da masculina, a violência simbólica, segundo o sociólogo Pierre Bourdieu, é “uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos.” (BOURDIEU, 2012, p. 50). Dessa forma, a violência simbólica se difere da violência física por não haver um efeito real visível. Bourdieu (2012) caracteriza a violência simbólica como algo quase imperceptível (aos olhares desatentos), porém parte integrante de nossa estrutura social e suas respectivas relações de poder. Para o sociólogo, as estruturas de dominação contribuem para que a violência, tanto física quanto simbólica, esteja presente na sociedade e permaneça se reproduzindo sem grandes obstáculos. Portanto, tais estruturas “são produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais o homem com suas armas, como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, escola e Estado.” (BOURDIEU, 2012, p. 46).

Ainda, para Bourdieu (2007), em seu livro *O poder simbólico*, além de estruturas de dominação, há o poder simbólico que contribui para a violência simbólica. Pode-se afirmar que, como a violência simbólica, esse poder é um pouco mais difícil de se perceber na superfície e, além, disso “só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem.” (BOURDIEU, 2007, p.7). Sendo esse poder algo estruturado no mundo social, de modo que os “sistemas simbólicos” passam a ser instrumentos de conhecimento e comunicação, visto que o poder simbólico se utiliza desses “sistemas simbólicos” para reforçar a dominação de uma classe ou cultura sobre a outra, ou seja, gerando a violência simbólica. Bourdieu (2007), com isso, coloca que “A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto” (p. 10). Dessa forma, pode-se dizer que há um processo de “domesticação” dos dominados, em que:

O efeito da dominação simbólica (seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua etc.) se exerce não na lógica pura das consciências cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos dos *habitus* e que fundamentam, aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma. (BOURDIEU, 2012, p. 49)

No conto analisado de Conceição Evaristo, a violência simbólica, por meio do sistema social, faz a mulher representada no conto se dedicar única e exclusivamente ao *autodesempenho*, como se sua vida fosse apenas uma urgência em fazer, e fazer rápido, numa busca por produtividade constante. Desse modo, percebe-se um ciclo de rotina no estilo circuito fechado, ou seja, uma rotina de *autodesempenho* atravessada pelo ritmo acelerado da sociedade na qual a personagem vive. Exemplo disso encontra-se no trecho “A vida seguia no ritmo acelerado de seu desejo. Trabalho, trabalho, trabalho. O dia entupido de obrigações. A noite festejada por encontros de rápidos gozos. Os amores tinham de ser breves.” (EVARISTO, 2014, p.67).

Ao relacionar o sistema simbólico a uma estrutura de dominação, pode-se pensar em uma sociedade da transparência, ou da falsa transparência, visto que há um poder simbólico de dominação que é muito bem disfarçado. Desse modo, o filósofo coreano Byung-Chul Han (2017), em seu livro *Sociedade da Transparência*, destaca que a transparência é:

[...] uma coação sistêmica que abarca todos os processos sociais, submetendo-os a uma modificação profunda. Hoje, o sistema social submete todos os seus processos a uma coação por transparência, para operacionalizar e acelerar esses processos. A pressão pelo movimento de aceleração caminha lado a lado com a desconstrução da negatividade. (HAN, 2017a, p.11).

Destarte, o excesso de positividade – no sentido de estar sempre bem, em constante progresso e avanço profissional e pessoal –, que se instala nas sociedades atuais, faz com que estejamos sujeitos à aceleração gerada pela coação sistêmica da transparência, fazendo, assim, com que a negatividade, o diferente, a aceitação da pausa, esteja sendo “destruída”.

Ao que a teoria de Han (2017) indica, é mais provável que esteja havendo um esquecimento ou um não reconhecimento do que é negativo, do que seria o outro, o diverso, aquele ou aquilo que não se pode prever numa linha do tempo assertiva e transparente. Assim, tal ponto apresentado por Han (2017) conversa com o conceito de *habitus* de Bourdieu (2012). Dessa maneira, por meio das disposições sociais, o sujeito deve viver uma vida positiva, bem sucedida, cujo estilo de vida deve seguir os moldes do padrão imposto pela sociedade, o que, num contexto pós-moderno, envolve uma estereótipo de quem “ama o que faz”, é “apaixonado (a)” pelo trabalho e pela sensação de estar ocupado(a) constantemente, exercita-se com regularidade, tem uma vida social ativa, entre outros possíveis hábitos, geralmente expostos e validados em redes sociais como dispositivo de “transparência”.

Conforme Bourdieu (2012), compreende-se que o *habitus* seriam as disposições sociais para agir, pensar e sentir, que obedecem às regras sociais. Desse modo, tais disposições podem ser vistas como uma síntese dos estilos de vida e dos gostos de determinada época pelos quais grupos sociais apreciam o mundo e comportam-se nele. Ao entender que há hierarquias e distinções nessa dinâmica social, pode-se pensar que determinado grupo ou indivíduo, que não estiver dentro dos padrões coletivos de maior dominância de gosto ou estilo de vida de uma classe específica, dificilmente fará parte ou se sentirá parte desse grupo. Nesse movimento, o sujeito, na tentativa de se adequar a determinado *habitus*, estará submisso a esse poder simbólico e às regras nele intrínseca. O efeito desse jogo na estrutura das relações sociais geralmente está permeado pela violência simbólica, para os sujeitos mais vulneráveis.

Para reforçar a ideia de estilo de vida padrão e a positividade nas linhas de Han (2017), há o conceito de sociedade do espetáculo, de Guy Debord (2003). De acordo com o autor, uma das características do espetáculo é a relação social entre pessoas mediatizada por imagens. Isso quer dizer que quanto mais o sujeito aparece e mostra o seu estilo de vida, mais

ele pode se relacionar com as pessoas. Para Debord (2003), “o espetáculo constitui o *modelo* presente da vida socialmente dominante” (p. 15, grifo do autor). Assim, há um modelo ditado pelo espetáculo que justifica o ato de consumir, por exemplo. Só aparecer não é o suficiente nas sociedades modernas, é preciso mostrar o acúmulo de bens materiais, assegurando que acúmulo é sinônimo de qualidade de vida. Esse mesmo movimento de relação entre consumo e *habitus* já fora apontado por Bourdieu na obra *Distinção* (2013), quando analisa e entrevista um recorte da sociedade francesa nos 1970, a fim de entender os mecanismos de busca por nobreza cultural daquele grupo. Ao pensar na personagem Cida, percebemos que sua vida está totalmente focada no trabalho que, se vinculado à vida econômica e social, então passa a ser visto como bem-sucedido. Segundo Debord (2003),

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social levou, na definição de toda a realização humana, a uma evidente degradação do *ser* em *ter*. A fase presente da ocupação total da vida social em busca da acumulação de resultados econômicos conduz a uma busca generalizada do *ter* e do *parecer*, de forma que todo o ‘ter’ efetivo perde o seu prestígio imediato e a sua função última. Assim, toda a realidade individual se tornou social e diretamente dependente do poderio social obtido. (p. 19)

Logo, o *ter* não mais serve para apenas suprir as necessidades básicas de sobrevivência. Nessas condições, o *ter*, ou seja, a prática do consumo, serve única e exclusivamente ao espetáculo, que é algo “grandioso, positivo, indiscutível e inacessível” (DEBORD, 2003, p. 17), onde tudo se torna aparência. Ademais, a sociedade do espetáculo estimula à vontade dos indivíduos uma espécie de sonho capitalista e espetacular. A necessidade agora é algo socialmente sonhado. Por isso, Debord (2003) afirma que “À medida que a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho torna-se necessário. O espetáculo é o mau sonho da sociedade moderna acorrentada, que ao cabo não exprime senão o seu desejo de dormir. O espetáculo é o guardião deste sono.” (p. 20). Para Han (2017), em *A sociedade do cansaço*, esta privação do sono, também citada por Debord (2003), atua como ponto de colapso de nossas capacidades cognitivas e alerta para um adoecimento coletivo via doenças neuronais, o que Han (2017) vai chamar de violência neuronal.

Ao observar a letra da canção “Paradise”, do grupo musical coreano BTS, cujo trecho traduzido foi trazido na epígrafe deste artigo, verifica-se uma forte intertextualidade com o conto de Evaristo, sobretudo em relação aos sonhos e objetivos a serem alcançados pelos indivíduos na sociedade atual. O trecho da canção problematiza a questão do sonho e da corrida da vida. Essas coisas nos fazem lembrar da corrida sem pausas de Cida. E qual seria o sonho

da personagem? Provavelmente, correr mais ainda. Ou, talvez, de tanto correr, Cida não tenha se permitido ao tempo contemplativo de se perguntar sobre seus reais anseios.

Os seres humanos são movidos por seus desejos. Isso é o que se entende por sonho neste artigo. Fixamos nosso olhar em uma miragem e lutamos para que ela se torne a realidade tão almejada.

Se levarmos em consideração o senso comum de que os seres humanos são movidos por seu sonhos e correm atrás de uma miragem para que ela se torna realidade, poderíamos pensar, com base nas reflexões feitas aqui que, boa parte dos sujeitos da sociedade pós-moderna estão tendo seu sono e sonhos controlados por algo que não se conseguem perceber facilmente, como o poder simbólico e sua engrenagem? A canção já diz: “não é preciso correr sem saber a razão”. Muito possivelmente, Cida não sabia ao certo a razão de estar correndo, pois quando ela começa a parar em determinado momento do conto, percebe fatos e sentimentos que não via antes. A canção, mais abaixo, traz um ponto de vista novo, que também será o de Cida: não se correrá sem saber o destino. Em dado momento do conto, portanto, existe uma chave de virada, momento em que Cida simplesmente paralisa, sem nem mesmo entender o porquê, mas sente a necessidade absurda de parar.

A corrida de Cida passa, a partir daquele momento, a não fazer mais sentido para a personagem e a de muitas outras pessoas em nossa sociedade. Esse sonho imposto (e ao mesmo tempo apresentado de modo sedutor) pelo sistema capitalista leva o sujeito a adotar como objetivo central de sua vida realizar o sonho do capital. *Ter/Mostrar que tem para ser*. Viver num estilo de vida consumista e positivo. O sonho, quando injetado por uma engrenagem maior, é o que talvez sirva de amarra para essa corrida, ilustrada no conto. A personagem Cida não aparenta querer ostentar peças de consumo, porém está obcecada a seguir o padrão de *superdesempenho*, nas linhas de Han (2017).

Dessa forma, ao pensar no conto, a personagem está submetida a atender às demandas do sistema social ao qual ela está inserida, ao contrário, ela é posta à margem, estando separada, segregada, como a menina do interior que se recusou a seguir sendo quando sonhou com a vida na cidade grande. Com o exemplo de Cida, pode-se analisar que ela precisa estar sempre na corrida da vida, pois, se ela parar, o sistema a excluí. Mesmo que nada disso seja colocado verbalmente em termos claros, é uma condição implícita, sobretudo a esse mundo do trabalho no qual está inserida e precisa sempre ser mais. A violência simbólica, portanto, se dá por meio da coação sistêmica, que dificulta o reconhecimento do poder simbólico, sendo este

pouco perceptível. As consequências da violência simbólica afetam não somente uma parcela da sociedade, mas a grande maioria dela. As doenças psicológicas, por exemplo, são uma das consequências dessa violência. Para Han (2017), o excesso de positividade é o que contribui para a depressão, visto que muitas vezes esse acúmulo de positividade se torna modelo ideal que nem sempre é, ou sequer pode ser, alcançado por todos. O fracasso por não alcançar essa meta, depois de muito correr para chegar ao objetivo posto, causa a autoagressão do indivíduo. Nas palavras de Han (2017b),

Doenças neuronais como a depressão, transtorno de déficit de atenção com síndrome de hiperatividade (TDAH), Transtorno de personalidade limítrofe (TPL) ou a Síndrome de Burnout (SB) determinam a paisagem patológica do começo do século XXI. Não são infecções, mas enfartos, provocados não pela *negatividade* de algo imunologicamente diverso, mas pelo excesso de *positividade*. (p. 7-8)

A partir disso, notamos que a sociedade passou por uma mudança significativa em seu *habitus* e nas condições pelas quais as violências simbólicas operam. Conforme Han (2017), não somos mais sujeitos imunológicos, sendo estes sujeitos de uma época anterior, os quais sabiam e conseguiam identificar e se defender do diferente, pois a alteridade e a estranheza parecem desaparecer na sociedade atual. Por meio disso, em meio a toda positividade tóxica possível existente, Han (2017) traz um conceito de violência que nos é extremamente relevante.

### 3 A VIOLÊNCIA NEURONAL SEGUNDO BYUNG-CHUL HAN

Han (2017) destaca um conceito de violência que se assemelha à violência simbólica de Bourdieu (2012): a violência neuronal. Para Han, essa violência coage o indivíduo a se *autoagredir*, por querer sempre o máximo desempenho. Cida não parece perceber o que gera essa violência, pois está habituada, inserida, acomodada ao sistema “livre” de sua própria rotina, com base em suas “próprias escolhas”. Assim, fica complexo perceber que esse tipo de violência faz parte de sua vida. Tal colocação lembra o conceito de violência simbólica, visto que esta, assim como a violência neuronal, é dificilmente percebida e envolve muito mais a estrutura basilar do comportamento social que a superfície. Conforme Han (2017), a busca pelo bom e máximo desempenho está vinculada ao modelo de produção capitalista, ou seja, “Já habita, naturalmente, o inconsciente social, o desejo de maximizar a produção.” (HAN, 2017b, p. 25). Para compreender melhor, Han (2017b) aponta que:

O sujeito de desempenho é mais rápido e mais produtivo que o sujeito da obediência. O poder, porém, não cancela o dever. O sujeito de desempenho continua disciplinado. Ele tem atrás de si o estágio disciplinar. O poder eleva o nível de produtividade que é intencionado através da técnica disciplinar, o imperativo do dever. Mas em relação à elevação da produtividade não há qualquer ruptura; há apenas continuidade. (p. 25)

A partir da citação acima, o sujeito pode ser definido como uma máquina de desempenho. Ele não apenas obedece ao padrão que deve seguir, mas escolhe obedecer, usufruindo de uma liberdade ilusória. Apesar de ser mais rápido que o sujeito da obediência, ele ainda continua disciplinado. Cida, por exemplo, “Voava pelas escadas, pois o elevador era lento e no constante *cooper* ganhava a rua. Corria sobre a corda bamba, invisível e opressora do tempo. Era preciso avançar sempre e sempre.” (EVARISTO, 2014, p. 66) e, assim, não havia chance de qualquer ruptura dessa opressão para a personagem, ao menos não ainda. Interessante perceber a escolha de Evaristo nesse movimento, uma vez que, diferente dos outros contos que falavam sobre a falta de liberdade da classe negra e pobre, aqui ela conta a história de uma mulher que “vence” essas barreiras sociais e alcança uma “sonhada independência”. Nas entrelinhas da autora Evaristo, fica o convite a refletir sobre o conceito de liberdade na sociedade contemporânea. Cida, embora pareça muito diferente das outras personagens negras, sofridas e violentadas fisicamente e moralmente, apresentadas em outros contos do livro, não se distancia muito de uma sensação presente e protagonista em toda obra: a sensação de que a vida ali naquela rotina também está sempre por um fio, precisando ser costurada com fios de ferro, em meio à solidão e resiliência feminina.

Também é possível retornar ao que Debord (2003) traz sobre o mau sonho da sociedade moderna. O indivíduo daquela sociedade e da sociedade atual busca urgentemente pelo sonho de ter o estilo de vida ideal, rodeado de sucesso e de bens materiais. No entanto, essa busca pode fazer com que os indivíduos se esqueçam da própria vida. Aí estaria a falsa liberdade do sujeito do desempenho. “O sujeito do desempenho está livre da instância externa de domínio que o obriga a trabalhar ou que poderia explorá-lo. É senhor e soberano de si mesmo. Assim, não está submisso a ninguém ou está submisso apenas a si mesmo”. (HAN, 2017b, p.29).

A noção de tempo, nessa busca, também deve ser problematizada. A sociedade do desempenho traz consigo certa liberdade, pois é capaz de fazer tudo ou quase tudo. O tempo, dentro desse contexto, exige ao máximo o que se pode oferecer a ele. Então, com milhões de

oferendas, o tempo (ou a ausência dele) é cultuado como se ele fosse um deus. Esse deus é caracterizado como opressor, pois nunca se está livre. A noção de tempo livre é uma farsa, isto é, mesmo quando o sujeito do desempenho para de trabalhar, está “parando” para consumir desenfreadamente e servir a esse deus (noção de tempo distorcida) de natureza capitalista. Desse modo, vale considerar o que Walter Benjamin (2011), em *O capitalismo como religião*, destaca:

Primeiro, o capitalismo é uma religião puramente cultural, talvez a mais extrema que jamais tenha existido. Nada há nele senão uma relação imediata com o significado do culto; ele não conhece nenhum dogma especial nem teologia. O utilitarismo ganha, sob esse ponto de vista, sua coloração religiosa. (p. 1)

Apesar de pensar que está livre do outro, o sujeito não está livre de coações: “essa liberdade do outro não só lhe proporciona emancipação e libertação. A dialética misteriosa da liberdade transforma essa liberdade em novas coações.” (HAN, 2017b, p.83). Tais coações não surgem do nada, pois elas estão estruturadas invisivelmente na sociedade. Este sujeito vive, assim, em uma sociedade em que parece ser mais máquina do que gente, por causa de um sistema que nos obriga a produzir e a consumir cada vez mais sem cessar. O seguinte trecho da obra retrata bem essa sociedade desenfreada do desempenho, onde tudo se mistura. Quando Cida foi ao Rio de Janeiro pela primeira vez, aos 11 anos:

[...] bebeu enlouquecida o zigue-zague dos carros, das pessoas, dos pés quase voantes dos pedestres desafiando, vencendo e encontrando a morte. Descobriu no turbilhão da cidade um jogo de caleidoscópio formado por peças, gente-máquinas se cruzando, entrecortando braços, rodas cabeças, buzinas, motos, pernas, pés e corpos aromatizados pela essência da gasolina. Cida descobriu outras pessoas também portadoras da urgência de vida que ela trazia em si. (EVARISTO, 2014, p.66)

A partir disso, segundo Han (2017), o sujeito se liberta para um projeto, em que surge a *autocoção*, que se apresenta como liberdade. Essa definição pode ser comparada a uma armadilha que é colocada em si mesmo, sem que se perceba. A *autocoção* se torna uma armadilha. O projeto de vida pode acabar com o sujeito que vive. O projeto é urgente e se desenvolve de modo rápido e constante, ou seja, “Nada de gastar tempo curto e raro” (EVARISTO, 2014, p. 67), pois tempo é dinheiro e dinheiro é sucesso na vida social repleta de positividade. Sem isso, o sujeito se sente incapaz e fracassado, assim, ele precisa estar buscando sempre, ou seja, “É preciso correr, para chegar antes, conseguir a vaga, o lugar ao sol, pegar a

fila pequena no banco, encontrar a lavanderia aberta, testemunhar a metade da missa” (EVARISTO, 2014, p. 67). Com isso, Han (2017b) aponta que:

A partir de um certo nível de produção, a autoexploração é essencialmente mais eficiente, muito mais produtiva que a exploração estranha, visto que caminha de mãos dadas com o sentimento da liberdade. A sociedade de desempenho é uma sociedade de autoexploração. O sujeito de desempenho explora a si mesmo, até consumir-se completamente (*burnout*). Ele desenvolve nesse processo uma autoagressividade, que não raro se agudiza e desemboca num suicídio. O projeto se mostra como um *projétil*, que o sujeito de desempenho direciona contra si mesmo. (p.101)

No conto, percebe-se que Cida vivia mais como um projeto do que como um sujeito. Porém, a partir do desenvolvimento da narrativa, em certo ponto, a personagem passa a ver a sua vida em câmera lenta, com mais calma, e passa a se ver como sujeito novamente: “Cida levou a mão ao peito. Sentiu o coração e os seios. Lembrou-se então que era uma mulher e não uma máquina desenfreada, louca, programada para correr correr.” (EVARISTO, 2014, p.68). Esse trecho do conto, certamente, é um dos mais marcantes da narrativa, é ponto de virada para a auto percepção de Cida expandir. Aqui, a personagem se redescobre como um ser humano e, por isso, pode-se dizer que tal redescoberta também pode chegar ao leitor com o mesmo efeito, num possível processo catártico. A humanização é uma das faces da literatura. Conforme Candido (2017),

[...] a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade. (p.186)

Em suma, a partir dos conceitos de autocoação, de autoagressão, de autodesempenho e de *burnout*, Han (2017) propõe uma sociedade que se intitula “sociedade do cansaço”. A noção de cansaço é vista por Han (2017) como algo solitário. Segundo Han (2017), o cansaço atua individualizando e isolando os sujeitos, em que só o “eu” possui a totalidade do campo de visão. Desse modo, o cansaço solitário “é um cansaço sem mundo, destruidor de mundo” (HAN, 2017b, p. 72), pois não é capaz de ver e de ouvir o outro, o mundo, nem mesmo a si no reflexo do espelho, pois não há tempo para isso.

Por fim, Cida começaria a olhar para o outro, para o mundo. A última frase do conto traz a ruptura de toda a corrida desenfreada de Cida, em que “Ela ia dar um tempo para ela.” (EVARISTO, 2014, p.70). Cida parou de correr, pelo menos naquele momento. Por isso, essa

decisão não foi uma desistência, ao contrário, com isso, ela se assume como sujeito novamente e não como um projeto. Ela iria finalmente descansar da sua rotina na sociedade do cansaço. A marca dessa ruptura está no fato de que ela decide não ir ao trabalho naquele dia. Um rompimento corajoso com o deus-tempo do capital discutido aqui.

#### 4 O FIM E SUAS CONSIDERAÇÕES

A partir da análise feita de *O cooper de Cida*, embasada teoricamente por estudos no campo da sociologia e da filosofia, pôde-se refletir um pouco mais a fundo sobre temáticas tão pertinentes à sociedade atual. No corpo deste artigo, conseguiu-se discorrer sobre dois conceitos de violência que, de certa maneira, se complementam. A violência simbólica de Bourdieu (2012) e a violência neuronal de Han (2017) aparecem no conto estruturadas pela maneira como a autora, Conceição Evaristo, se utiliza das palavras para descrever a rotina de sua personagem. O conto reflete uma característica da sociedade que muitas vezes é ignorada ou apenas assimilada sem questionamentos mais profundos: o ritmo acelerado com que tudo acontece. Para muito, pode parecer “normal” que as coisas aconteçam dessa forma apressada, nesse ritmo da corrida de Cida. Mas quando se olha para a vida por uma outra perspectiva, como Cida o fez, descobre-se uma outra vida, outra percepção de tempo (im)possível, como a de brincar ao mar, pisar na areia, tirar um dia de folga, pedir esmola: “Haveria um tempo outro amortecido no coração do tempo?” (EVARISTO, 2016, p.69).

A vida na sociedade pós-moderna pode ser considerada de diversos modos. Discutimos aqui, inclusive, sobre algumas concepções de sociedade e de como a vida está representada nela. A sociedade da transparência e a sociedade do cansaço de Han (2017) abordam a vida por meio de conceitos como o de autoagressão e o de *autodesempenho*, movidos pela coação sistêmica da transparência e pelo ritmo acelerado da sociedade. Desse modo, o sujeito vai perdendo seu aspecto de sujeito autônomo, dando lugar ao aspecto de máquina desenfreada e disciplinada. Quando o sujeito se consome completamente, ele chega ao estado de *burnout*. O *burnout*, assim, pode se relacionar às doenças psicológicas de nossa época, que são cada vez mais frequentes, o que o autor vai associar com uma série de doenças neuronais.

Outra concepção de sociedade que contribuiu para o estudo articulado neste trabalho foi a concepção de sociedade do espetáculo de Debord (2013). Assim como nas sociedades propostas por Han (2017), a positividade é um traço da sociedade do espetáculo. O

espetáculo está presente na sociedade e é mediado pelas imagens. A vida, nesse caso, só faz sentido na aparência, pois o *ser* se tornou *ter e parecer*, de acordo com essa perspectiva. Quanto mais se tem, melhor é a vida nessa lógica. O estilo de vida, portanto, se mostra repleto de positividade e de consumismo.

Por fim, os conceitos de Bourdieu (2017) foram a base para trilhar o caminho na confecção deste escrito. Entender como a violência simbólica se manifesta na sociedade abriu os olhos para outras problemáticas sociais e as engrenagens da estrutura. Logo, considera-se que a questão social foi ponto marcante para pensar o artigo. Portanto, conclui-se que a literatura, por meio do conto de Evaristo, pode ser relacionada às diversas áreas do saber e a outras formas de arte. A análise feita do conto focou-se mais nas suas temáticas, porém nada seria tão interessante se não fosse pela maneira pela qual a escrita literária se apresenta em *O cooper de Cida*.

## REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017. p. 169- 191.

BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. Revista Garapha, n. 9, v. 25, p. 1-4, jan./abr. 2011. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7462/5992>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. 11ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

\_\_\_\_\_. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. 11ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

\_\_\_\_\_. **A distinção**: crítica social do julgamento. 2.ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2013.

BTS. *Paradise* (canção). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=a1\\_YnSSULSc](https://www.youtube.com/watch?v=a1_YnSSULSc)>. Acesso em: 17 set. 2019.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo – SP: Projeto Periferia, 2003. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>>.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência**. Tradução Enio Paulo Giachini. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017a.

\_\_\_\_\_. **Sociedade do cansaço.** Tradução Enio Paulo Giachini. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017b.

## A EXPERIÊNCIA NO FIM DA SAGA SKYWALKER: CONVERGÊNCIA DO RETCON

### THE EXPERIENCE AT THE END OF SKYWALKER SAGA: RETCON CONVERGENCE

Eduardo Machado Nunes<sup>1</sup>  
*eduardo.m-nunes@hotmail.com*  
Mário Abel Bressan Júnior<sup>2</sup>  
*marioabelbj@gmail.com*

#### RESUMO

O filme *A Ascensão Skywalker*, da franquia Star Wars, deu desfecho à saga principal e à terceira trilogia da marca no ano de 2019. O filme foi recebido com espanto pelo *fandom* por voltar atrás em decisões narrativas tomadas no filme anterior, *Os Últimos Jedi*, e também trazer de volta um personagem que teve desfecho há mais de 30 anos sem muitas explicações plausíveis, por isso, este trabalho tem como objetivo definir se a produção da película final da saga apelou à *mimesis* ou a *katharsis* e também observar quais foram as relações entre fãs e produção nas decisões tomadas e em qual momento isso rompe com o conceito benjaminiano de experiência. O percurso metodológico preza pelo caráter qualitativo exploratório utilizando de pesquisa bibliográfica e também documental. A conclusão mostra que, pelo meio da cultura da convergência proposta por Henry Jenkins, os produtores foram influenciados pelos fãs a apelar à *mimesis* de Aristóteles, mas também à *katharsis* freudiana. O processo extinguiu qualquer possibilidade de experiência por meio dos fãs, botando-os em contato com um experimento convergente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Skywalker. Experiência. Katharsis. Narrativa.

#### ABSTRACT

The film *The Rise Skywalker*, from the Star Wars franchise, ended the main saga and the third trilogy of the brand in 2019. The film promoted with amazement by the *fandom* for going back on narrative decisions before the previous film, *The Last Jedi*, and also bring back a character who had an outcome for over 30 years without many plausible explanations, so this work aims to define whether the production of the final film in the saga appealed to *mimesis* or *katharsis* and also to observe what were the relationships between fans and production in the decisions support and at what time it breaks with the Benjamin concept of experience. The methodological path taken by the exploratory qualitative character using bibliographic and also documentary research. The conclusion shows that, by means of Henry Jenkins' culture of convergence, producers were influenced by fans to appeal to Aristotle's *mimesis*, but also to Freudian *katharsis*. The process extinguished any possibility of experience through the fans, putting them in contact with a convergent experiment.

<sup>1</sup> Graduado em Jornalismo pela Faculdade Satc. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL) da Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). Membro do Grupo de Estudos em Artes (Gruas).

<sup>2</sup> Doutor em Comunicação Social, professor do Programa de Pós Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL.

**KEYWORDS:** Skywalker. Experience. Katharsis. Narrative.

## 1 INTRODUÇÃO

*A Ascensão Skywalker* foi o último filme da franquia Star Wars no que diz respeito à saga Skywalker, criada pelo diretor e roteirista George Lucas na década de 1970, mais precisamente 1977. No início, foram mostradas as aventuras dos personagens Luke Skywalker, Leia Organa, Han Solo, Chewbacca e Obi-Wan Kenobi contra o tirano Darth Vader, vilão meio homem, meio máquina, que já no primeiro filme entrou para a história da cultura pop. Os embates ocorridos no filme pautavam o duelo entre os lados luminosos e sombrios da força, uma espécie de energia divina.

No segundo filme, *O Império Contra-Ataca*, outro personagem, também imponente e amedrontador, surge. Ele é o chefe do Império Galáctico e percebemos que Vader é seu discípulo, uma espécie de super arma do imperador. Também é descoberto que Luke Skywalker é filho de Vader, que um dia fora um ser humano em apenas carne e osso. O filme, lançado em 1980, entrou para a história com a grande revelação da paternidade de Darth Vader e com mais aventuras e explosões sonoras no espaço, o que é um erro de verossimilhança apontado pela maioria dos críticos da franquia.

Enfim era chegada a hora do desfecho da trilogia. Ano de 1983, cinemas lotados. No filme, Darth Vader consegue capturar seu filho e leva-lo até o Imperador. Após Skywalker enfurecer-se, o herói se entrega à morte para os *force lightnings*<sup>3</sup> de Palpatine. No momento, Darth Vader se entrega para o lado da luz vendo o filho sofrer, pega o deformado Imperador e o joga em um fosso luminoso de cor azul, o que provoca uma grande explosão que, em tese, desintegra Palpatine. O já fragilizado Vader, que um dia fora Anakin Skywalker, fica sobrecarregado, pois foi eletrocutado pelo seu antigo mestre quando o pegou para lançar no buraco e morre, balanceando a força, até então desequilibrada.

Anos depois, em 1999, se daria início a uma nova trilogia de Star Wars, em que a história regride no tempo e conta como foi toda a jornada de Anakin Skywalker até se tornar Darth Vader, do senador Sheev Palpatine até se tornar um imperador, de Obi-Wan e do

---

<sup>3</sup> Ataques de raio do lado sombrio da força, utilizados na franquia Star Wars pelos personagens Imperador Palpatine e Conde Dooku

nascimento de Luke Skywalker e sua irmã, Leia. Os filmes posteriores foram lançados em 2002 e 2005. Porém, essa é uma parte pouco importante do que será abordado neste trabalho, com exceção de uma frase dirigida do então Senador e Chanceler Palpatine para Anakin Skywalker que aparecerá ao longo do artigo.

O que pretendo focar é a trilogia que continua os acontecimentos de *O Retorno de Jedi*. Mais precisamente, o foco será nos filmes *Os Últimos Jedi*, de 2017, e *A Ascensão Skywalker*, de 2019 em dois momentos específicos. A nova sequência de películas, anunciada após a compra da franquia pela Disney, iniciou com o filme *O Despertar da Força*, de 2016. Na nova história, a personagem Rey foi introduzida juntamente a Poe Dameron, Finn e Kylo Ren, mais tardiamente identificado como Ben Solo, filho da agora General Leia e de Han Solo.

Kylo Ren responde ao Supremo Líder Snoke, figura também deformada e de grande importância para a Primeira Ordem, grupo paramilitar que tenta emular o extinto Império Galáctico de Palpatine, trazendo de volta um governo totalitário e imerso no lado sombrio da força. No filme *Os Últimos Jedi* existiam algumas perguntas feitas pelos fãs. De onde veio Rey? Quem é Snoke? O diretor Ryan Johnson subverteu expectativas e matou Snoke sem explicações, definiu Rey como uma pessoa sem parentescos importantes, além de isolar Luke Skywalker, desiludido, em uma ilha quase deserta.

Tal fator dividiu os fãs, porém, agradou à crítica. O que não era esperado era o desfecho da saga. No filme final, Palpatine é trazido de volta sem muitas explicações. Snoke era apenas um clone feito pelo antigo vilão. Todo o plano da Primeira Ordem era apenas para trazer o império de volta. As desconexões de Rey com personagens importantes na narrativa foram excluídas. No fim, a personagem principal da trilogia era neta de Palpatine. Luke volta atrás do que pensou em seu exílio (o fim dos Jedi para o surgimento de uma filosofia mais equilibrada) e, ao fim, A heroína assume o nome Skywalker como uma membra adotiva auto convidada da família.

Tais fatores podem ser explicados com argumentos baseados em crises corporativas, mudança de gerações e também preocupação extrema com um agrado que atingisse a maior parte possível de todos os aficionados pela franquia. As explicações suprem uma análise minuciosa dentro dos estudos competentes à mimesis e katharsis feitos por Aristóteles e Freud, acompanhados da cultura de convergência proposta por Henry Jenkins.

Por isso, como pesquisador e fã da franquia, algumas questões me surgem desde a estreia mundial do filme. Perguntas essas que podem ser respondidas por meio de estudos que

possam esclarecer, cientificamente, as dúvidas e angústias presentes em quem acompanhou o percurso final da saga Skywalker esperando diferentes tipos de respostas, mas recebendo esquecimentos e apelo nostálgico.

A pergunta principal deste trabalho é: teria a produção de *A Ascensão Skywalker* apelado a um experimento convergente que rompeu com a possibilidade de experiência? Tal questionamento será levantado tendo como base os estudos da cultura de convergência, experiência e também se apoiando em cinco fatores baseados na narrativa da saga: o descarte do sabre de luz de Luke Skywalker em *Os Últimos Jedi* e, posteriormente, o resgate pelo mesmo personagem quando Rey resolve descartar sua arma em *A Ascensão Skywalker* e também a suposta morte de Palpatine em *O Retorno de Jedi* em contraponto ao seu reaparecimento repentino no último filme da saga, além da explicação da origem do Supremo Líder Snoke.

Em plano secundário, pretendo estabelecer qual foi a relação entre público e produção que determinou a chegada a esses conceitos presentes dentro das narrativas e estudados pela filosofia e pelos estudos culturais. O percurso metodológico a ser seguido é o de caráter exploratório com abordagem bibliográfica e documental. A bibliografia entra com o propósito de oferecer materiais cientificamente competentes ao assunto pesquisado. Como também se trata de um estudo sobre cultura pop, há o apoio de materiais documentais, esses não inseridos dentro de estudos científicos. Filmes, artigos de portais de notícias e anexos de captura de tela serão utilizados para ilustrar o que foi mostrado nas telas do cinema.

## 2 RELAÇÕES CONVERGENTES

Para início da produção de texto que revisa a bibliografia utilizada por este trabalho é impossível não falar sobre como a relação entre produtor e consumidor influencia e influenciou o que é observado de novo na franquia Star Wars. Fãs abarrotados pela nostalgia causada pela série de filmes e pelo universo expandido do título, formado por livros, jogos e quadrinhos, vibraram quando souberam que a gigante americana Disney comprou a LucasFilm por uma grande quantia, prometendo um novo filme (DISNEY, 2012).

Além de uma nova película, que futuramente virariam uma nova trilogia e até o momento dois *spin-off's*, também foi anunciado que tudo o que fazia parte do universo expandido já conhecido pelos fãs da franquia seria desconsiderado das histórias oficiais e reorganizado pela Disney, já que passaria a compor uma grande narrativa que leva os filmes

como histórias principais. As medidas, além de abrir espaço para novas histórias e conceitos, também visou agradar uma nova geração de adeptos (BRIDI, 2014).

A informação exposta anteriormente é importante para o ponto em que quero expor a relação do fã com as mudanças na franquia Star Wars, já que estamos em um período quando produção e consumidor possuem uma interação diferente da que existia entre as décadas de 1970 e 1980, período da trilogia original. A época da chamada cultura de convergência busca cortejar todo o consumidor por múltiplos meios de mídia (JENKIS, 2013, p.30).

Dando um salto na cronologia da saga Star Wars, passando pelo lançamento do primeiro filme da trilogia já capitaneada pela Disney, *O Despertar da Força*, tido pelos fãs e pela crítica como uma espécie de remake do primeiro filme da trilogia clássica, dos anos 1970, chego a um dos fatores que motiva esse trabalho, o filme *Os Últimos Jedi*. O oitavo filme da franquia, dirigido por Rian Johnson, não seguiu as teorias feitas por fãs no sétimo, agradando a crítica, porém, dividindo os fãs (COLETTI, 2017).

No filme, o vilão Líder Supremo Snoke, ao invés de ter sua identidade revelada, é morto por Kylo Ren, também vilão filho da General Leia e de Han Solo, neto de Darth Vader ou Anakin Skywalker. Rey é identificada como simplesmente uma descendente de pessoas desconhecidas; de acordo com Silveira (2010), uma proposta narrativa diferente da original de Star Wars, cujos vínculos familiares, principalmente de pais e filhos, são comuns. O herói da trilogia antiga, Luke Skywalker, está acuado em uma ilha quase deserta chamada Ahch-To desacreditado de sua luta como cavaleiro Jedi.

Dentro desses quadros, o primeiro momento que acredito que seja de grande importância nesse trabalho é o momento em que Rey, procurando pelo herói em *O Despertar da Força*, o acha. A cena continua no filme seguinte, *Os Últimos Jedi*. Ao entregar o sabre de luz de Skywalker, em sua posse, Rey espera uma reação heroica do personagem, que apenas joga a arma por trás do ombro (Anexo A).

Dentro da cultura da convergência abordada por Jenkins (2013), como citado anteriormente, há uma nova relação entre consumidor e produtores onde quem consome tem a possibilidade de escolher o produto antes mesmo desse ser planejado. O anseio do fã da franquia com a nova trilogia era, de alguma maneira, reviver a trilogia original, e isso foi entregue em *O Despertar da Força*.

## 2.1 RELAÇÕES CATÁRTICAS

Um conceito que também devo encaixar nesta análise é a *katharsis*, que para Aristóteles (1966) significa a purificação do espectador por meio da tragédia. Dentro de Star Wars, ao menos na trilogia do século XX, em diversos momentos o conceito pode ser enquadrado, um deles é o momento da morte do Imperador Palpatine (Anexo B), em que Darth Vader se redime, salva o filho Luke e volta a ser Anakin Skywalker, porém, morre nos braços de sua prole.

Dentro disso também pode-se encaixar o herói Luke Skywalker em seu retiro de frustrações (Anexo A). Dentro da narrativa, o fracasso trágico em criar um novo templo Jedi e em treinar o seu sobrinho, antes Ben Solo, agora Kylo Ren, faz o personagem se desprender do seu status de lenda galáctica e se isolar, se libertando e vivendo recluso até um novo ciclo iniciar com a chegada de Rey.

Posso encaixar não só essa, mas a maior parte dos acontecimentos do filme de Rian Johnson e sua narrativa com a libertação proporcionada pela *katharsis*. O nome *Os Últimos Jedi* já indicava, desde o lançamento do nome da película, uma libertação do que o fã esperava. No filme, a libertação de expectativas criadas no episódio anterior é constante. Além da desistência e resistência de Luke sobre os Jedi e sobre Rey, Snoke é morto sem explicações sobre sua origem e o porquê de tanto poder.

Antes de partir para uma nova etapa do trabalho, devo introduzir aos meus argumentos uma diferente abordagem catártica capaz de melhor nortear os rumos do que está sendo, até então, exposto. O conceito clássico, introduzido por Aristóteles (1966), dá um norte inicial para uma análise das escolhas dos últimos dois filmes da saga Skywalker, porém, é com Freud que esse conceito melhor ilustrará o que descrevo neste trabalho.

O conceito Freudiano de *katharsis*, de acordo com Birman (2003), é concebido em meio a testes para o tratamento de histeria. O indivíduo adoecido ou traumatizado, por meio de hipnose, se recompõe em contato com o momento traumático que retorna à consciência e se reestabelece por meio da rememoração, que possibilita uma liberdade das reminiscências dolorosas (BIRMAN, 2003, p.29)

## 2.2 RELAÇÕES MIMÉTICAS

Anteriormente expus momentos de *katharsis* em Star Wars, sejam eles apoiados ou não pelos fãs da franquia. Porém, com a chegada do filme *A Ascensão Skywalker*, o último da

saga, algumas decisões tomadas por Rian Johnson em *Os Últimos Jedi* e também da trilogia clássica foram retomadas, de forma que tudo o que havia sido estabelecido anteriormente como quebra de expectativas e libertação de paradigmas fosse desfeito ao ponto de se tornar imitação novamente.

Para Aristóteles (1966), a imitação, ou *mimesis*, é um processo existente de diversas maneiras, tanto dentro da natureza, quanto na arte, podendo também a arte imitar a natureza. Dentro de uma perspectiva de ficção e fantasia, como se enquadra Star Wars, o conceito da *Poética* pode ser encaixado na perspectiva de a arte imitar a si própria para, assim, complementar o que não lhe era suficiente.

Na película lançada em 2019, já de início é retomada uma decisão. Palpatine, morto pelo seu discípulo Darth Vader em redenção (Anexo B), está decrepitamente vivo sem nenhuma explicação (Anexo D). Além disso, o Supremo Líder Snoke era apenas uma criação do emblemático vilão revivido. Apenas um clone armazenado em um galão com vários dos seus (Anexo E).

Luke Skywalker também não escapa dos retornos narrativos de *A Ascensão Skywalker*. Em uma cena que Rey, desiludida como Luke no filme anterior, joga o sabre de luz fora, dessa vez em uma nave pegando fogo para, assim, também se retirar. Na sequência, Luke Skywalker aparece como fantasma, já que se entregou à morte em *Os Últimos Jedi*, e pega o objeto, advertindo Rey de que não é assim que se trata uma arma Jedi (Anexo C).

Dentro das observações anteriores, devo considerar que existiu uma necessidade de imitação da trilogia clássica para recompensar os desagradados por *Os Últimos Jedi*. Snoke, vilão que não possuiu explicações de origem, era apenas um clone feito por Palpatine, que renasce sem muitas explicações na franquia. O herói Luke Skywalker não é mais retirado, mas agora volta a ser o mentor e a lenda que deveria ser.

### 3 A EXPERIÊNCIA

Walter Benjamin (1985) constata que a experiência está em crise. Os motivos do problema são elencados pelo autor de uma perspectiva em que tal crise seja algo constitutivo ou idiossincrático da modernidade. O autor coloca como motivos exemplos como as grandes guerras, as crises financeiras e o fascismo em expansão. A pobreza de experiência é algo que assola a humanidade em geral, e não mais um aspecto privado (BENJAMIN, 1985, p.115).

O contato com os aspectos descritos por Benjamin (1985), segundo ele, causa uma espécie de atordoamento que gera um peso nas relações sociais, atordoamento que é reforçado pelo avanço das tecnologias e suas consequências na sociedade. Há também mais um aspecto de grande importância na obra, que é a contribuição capitalista para tal entorpecimento social. O autor coloca que o peso das relações sociais também é agravado pelas motivações de controle aparentes no capitalismo.

Benjamin (1985) diz que, em consequência direta da desordem social e de seus causadores, a sociedade passa a viver uma nova espécie de barbárie que tem como resultado a perda da capacidade de transmitir experiências. O significado do conceito fora sempre comunicado aos jovens de forma concisa, com a autoridade da velhice. Um exemplo está no tipo de lição contada pelo pai aos filhos em que a narrativa levava além do final do conto, levava até uma experiência, um motivo maior do que a finalização da história:

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho. (BENJAMIN, 1985, p.114)

Porém, Benjamin (1985) também coloca em seu ensaio a nova significação trazida pela modernidade para a experiência, que passa a ser tratada como um produto, como peças de patrimônios abandonadas, trocadas por centésimos do valor (trabalho) em troca da miúda moeda atual, ânsia pelo novo que nos transforma em bárbaros que desconsideram a tradição em nome de um progresso violento (BENJAMIN, 1985, p.119). Em contraponto, traz que algumas modalidades de arte moderna podem abrir novas possibilidades de reflexões sociais por meio de processos criativos calcados por diferentes modos de barbárie.

Benjamin (1985) deixa claro que não acredita na arte afastada de vieses políticos ou ideológicos, tampouco na mercantilização capitalista, dentro de sua perspectiva em que a arte pode abrir possibilidades de reflexão sobre os valores da sociedade. Para o autor, a experiência é algo que é tido, que é passado, e não comprado, logo, devo esclarecer que uma experiência não é algo comercializável.

A experiência é algo que acontece sem planejamento prévio, sem a ida ao encontro de algo já pronto. A comercialização de um produto ocorre com base em um destino já definido pelo consumidor, que de fato deseja possuir o objeto ou passar por uma certa situação no momento em que decide pagar.

Outro aspecto que pode ser trazido de zona comum entre os conceitos trabalhados até então é a descontinuidade, o fator que surge além do tempo, além dos planejamentos. São descontinuidades que geram demandas como a criação de esferas de proteção minoritária, geram uma zona comum que precede o devir e também proporcionam a experiência. Como anteriormente já citado, a experiência surge de descontinuidades, e não de aspectos planejados.

Giorgio Agambem (2005) se propõe em seu texto *Infância e História* a aprofundar as observações benjaminianas. Isso ocorre com base em constatações sobre a realidade moderna em que a obra de arte passa a ser apenas algo instrutivo, algo que o ser humano recusa experimentar, preferindo, por exemplo, que a produção de imagens seja um experimento mediado por uma máquina fotográfica (AGAMBEM, 2005, p.23).

A experiência, de acordo com Agambem (2005), ocorre espontaneamente, ao acaso. É uma vassoura desmantelada, uma relação tateante como a de um indivíduo que perambula à noite, no escuro, procurando pela estrada certa, enquanto a opção de maior viabilidade fosse apenas esperar o dia raiar com um pouco de luz, facilitando o processo. O que acontece com base na deliberação de uma busca, de um embarque proposital, é chamado de experimento (AGAMBEM, 2005, p. 25).

Para Agambem (2005) o papel do ser humano de produtor da cultura tem como fator principal a infância. O autor explica que o homem apareceria somente como um indivíduo unido à sua natureza, confuso em meio a outros objetos, caso não houvesse a existência de uma infância, pois já nasceria falante, sem contato com tais experiências descontínuas que transformam o cotidiano.

Somente porque o homem passa pelo período da infância, pelo período no qual a linguagem não se identifica com o humano, existe história e o homem é histórico. O nascimento do homem já em contato com a língua, faria não haver uma diferença em cuja história se constrói. A infância é a experiência transcendental da diferença entre língua e fala em que se abre espaço à história (AGAMBEM, 2005, p.64).

Experienciar, nesse caso, seria entrar em uma viagem em destino ao reencontro da infância, das fases rudimentares da existência, no momento em que língua e fala se confundem. Há uma diferença entre o ser humano e outros animais: os demais não entram na língua, eles já estão sempre nela. O humano, na medida em que tem uma infância, deve aprender a falar com base na constituição como sujeito da linguagem, como *eu*. A natureza do ser humano é cindida

de modo original na infância, pois é o período em que são introduzidas descontinuidades e diferenças entre língua e discurso.

Logo, para Agambem (2005), a experiência não pode ser baseada em progressos falantes lineares. Ela é, na essência, intervalo e descontinuidade, e o ser que possui a pátria originária na descontinuidade entre língua e discurso na infância, nos primórdios originários, tem o dever de se manter nessa viagem (AGAMBEM, 2005, p.64-65). A experiência, para ser o que é, deve surgir por meio da descontinuidade, caso não se mantenha, já não é mais uma experiência.

#### 4 METODOLOGIA

Busco percorrer neste trabalho um percurso metodológico com o objetivo de calcar, dentro dos estudos que envolvem convergência, experiência e narrativa, uma análise do percurso tomado na produção do fim da saga Skywalker. O caminho foi percorrido pela natureza básica com caráter exploratório e qualitativo com abordagem bibliográfica e documental envolvendo a saga Star Wars, mais precisamente os filmes *Os Últimos Jedi* e *A Ascensão Skywalker*.

Rauen (2015) define que a pesquisa bibliográfica é um levantamento com posteriores análises e interpretações de informações contidas em livros, periódicos e outros documentos que possam, em conjunção, realizar uma formação teórica sobre determinado assunto. Gil (2008) trata a pesquisa documental como um método muito similar à que se limita à bibliografia.

O autor diz que a pesquisa de caráter exploratório tem como objetivo final o desenvolvimento, esclarecimento e modificação de conceitos e ideias, visando o planejamento de mais específicos problemas ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores. O autor também decorre que esse tipo de pesquisa envolve, geralmente, levantamento bibliográfico e documental.

Segundo Gil (2008), as diferenças estão na natureza das fontes. Enquanto a pesquisa bibliográfica preza por contribuições de autores sobre os assuntos determinados no trabalho, a documental se baseia em materiais ainda não analisados dentro dos estudos acadêmicos. Nesse caso, existem os documentos de primeira mão, ou seja, os que não passaram por nenhuma espécie de processo analítico, como: documentos oficiais, reportagens, filmes, fotografias e

gravações. Há também os de segunda mão: relatórios de pesquisa, relatórios empresariais e tabelas estatísticas.

Neste trabalho, a pesquisa documental de primeira mão foi aliada à bibliografia, já que o assunto carece de melhor análise acadêmica. Gil (2008) pode explicar que o método é devidamente utilizado quando existe essa condição, já que as fontes documentais existem em uma escala maior, o que pode facilitar a abertura de portas para o início de uma melhor análise dos assuntos tratados dentro dos estudos científicos.

A abordagem bibliográfica se baseou em explanar e buscar entender melhor os conceitos de *mimesis* e *katharsis* de Aristóteles (1966), além de abordar a cultura de convergência proposta por Jenkins (2013), determinante para entender os ocorridos. Os escritos de Agambem (2005), Benjamin (1985) e Deleuze (1997) surgem para abordar e aprofundar o conceito de experiência.

A abordagem documental foi mais utilizada para ilustrar a narrativa da saga Star Wars, sendo matérias jornalísticas as fontes mais frequentes. Na forma de imagem, foram utilizados prints dos filmes nos momentos de Luke jogando fora o seu sabre de luz (Anexo A), morte de Palpatine (Anexo B), Luke pegando de volta o seu sabre de luz (Anexo C), Palpatine vivo (Anexo D) e o momento em que é revelada a origem de Snoke (Anexo E). Também são utilizadas como fontes documentais as imagens de Luke Skywalker jogando fora seu sabre de luz (Anexo C) e depois o pegando de volta quando Rey resolve o jogar fora, repetindo o que o seu mestre fez no filme *Os Últimos Jedi* (Anexo D).

De acordo com Boccato e Fujita (2006), as fontes documentais, em especial as que envolvem imagem fotográfica, são uma espécie de socialização da informação que podem facilitar a busca do usuário pelas respostas de suas necessidades de informação. A constatação anterior pode entrar em conjunto com a vantagem da pesquisa bibliográfica em amplificar a busca por informações (GIL, 2008, p. 50).

Logo, podemos sugerir que a pesquisa documental sana as necessidades deste trabalho em ilustrar a memória e o esquecimento nas narrativas atuais e antigas de Star Wars. A bibliográfica, por sua vez, oferece as informações necessárias para entender o fenômeno dentro dos estudos acadêmicos. Juntas, as duas abordagens complementam o percurso metodológico deste trabalho.

## 5 CONCLUSÃO

Levando em conta as observações bibliográficas e documentais abordadas ao longo da produção deste trabalho, pude observar diversos fatores dentro das literaturas e fontes sobre o que, supostamente, ocorreu com a saga Skywalker. Entre os fãs e a crítica, independente do que posso concluir academicamente, *A Ascensão Skywalker* foi um fracasso e não obteve o sucesso de nenhum dos filmes anteriores nos cinemas (FREITAS, 2020).

Dentro dos campos da ciência, pude observar que dentro do que foi proposto pelo diretor Rian Johnson, existiu uma relação catártica com o que antes já existia dentro da saga Star Wars. Expectativas foram quebradas de modo que fizesse o espectador se libertar do que anteriormente era levado como regra: o herói inabalável, o vilão que é o último a ser derrotado e possui uma grande história de fundo.

A não obediência de Rian Johnson pelos valores estabelecidos por Star Wars e demais ficções fantasiosas despertou a ira do *fandom*, que por meio da cultura de convergência se manifestou. A internet, pela primeira vez, ditou rumos da produção do último filme da saga pelo meio de constantes reclamações e avaliações negativas, o que, supostamente, fez a Disney querer rememorar para não errar.

Porém, tais desobediências e rompimentos de expectativas, colocados em prática por Rian Johnson, têm dentro da filosofia benjaminiana o fator inesperado, de descontinuidade, o além do esperado, que é a experiência. Em contato com isso, o *fandom* relutante com o inesperado demonstra o declínio constante da experiência na cultura pop contemporânea. O aceito é apenas o esperado.

Nesse momento iniciam as relações com a mimesis aristotélica. Contrariando a *katharsis* de Rian Johnson em *Os Últimos Jedi*, a produção de *A Ascensão Skywalker* entrega um filme recheado de presentes aos insatisfeitos fãs. A volta de Palpatine sem nenhuma explicação, ao contrário de Snoke, que tardiamente recebeu uma origem. Luke Skywalker também desfaz o que fez no filme anterior, agarrando de volta a arma jogada fora por Rey.

Dentro da visão aristotélica, há uma imitação do que já fora exibido anteriormente. Heróis não falham, os vilões são os mesmos, qualquer novidade é descartada. Aristóteles (1966) nunca tratou a *mimesis* como algo maléfico, por isso, posso concluir que a produção do filme, cercada pela pressão do *fandom* insatisfeito, optou por imitar.

Porém, ao mesmo tempo, operou um ato catártico freudiano ao ter o objetivo de hipnotizar os fãs com a repetição constante do que eles, em tese, queriam e gostariam de

acompanhar nas telas do cinema. Sugiro que a produção de *A Ascensão Skywalker* produziu a *katharsis* freudiana por meio da *mimesis* aristotélica e tal intenção foi resultado de uma quebra em qualquer possibilidade de experiência real por meio dos fãs da franquia. *A Ascensão Skywalker* é um experimento catártico permeado pela cultura da convergência e do retcon.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **A Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

AGAMBEM, Giorgio. **Infância e História: Destruição da Experiência e Origem da História**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**, v. 1, p. 114-119, 1985.

BIRMAN, Joel. **Freud & a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BOCCATO, Vera Regina Casari; FUJITA, Mariângela Spotti Lopes. Estudos de avaliação quantitativa e qualitativa de linguagens documentárias: uma síntese bibliográfica. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 11, n. 2, p. 267-281, 2006.

BRIDI, Natália. Disney confirma reboot do universo expandido e anuncia novos livros. **Omelete**, São Paulo, 25 de abr. de 2014. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/star-wars/star-wars-disney-confirma-reboot-do-universo-expadido-e-anuncia-novos-livros>>. Acesso em: 20 de jan. de 2020.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

COLETTI, Caio. Star Wars: Os Últimos Jedi conquistou os críticos, mas divide os fãs. **Observatório do Cinema**, São Paulo, 15 de dez. de 2017. Disponível em: <<https://observatoriodocinema.uol.com.br/filmes/2017/12/star-wars-os-ultimos-jedi-conquistou-os-criticos-mas-divide-os-fas>>. Acesso em: 21 de jan. de 2020.

DISNEY compra Lucasfilm por US\$ 4,05 bi e promete 'Star Wars 7'. **O Globo**, Los Angeles, 30 de out. de 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/economia/disney-compra-lucasfilm-por-us-405-bi-promete-star-wars-7-6589678>>. Acesso em: 20 de jan. de 2020.

FREITAS, Thiago. Star Wars: A Ascensão Skywalker fracassa e perde vaga em mais de 1.200 cinemas. **Terra**, São Paulo, 20 de jan. de 2020. Disponível em: <<https://spinoff.com.br/star-wars-a-ascensao-skywalker-fracassa-e-perde-vaga-em-mais-de-1-200-cinemas/>>. Acesso em: 13 de fev. de 2020.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2008.

HESSEL, Marcelo. Star Wars - A Ascensão Skywalker e a crise da cultura de fã. **Omelete**, São Paulo, 19 de dez. de 2019. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/star-wars/star-wars>>.

wars-a-ascensao-skywalker-crise-fa-nostalgia>. Acesso em: 02 de fev. de 2020.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2013

RAUEN, Fábio. **Roteiros de Iniciação Científica**: os primeiros passos da pesquisa científica desde a concepção até a produção e a apresentação. Palhoça: Ed. Unisul, 2015.

SILVEIRA, Stefanie Carlan da. **A cultura da convergência e os fãs de Star Wars**: um estudo sobre o Conselho Jedi RS. 2010.

STAR Wars: A Ascensão Skywalker. Direção de JJ Abrams. São Paulo: Foxfilm, 2020. 1 DVD (142 min.).

STAR Wars: Os Últimos Jedi. Direção de Rian Johnson. São Paulo: Foxfilm, 2018. 1 DVD (131 min.).

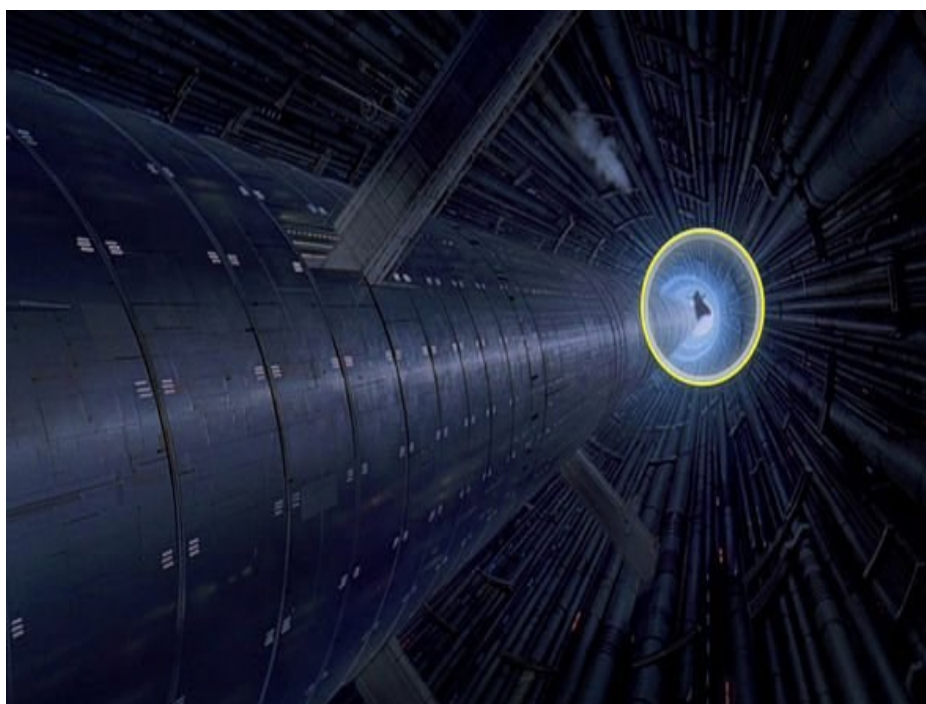
STAR Wars: O Retorno de Jedi. Direção de Richard Marquand. São Paulo: Foxfilm, 2006. 1 DVD (136 min.).

## ANEXOS

### Anexo A – Luke descarta o sabre



### Anexo B – Morte de Palpatine



**Anexo C – Luke pega de volta o sabre que Rey joga em direção ao fogo**



**Anexo D – Palpatine vivo em A Ascensão Skywalker**



**Anexo E – Snoke clone**



## ENGAJAMENTO E INTERATIVIDADE NO ENSINO REMOTO: A SALA DE AULA DIGITAL EM TEMPOS DE PANDEMIA

### ENGAGEMENT AND INTERACTIVITY IN REMOTE EDUCATION: THE DIGITAL CLASSROOM IN PANDEMIC TIMES

Marina da Silva Barbosa<sup>1</sup>  
*marinasbarbosa10@gmail.com*  
Mário Abel Bressan Júnior<sup>2</sup>  
*marioabelbj@gmail.com*

#### RESUMO

Com a pandemia Covid-19 muitos setores da sociedade passaram por modificações, uma delas foi a área da Educação, em que para a contenção do vírus foi recomendado que as aulas presenciais fossem suspensas. Neste cenário, escolas e universidades encontraram como solução migrar as aulas para os ambientes virtuais. Com isso, neste trabalho objetiva-se analisar quais ferramentas podem ser eficazes para um ensino participativo e afetivo durante as aulas virtuais oferecidas aos alunos dos segundos semestres de Publicidade e Propaganda de quatro Universidades de Santa Catarina, a partir da suspensão das aulas presenciais. A metodologia utilizada terá finalidade exploratória, por meio de estudos bibliográficos e uma pesquisa qualitativa de descrição. Os resultados mostram os métodos e ferramentas utilizadas nas aulas virtuais, as formas de interação e como se construiu a afetividade entre professores e alunos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Interatividade; Ambientes virtuais; Educação.

#### ABSTRACT:

With the Covid-19 pandemic, many sectors of society underwent by changes, one of them, was the educational area, which was forced to suspend face-to-face classes to contain the virus. In this scenario, schools and universities found as a solution the migration of face-to-face classes to online classes. Besides, this work seeks to analyze which tools can be effective for a participatory and affective teaching during the online classes offered to Marketing and Advertising students from the 2nd period from four universities located in the state of Santa Catarina, by the suspension of face-to-face classes. The methodology used in this work have exploratory purpose, passing through bibliographic studies and a qualitative research of description. The results introduces the tools and methods used in online classes, forms of interaction and how the affection between teachers and students was built.

**KEYWORDS:** Interactivity; Online classes; Education.

---

<sup>1</sup> Graduada em Publicidade e Propaganda pela Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL.

<sup>2</sup> Doutor em Comunicação Social, professor do Programa de Pós Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL.

## 1 INTRODUÇÃO

O ano de 2020 vem se caracterizando por ser um ano de dificuldades e um dos principais motivos é a pandemia mundial da Covid-19, a qual tem impactado muitos setores, incluindo a Educação. A maior recomendação para a contenção desse vírus é o isolamento social, o que fez com que qualquer ambiente onde houvesse circulação de pessoas fosse proibido de ficar aberto, isso incluiu as escolas e universidades. Com isso professores e alunos, que antes tinham uma relação presencial, tiveram que se adaptar a ambientes virtuais.

Essa situação nos abre uma lacuna para entendermos como está sendo esse processo de transição, pois se tem que no ensino presencial há um contato maior entre professor e aluno por estarem no mesmo ambiente. Porém, o avanço da tecnologia vem nos proporcionando novas culturas e ambientes para que, mesmo à distância, essa relação aconteça. A nova relação entre professores e alunos está acontecendo através de ambientes virtuais com o uso de redes sociais, web conferências e outras plataformas da internet.

Este artigo tem como problemas de pesquisa as seguintes perguntas: de que forma os ambientes virtuais podem contribuir para um ensino mais afetivo e integrador durante as aulas remotas? Quais ferramentas estão sendo mais utilizados nas aulas virtuais? Como essa nova cultura, pode ou não, auxiliar na relação afetiva e participativa entre professor e aluno?

A próxima seção trata de aspectos da educação que estão ligados à Cultura da Convergência. São citados conceitos e ferramentas presentes nesse meio atual dos ambientes convergentes, tais como o uso das redes sociais e o ensino híbrido, discutindo como isso influencia na afetividade entre alunos e professores. Sobre o tema serão trazidos autores como Hardagh (2009), Bannell (2016), Bacich, Neto e Trevisani (2015), entre outros.

Como objetivo geral esse trabalho busca analisar de que forma o processo de ensino e aprendizagem podem acontecer em ambientes digitais com a ajuda de ferramentas on-line. Os objetivos específicos deste trabalho são: analisar a adaptação dos alunos à realidade colocada a partir da suspensão das aulas; verificar quais ferramentas estão sendo mais utilizados por professores e alunos; entender de que forma essa nova cultura pode ou não auxiliar na relação afetiva e participativa entre professor e aluno.

Para entender melhor como está acontecendo essa transição de ambientes, foi feita uma pesquisa qualitativa com alunos do segundo semestre do curso de Publicidade e Propaganda das seguintes universidades catarinenses: Universidade do Sul de Santa Catarina

(UNISUL) em Tubarão, Universidade do Oeste de Santa Catarina (UNOESC) de Joaçaba, e Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI) de Itajaí e de Joinville. Essa pesquisa aconteceu no formato de uma entrevista virtual para que, por meio das falas dos alunos, se pudessem alcançar os objetivos determinados.

Foram escolhidos alunos do segundo semestre, pois estão no começo da sua experiência universitária e iniciando uma avaliação sobre o curso que fazem. Por serem alunos de Publicidade e Propaganda, possuem um perfil voltado à comunicação e ao uso das tecnologias, proporcionando, desta forma, um contato com ambientes convergentes.

Este trabalho busca contribuir, principalmente, com acadêmicos de Comunicação Social que buscam entender mais sobre Ambientes Convergentes e Cultura Participativa. Ajudará também professores universitários a compreenderem o processo de ensino em ambientes virtuais por meio de uma pesquisa na qual os alunos expuseram as suas opiniões. A pesquisa auxiliará ainda na compreensão dos novos processos de aprendizagem no meio virtual e como pode acontecer a relação afetiva entre professor e aluno nesses novos ambientes.

## **2 EDUCAÇÃO E AMBIENTES VIRTUAIS**

Diversos motivos fazem com que as pessoas diariamente estejam conectadas à internet: falar com amigos e família, trabalhar, jogar, manter-se atualizado, estudar. Cada pessoa busca no seu meio preferido as informações que julga mais úteis para si e com isso podemos observar que várias pessoas, não apenas jovens, estão cada vez mais dependentes das plataformas midiáticas, tornando-se caçadores e debatedores de conteúdo.

Atualmente as escolas e universidades têm um papel muito maior do que o de apenas transmitir conteúdos aos alunos, elas devem levá-los a criar hábitos, conhecer o mundo, cultivar relações e externar opiniões. Hoje em dia, essa tarefa se torna muito mais fácil, pois vivemos em uma era de constante evolução tecnológica e, relativamente, de fácil acesso a meios digitais.

Com este novo cenário, o ramo da educação tem buscado cada vez mais adaptar as novidades e tem mudado alguns aspectos das aulas tradicionais, em que os principais materiais eram apenas a lousa e o giz. Smartphones, notebooks, tablets, entre outros eletrônicos estão se tornando os mais novos objetos nas listas de materiais.

Cruz, Porto e Benia (2016, p. 5) afirmam que “os alunos estão tão envolvidos nos meios, que o modelo tradicional da escola já não chama mais a sua atenção e preferem prestar mais atenção no que se passa no mundo dos seus celulares do que na aula”. Com base nisso, as autoras concluem que, ao invés de restringir o uso desses materiais, cabe aos educadores se adaptarem às plataformas utilizando-as para interagir com os alunos.

A onipresença da tecnologia no dia a dia das pessoas tem modificado as relações sociais e as relações com a busca de conhecimento. A evolução dos meios digitais nos trouxe essa facilidade de acesso a diversos conteúdos, em poucos cliques podemos obter um mundo de informações. Com isso, não há como o meio da educação evitar essa mudança.

Para realizar mudanças significativas na área da educação, Bannel (2016) diz ser necessário rever teorias e atualizar conceitos sobre a cognição e aprendizagem dos seres humanos. Essa afirmação nos faz entender que para haver modificações de métodos tão enraizados como o do ensino é preciso um estudo sobre o comportamento da sociedade.

De modo geral, a formação dos professores e os projetos e modelos educacionais associados ao uso de computadores, internet e dispositivos móveis na educação formal seguem ancorados em conceitos e pressupostos sobre a cognição e aprendizagem formulados em contextos históricos muito distintos deste em que estamos vivendo e no qual estão sendo formadas as novas gerações. (BANNEL et al, 2016, p. 57)

Isso nos faz perceber que a educação, no seu processo de ensino e aprendizagem, precisa de modificações para acompanhar a evolução da tecnologia e o interesse cada vez maior dos estudantes por meios digitais. Sendo assim, a seguir veremos algumas propostas para a educação que acompanham essa mudança da sociedade.

Com essa necessidade de adaptação, Claudia Hardagh (2009) apresenta o conceito de Escola Expandida, que ressalta a importância e as transformações exigidas por uma geração que tem domínio do *ciber*<sup>3</sup>. Uma das propostas da Escola Expandida “é ampliar suas atividades com o uso da *Web 2.0*, que proporciona a interação e valoriza a construção das redes sociais.” (HARDAGH, 2009, p. 51)

A proposta de Escola Expandida caminha para um espaço democrático, interativo e colaborativo de construção do conhecimento, no sentido de desenvolver um ser social globalizado, que não pode ter sua formação cidadã e profissional somente dentro dos muros da escola, já que a rede mundial de conexão cultural e de comunicação exige indivíduos para uma sociedade mais complexa e sem fronteiras. (HARDAGH, 2009, p. 77)

---

<sup>3</sup> Ciber é a abreviação da palavra Cibernético que exprime a noção de Internet ou comunicação entre redes de computadores.

A criação de redes sociais é uma necessidade humana vinda antes mesmo da Internet. Hardagh (2009) menciona que agora com a criação de ambientes virtuais a necessidade do homem de compartilhar, estar junto e colaborar pôde ser maximizada e facilitada. A rede social virtual no processo educativo tem como objetivo expandir a prática educacional explorando a comunicação múltipla e proporcionando a interatividade entre pessoas com o mesmo interesse.

Atualmente, essas pessoas têm encontrado ou descoberto algumas aplicações úteis na educação. As redes sociais podem gerar novas sinergias entre os membros de uma comunidade educativa, como por exemplo: facilita o compartilhamento de informações envolvendo temas estudados em sala de aula, o estudo em grupo, a divulgação dos mais diversos conteúdos informativos, o compartilhamento de recursos (documentos, apresentações, links, vídeos) e, sobretudo, de projetos e fortalece o envolvimento dos alunos e professores e cria um canal de comunicação entre eles e outras instituições de ensino. (LORENZO, 2011)<sup>4</sup>

As redes sociais proporcionam um grande progresso pois abrem a possibilidade ao ensino em rede. Os alunos podem fazer debates nos ambientes virtuais, sob a orientação de um professor, sobre os temas exibidos na sala de aula e, de casa, podem tirar dúvidas sobre as aulas. Lorenzo (2011) também fala sobre as redes sociais especializadas que “são redes voltadas para um público específico, um grupo de participantes reunidos acerca de um interesse em comum.”. Essa rede volta-se a um público particular e dá aos participantes a oportunidade de debater sobre interesses em comum. As possibilidades são ilimitadas e os usuários podem ter vários focos.

Costa, Lima e Pinheiro (2019) apontam que o sucesso das redes sociais é devido à agilidade em compartilhar, ao imediatismo e à difusão de informações. Seja para fins educacionais, profissionais ou pessoais, essas características das redes sociais condizem com as necessidades do ser humano moderno.

De acordo com Claudia Hardagh (2009), os conteúdos hierarquizados, aprendizagem individual, horários rígidos de aula e a comunicação unilateral não condizem com o contexto de cibercultura. Com o uso de redes sociais as aulas se tornam mais interativas, sendo abertas “para a interação e os alunos podem ampliar a comunicação com usuários que

---

<sup>4</sup> A referência não consta página pois a leitura foi feita em *e-book* pelo aplicativo *Kindle*.

não fazem parte do grupo da sala de aula, permitindo dessa forma a expansão da comunicação e a formação da rede social, [...]” (HARDAGH, 2009, p. 52).

Bacich, Neto e Trevisani (2015) falam que o uso das tecnologias na educação deve ser inserido de modo crítico e criativo, priorizando desenvolver a autonomia e a reflexão dos seus envolvidos para que não sejam apenas receptores de informações. O uso das tecnologias deixa os trabalhos educacionais ainda mais significativos, pois contempla o presencial com o digital.

A maior facilidade de acesso à informação nos mostra novas formas de aprendizagem, o conhecimento é construído de forma coletiva e compartilhado a partir de poucos cliques. Com o conhecimento “sendo construído a muitas mãos é possível perceber que não há um conhecimento pronto e acabado, mas reorganizações conceituais que consideram diferentes cenários.” (BACICH, NETO, TREVISANI, 2015).

De acordo com Bannel (2016), o acesso à informação unido às tecnologias digitais é uma possibilidade para a construção do conhecimento e, por meio de dinâmicas colaborativas, pode gerar práticas educacionais inovadoras. Com essas citações podemos ver que um dos tópicos mais importantes para que haja um processo de ensino e aprendizagem eficaz é o compartilhar de conhecimento tanto da parte do professor quanto do aluno.

O uso das tecnologias deve ser visto como um facilitador nos processos pedagógicos, pois pode ajudar tanto os professores quanto os alunos a desenvolverem outras habilidades, sejam eles nativos ou imigrantes das tecnologias. Bannel (2016) trabalha com a hipótese de que artefatos tecnológicos podem potencializar nossa capacidade cognitiva e defende que esses artefatos são o resultado das nossas necessidades culturais.

As modificações possibilitadas pelas tecnologias digitais requerem novas metodologias de ensino, as quais necessitam de novos suportes pedagógicos, transformando o papel do professor e dos estudantes e ressignificando o conceito de ensino e aprendizagem. Nesse sentido o ensino *on-line* permite tal personalização, uma vez que pode ajudar a preencher lacunas no processo de aprendizagem. (BACICH, NETO, TREVISANI, 2015)

Uma das modificações na metodologia de ensino inseridas nas tecnologias digitais é a utilização do Ensino Híbrido. Esse método possui diversas definições, mas em todas elas é apresentada a convergência de dois modelos de aprendizagem: o modo presencial, que já vem ocorrendo há tempos com o processo acontecendo dentro da sala de aula, e o modo *on-line*, em que o ensino é promovido através do uso das tecnologias digitais.

A sala de aula tradicional e os espaços virtuais se transformam em ambientes complementares para que haja a aprendizagem. A expressão Ensino Híbrido para Bacich, Neto e Trevisani (2015) representa que não há uma forma única de aprender, mas que a aprendizagem é um processo contínuo que ocorre em diversos espaços e de diferentes formas.

Quando os diferentes ambientes se complementam, as trocas de experiência e conhecimento se intensificam. A relação entre professores e alunos também se modifica, pois o modelo de Ensino Híbrido favorece maior interação e colaboração entre os participantes. “O Ensino Híbrido configura-se como uma combinação metodológica que impacta na ação do professor em situações de ensino e na ação dos estudantes em situações de aprendizagem.” (BACICH; NETO; TREVIZANI, 2015)

Nesses ambientes diferenciados, baseado no Ensino Híbrido, os alunos são identificados com base em seus conhecimentos e habilidades em uma área específica. Para atendê-los melhor, o professor separa seus alunos em grupos de afinidades. Em um ambiente personalizado, o aluno informa ao professor como aprende melhor e juntos organizam seus objetivos de forma ativa. Segundo Bacich, Neto e Trevisani (2015), esse método busca proporcionar o protagonismo do aluno, pois de outro modo o processo de aprendizagem pode se tornar um método passivo.

O ensino híbrido e as metodologias ativas vem sendo muito discutidas nos últimos anos; pois estudiosos percebem que explorar o conhecimento usando esse viés de colocar o aluno como sendo o centro do processo educacional, sendo protagonista da construção de seu próprio conhecimento é sinônimo de buscar as respostas antes de pensar nas perguntas; passando de agente receptor para ser agente ativo no processo da construção do conhecimento. (COSTA; LIMA; PINHEIRO, 2019, p. 13)

Por muitos anos o professor foi visto como aquele que possuía o domínio total de uma determinada área de conhecimento, por isso algumas aulas baseadas em metodologias ativas podem causar certa estranheza tanto para os alunos quanto para os professores. Porém esses processos têm se mostrado com um potencial cada vez maior, pois acompanham as mudanças da sociedade e das tecnologias.

Podemos considerar que o Ensino Híbrido vem para agregar os processos pedagógicos integrando o uso das tecnologias digitais ao currículo escolar. Este método valoriza as relações interpessoais e a construção coletiva, não com o objetivo de menosprezar os métodos antigos de ensino, mas de encontrar diferentes maneiras de fazer o aluno aprender mais e com uma melhor qualidade.

O uso da educação *on-line* também pode se expandir para a educação presencial, na qual as aulas seriam adaptadas para envolver os alunos dentro da sala de aula e também fora dela, tornando os estudos mais interessantes tanto dentro quanto fora do ambiente escolar. Esse conceito se baseia na narrativa transmídia, que pode colaborar trazendo novas formas de ensinar e interagir com os alunos, estimulando os estudos em casa ou em outros lugares nos quais ele se sintam mais confortáveis.

Trazer a narrativa transmídia para sala de aula não é deixar de usar o giz, o pincel, a lousa e o livro, mas adicionar outros meios de ensino, assim como se usa o filme em sala de aula. Não se deve excluir um modo para usar o outro, e sim utilizar todos de forma a melhor conseguir a atenção do aluno para a aula. A narrativa tem uma grande vantagem porque ela não traz um único modelo para ser aplicada à educação, ela traz diversos modelos e ainda abre espaço para o educador criar o seu próprio modelo que irá se adequar melhor a seus alunos e a sua disciplina. (CRUZ, PORTO E BENIA, 2016, p. 6)

Neste contexto, Claudia Maurer (2014, p.21) afirma que “a transmídia, portanto, é sinônimo de acesso fácil e rápido a conteúdos interativos e participativos de qualquer lugar, causando, dessa forma, maior assimilação e interesse do público”. É na transmídia que os leitores buscam seus conteúdos em um processo de caça e coleta, no qual múltiplas plataformas são combinadas para construir uma narrativa maior.

Com isso, os conteúdos das aulas precisam ser flexibilizados já que, segundo Claudia Hardagh (2009, p. 85) o aluno “pode estar preparado para estudar um determinado conteúdo não exatamente no tempo e local propostos pelo professor, mas na *Web 2.0* como Escola Expandida”. Essa é a nova realidade apresentada pelas aulas em ambientes virtuais.

Nos ambientes convergentes as relações são muito mais interativas, o consumidor não é apenas um receptor, mas também pode participar ativamente na criação de conteúdos. Pensando na relação desse conceito com a educação, temos o professor não apenas como um orientador, mas como um colaborador no processo de aprendizagem incentivando o aluno a produzir e compartilhar seus próprios conhecimentos.

As redes sociais possibilitam um grande grau de conexão, mesmo que os alunos e professores não estejam dividindo o mesmo espaço físico. Os educadores, ao conhecer as possibilidades e a importância que esse método de aprendizagem propicia, podem se tornar facilitadores no processo de aprendizagem.

Ao fundamentar as práticas pedagógicas em um conhecimento pautado de forma individual e na ideia da cognição humana flexível, Bannel (2016) afirma que haverá infinitas

formas de aprendizagem pelas diferentes formas em que os humanos acessam o mundo. Mas ainda que as formas possam ser diferentes, a mediação de um professor é fundamental nesse processo.

Por intermédio desses meios a visão que o estudante tem de seu professor está mudando e a relação ultrapassa a sala de aula, pois também está presente nos ambientes virtuais. “O educador deixa de ser um vigilante para se tornar ‘sócio’ dos estudantes no desenvolvimento do conteúdo” (LORENZO, 2011)

Os educadores ao se darem conta da potencialidade de ensino e aprendizagem das redes de relacionamentos compreenderam que suas aulas iram além dos muros da instituição de ensino, expandindo o que é aprendido na sala de aula, especialmente quando compreender a potencialidade que as redes sociais proporcionam como a troca de opiniões, elaboração de conhecimento, e principalmente a extensão dos relacionamentos sociais. (LORENZO, 2011)

Ao usar da narrativa transmídia o engajamento e a aprendizagem colaborativa são potencializadas, além disso “a flexibilidade de horários, a facilidade de acesso e o baixo custo de produção de materiais contribuem para que a transmídia seja um dos grandes caminhos para capacitar e ensinar hoje.” (MAURER, 2014, p. 26)

Lorenzo (2011) afirma que aprender é um processo social e coletivo, por isso os sites de redes de relacionamento podem e devem ser usados para fins educativos. Porém, de todos os desafios, tornar o ensino em rede verdadeiramente eficiente é o mais complicado. A ausência de uma infraestrutura tecnológica faz com que muitos professores ainda não usem as redes de relacionamento, pois, para muitos, ainda não é uma realidade ter acesso a computadores e a uma internet de qualidade.

O lado positivo é que as ferramentas apresentadas, que são utilizadas para lazer e entretenimento, também servem para potencializar o processo de ensino e aprendizagem por meio da criação coletiva, pois essas redes viabilizam as relações sociais. Mesmo não sendo criadas com propósitos educacionais, as redes sociais estão disponibilizando ferramentas para tal finalidade devido ao reconhecimento dos educadores.

Com um bom planejamento e mensuração, a utilização das redes sociais na educação possui um grande potencial se usadas de forma participativa, ou seja, fazendo com que educadores e estudantes se apoiem mutuamente no processo de ensino e aprendizagem. Com esse novo método os educadores alteram o processo “de ensino e aprendizagem para que

não seja mais apenas repassar o conhecimento, mas sim ensinar os estudantes como utilizá-lo, como modificá-lo e até mesmo discordar dele.” (LORENZO, 2011)

É dessa forma que, cada vez mais, os meios de comunicação estão se modificando mediante a participação conjunta de seus espectadores, que formam suas próprias opiniões, criam seus conteúdos e compartilham em seus meios sociais. Isso se mostra presente não apenas nas redes de entretenimento, mas em meio à educação nos processos de ensino e aprendizagem.

### 3 ASPECTOS METODOLÓGICOS

Este trabalho segue o método de pesquisa indutiva, pois busca entender o que acontece no particular para compreender o todo. Trata-se de uma pesquisa exploratória e descritiva, uma vez que descreve o uso de ferramentas utilizadas pelos professores universitários em suas aulas *on-line* nos ambientes virtuais de ensino e também a opinião dos alunos sobre o uso dessas ferramentas, métodos de avaliação, assim como a adaptação a esses novos formatos, entre outras questões voltadas às aulas *on-line*.

Para a fundamentação deste trabalho foi feita uma pesquisa bibliográfica sobre assuntos como convergência de mídias, interatividade, afetividade e educação. Além disso, foi feita uma pesquisa qualitativa com alunos universitários para saber qual a opinião deles sobre o uso das ferramentas virtuais para a transmissão das aulas *on-line*.

Para a elaboração da pesquisa com os alunos, foi estabelecido um diálogo, via e-mail e mensagens de WhatsApp, com as coordenações de todas as seis universidades catarinenses que possuem o curso de graduação em Publicidade e Propaganda. Nessas primeiras mensagens foram solicitados os contatos de dois alunos do segundo semestre de cada curso dessas universidades. Quatro universidades responderam a esse primeiro contato, sendo elas a Unisul – Tubarão, Univali – Itajaí, Unoesc – Joaçaba e Univille - Joinville. Os critérios para a escolha dos entrevistados foram: alunos com bom desempenho no semestre, com notas acima de 7,0, e que fossem participativos (atuantes) nas aulas remotas. Após isso, foi estabelecido o contato, via e-mail, mensagens de WhatsApp e *direct* do Instagram, com os alunos indicados pelos coordenadores, dos quais seis alunos responderam de forma positiva aceitando participar da entrevista.

Os procedimentos metodológicos consistiram em um estudo qualitativo com os alunos destas universidades. As entrevistas aconteceram de forma individual com cada aluno

por meio de videochamadas feitas nos aplicativos *Zoom* e *Microsoft Teams*. Todas as entrevistas foram gravadas e transcritas posteriormente. Para uma melhor condução das entrevistas, foi pré-estabelecido um roteiro de dez perguntas que buscavam responder aos problemas dessa pesquisa e que melhor se enquadravam com os objetivos estabelecidos. As dez questões abordadas nas entrevistas focavam nas ferramentas utilizadas nas aulas virtuais, a sua eficácia, como os alunos se sentiam quanto à adaptação ao novo modelo de aula *on-line* e se foi possível criar uma afetividade com seus professores.

**Tabela 1 - Dados dos entrevistados**

| <b>ENTREVISTADO</b> | <b>UNIVERSIDADE</b>  |
|---------------------|----------------------|
| Entrevistada A      | Unisul - Tubarão     |
| Entrevistada B      | Unoesc - Joaçaba     |
| Entrevistada C      | Unoesc - Joaçaba     |
| Entrevistada D      | Univali - Itajaí     |
| Entrevistada E      | Univille - Joinville |
| Entrevistado F      | Univille - Joinville |

Fonte: Elaborado pelos autores (2020)

Com base na pesquisa de método exploratório e descritivo das entrevistas com os alunos e a pesquisa bibliográfica apresentada nas seções anteriores foi possível desenvolver a análise dessa pesquisa, atingindo os resultados de forma satisfatória.

#### **4 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS**

Desde março deste ano as pessoas tiveram que se adaptar a um “novo normal”, em que contatos pessoais são restritos e a rotina da população mundial mudou drasticamente. Toda essa modificação tem ocorrido por conta da pandemia do Covid-19, um vírus de alto grau de contaminação. Com isso, o principal conselho das organizações de saúde é para que as pessoas fiquem em casa. Com essa nova realidade, muitas práticas do cotidiano das pessoas tiveram que mudar. Muitas delas começaram a trabalhar em casa, inclusive as aulas de escolas e universidades tiveram que migrar para os ambientes virtuais.

Sendo assim, passamos para o primeiro tópico desta pesquisa que é descobrir quais ferramentas os professores de alguns cursos de Publicidade e Propaganda estão utilizando para a transmissão das suas aulas. Todos os entrevistados apresentaram a plataforma própria da universidade como a principal ferramenta, é por dela que a maioria faz a transmissão de suas aulas e aplica atividade e avaliações. Redes sociais como Whatsapp, Instagram, Tik Tok e Pinterest também são apresentados pelos alunos como forma de produzir trabalhos e se comunicar com a turma.

Quando questionados sobre a eficiência dessas ferramentas no processo de ensino e aprendizagem, as respostas foram variadas. A Entrevistada A<sup>5</sup> relatou possuir certa dificuldade tanto para os alunos aprenderem quanto para os professores ensinarem, e isso foi mais presente em educadores com idade mais avançada, que passaram anos ensinando por meio de aulas presenciais e repentinamente tiveram que adaptar seus métodos ao ensino virtual.

A Entrevistada D não se mostrou muito entusiasmada com essa nova adaptação das aulas, pois segundo ela “os alunos não estão tão interessados, o que deixou o pessoal mais preguiçoso. A turma que começou com 50 alunos, agora apenas metade aparece nas aulas.” A aluna relata que um dos motivos é o fato das aulas ficarem gravadas e, então, muitos alunos deixam para assistir os conteúdos em um outro momento. Talvez isso possa ser o reflexo de uma aula com conteúdos estáticos, sem o uso de outras plataformas de interação, o que pode fazer com que os alunos se sintam desmotivados a participar das aulas ao vivo. Claudia Maurer (2014) afirma que a transmídia simboliza o acesso rápido e fácil a conteúdos interativos de qualquer lugar, o que causa maior assimilação e interesse do público. Com isso, podemos refletir que se o aluno perceber que terá uma aula com métodos mais interativos, com o uso de plataformas transmídia, será motivado a comparecer às aulas.

De acordo com uma pesquisa feita pelo Instituto Datafolha e publicada no site G1 em novembro de 2020, o percentual de alunos sem motivação para estudar aumentou de 46% para 54% entre os meses de maio e setembro. Entre esse mesmo período, a pesquisa mostra que aumentou de 58% para 68% a dificuldade dos alunos em organizarem seus estudos em casa.

Para melhorares as suas aulas muitos professores usaram de outros meios para chamar a atenção dos alunos. Como mencionado anteriormente, o uso de redes sociais, jogos,

---

<sup>5</sup> Por questões éticas optamos por não referenciar o entrevistado, identificando-os por letras de “A” a “F”.

quiz e plataformas de *streaming*<sup>6</sup> também se fazem presentes no ensino remoto. Todos os alunos entrevistados se mostraram entusiasmados quanto ao uso de outros ambientes virtuais, pois afirmaram que as aulas se tornaram mais dinâmicas e interativas. A Entrevistada A disse que os professores que usam outras plataformas possuem mais engajamentos nas suas aulas. A fala da entrevistada demonstra a importância do uso de plataformas transmídia para o modelo de aulas remotas, pois além de transformar os conteúdos em algo mais interativo, estimula a participação dos alunos no momento de aula.

Em relação ao uso de plataformas virtuais, a Entrevistada B conta ter criado grandes amizades com professores e colegas por meio desses canais. Eles possuem grupos nas redes sociais onde, além de se auxiliarem sobre os conteúdos da aula, também costumam conversar sobre assuntos do dia a dia, o que gerou para a turma ainda mais expectativas para as aulas presenciais voltarem e eles poderem se conhecer melhor pessoalmente.

Frequentar escolas e universidades faz parte do cotidiano de muitas pessoas e é um momento importante da vida e na construção de relacionamentos. Ao se recordar das semanas de aula presencial que teve, a Entrevistada A conta que “as aulas eram um refúgio pra mim, eu podia sair de casa e parar de pensar nos problemas.” Ela justifica isso pelo seu curso ser muito acolhedor e se sentir à vontade com a sua turma. Porém, mesmo com o distanciamento, conseguiu manter amizades e continuar unindo-se com os colegas e os professores. Isso nos faz acreditar que a convergência das mídias pode auxiliar a construir e a manter a afetividade entre seus usuários, membros de uma mesma comunidade.

A convergência das mídias nos possibilitou construir conhecimento de forma coletiva, sendo assim Green, Ford e Jenkins (2014) dizem que o público não é apenas um grupo de consumidores, mas pessoas que reconfiguram e compartilham seus próprios conteúdos. Relacionando essa citação ao conteúdo das entrevistas, podemos ver isso acontecendo quando os alunos contam sobre atividades nas quais tinham que expressar suas opiniões, fazer pesquisas e apresentar seus conteúdos como forma de agregar algo às aulas, assim, retomamos um dos principais tópicos da convergência, a Cultura Participativa. Essa prática está se tornando cada vez mais comum pela facilidade que a audiência tem de acessar ferramentas *on-line*.

---

<sup>6</sup> *Streaming* é a tecnologia que permite consumir filmes, séries e música em qualquer lugar de forma *on-line* como Netflix e Spotify.

Na Cultura Participativa a comunicação das mídias deixa de ser unilateral e o público não é mais um receptor passivo. Green, Ford e Jenkins (2014) falam que as indústrias de mídias estão modificando a relação entre produtores e seu público, estreitando laços e tornando tudo mais participativo. Essa mudança de relações também pode ser vista entre professores e alunos durante as aulas virtuais, sobre isso a Entrevistada A conta que “os professores tratam os alunos no mesmo nível.” Essa proximidade entre professor e aluno pode ser um fator importante para que os alunos se sintam mais à vontade e motivados para participar das aulas.

As Entrevistadas B e C, que são da mesma universidade, tiveram respostas iguais quando questionadas sobre a eficácia das ferramentas que os professores usam. Elas relataram que os alunos se sentem bem à vontade e são participativos, costumam fazer debates e trabalhos em que os próprios alunos são os protagonistas das aulas. Dessa forma os estudantes fazem pesquisas e agregam ao conteúdo das aulas seus próprios conhecimentos. Com esse relato podemos perceber o uso da Cultura Participativa por meio dos ambientes virtuais, pois há a colaboração mútua dos usuários, e vê-se como essa cultura pode ser importante para a construção da afetividade entre os alunos e professores.

Em contrapartida, a Entrevistada D relatou não estar se adequando muito bem às ferramentas e ao estilo de aulas remotas. Ela contou que no início os alunos demoraram a se adaptar à plataforma que a universidade oferecia para a transmissão das aulas. A justificativa para esse acontecimento pode ser o fato de que os alunos entrevistados pertenciam às fases iniciais do curso e, por estarem no início da sua jornada acadêmica, ainda não estavam habituados às plataformas da universidade.

O Entrevistado F quando lembra das suas aulas presenciais diz preferir esse modelo, pois gosta muito de participar e trazer contribuições para a sala e, neste momento de aulas remotas, sente-se inseguro em participar e tirar suas dúvidas, com medo da falha de conexão da internet, algo que acontece com frequência a ele.

Por conta disso, a Entrevistada B viu o fato de as aulas estarem sendo gravadas como um ponto positivo das aulas remotas, porque se houver algum problema com conexão na hora da transmissão dos conteúdos é possível assistir às aulas em outro momento quantas vezes quiser. Segundo ela, isso também auxilia os alunos que possuem outro ritmo de estudo, pois eles podem se organizar melhor e estudar no momento que preferirem. Claudia Hardagh (2009) diz que muitos alunos podem não estar preparados para estudar exatamente no local e tempo

proposto pelo professor, mas na *Web 2.0*, o que nos remete ao conceito de Escola Expandida proposto pela autora, na qual os estudos vão além de uma proposta tradicional de ensino. Isso nos mostra que a convergência das mídias pode auxiliar de forma individual cada aluno, pois com o auxílio dela torna-se possível aos alunos organizarem seus estudos no tempo e no formato que for melhor para cada um.

Além das plataformas próprias que a universidade disponibiliza para a transmissão das aulas, todos os entrevistados mencionaram outras ferramentas que os professores utilizavam para enviar os conteúdos e realizar provas e trabalhos. As Entrevistadas A e D mencionaram que seus professores costumavam usar alguns jogos e *quizzes* em diferentes sites para pôr em prática seus conhecimentos e reforçar o conteúdo. As duas entrevistadas se mostraram bastante entusiasmadas quanto ao uso desses outros ambientes, que contribuíam para modificar a participação unilateral do professor e estimulavam a interação entre os alunos. A Entrevistada A conta ainda que o uso de jogos nas aulas “agrega muito, pois testa o nosso conhecimento e ativa o lado competitivo. Também conseguimos ter outras perspectivas sobre o entendimento da turma.” A Entrevistada D complementa os benefícios do uso de outras plataformas ao dizer que “a aula fica mais fluída quando são usadas outras ferramentas, se torna mais interativa e os alunos prestam mais atenção.”

As Entrevistadas B e C, que são colegas de turma, relataram ter usado a rede social *Instagram* para executar um dos trabalhos solicitados em aula. Usando essa rede social, a turma criou um perfil ao qual todos os alunos tinham acesso e cada estudante ficava responsável por criar conteúdos durante uma semana para esse perfil e apresentar suas ideias e pesquisas. As entrevistadas contaram que essa experiência foi muito positiva, pois foi utilizada uma ferramenta diferente e que possibilitou mais interação entre a turma.

Com essas modificações pelas quais a Educação vem passando, Claudia Hardagh (2009) traz o conceito de Escola Expandida, que se constitui de um espaço democrático de interação e colaboração na construção de conhecimento. Por meio das entrevistas feitas com os alunos podemos ver como o uso das redes sociais e plataformas virtuais são importantes no processo de ensino, pois todos afirmaram ter mais interação nas aulas com o uso dessas tecnologias.

Com a criação dos ambientes virtuais, Hardagh (2009) diz que o contato entre as pessoas pode ser facilitado e maximizado, já que estar em meio às redes sociais é uma necessidade humana presente antes mesmo da *Internet*. As entrevistadas A e B disseram que,

mesmo com a distância física, conseguiram fazer amizades e se aproximar dos professores por meio das plataformas virtuais. Com isso, podemos ver como essa nova cultura, que converge para ambientes virtuais, torna-se cada vez mais importante para a construção de conteúdos, conhecimento e, principalmente, relacionamentos.

Jaime Miranda Júnior (2013) traz as redes sociais como um lugar na *web* onde as pessoas interagem por meio de imagens, mensagens, vídeos e vê nesses conteúdos a capacidade de agrupar pessoas com afinidades e com objetivos bem definidos. Relacionando essa afirmação do autor com o relato dos entrevistados podemos ver que pode existir uma conexão com os alunos entre si e com os professores, pois todos pertencem a uma mesma comunidade com assuntos e objetivos em comum e, mesmo com a distância, criam laços em busca de um mesmo propósito.

Com o uso das redes sociais voltados à educação, Lorenzo (2011) vê essas ferramentas como facilitadores para compartilhar assuntos estudados em sala, criar grupos de estudos, divulgar conteúdos informativos e fortalecer o envolvimento entre alunos e professores. O mesmo autor também fala sobre as redes sociais especializadas que são designadas a um público específico que se reúne sob um interesse em comum. Sendo assim, os Entrevistados E e F, que são da mesma universidade, falaram sobre o uso de algumas redes sociais que agregaram nas suas aulas como *Pinterest*, *Instagram* e o *Tik Tok* e que foram usadas para a organização de ideias e produção de trabalhos.

A Entrevistada E contou sobre a experiência em usar o *Pinterest*, uma rede social de compartilhamento de fotos e organização de ideias, para uma atividade em sua matéria de fotografia. Para essa atividade o professor incentivou os alunos a criarem pastas no aplicativo para separar ideias e inspirações para os trabalhos. A aluna relatou ter sido uma experiência muito positiva, pois deixou as aulas mais interativas.

O Entrevistado F falou sobre o uso das redes sociais *Instagram* e *Tik Tok* para a produção dos trabalhos, o que o deixou muito entusiasmado, pois são plataformas que ele já conhecia e costumava usar no seu dia a dia. O aluno também relatou o uso das plataformas *YouTube* e *Netflix* nas quais seus professores indicavam filmes, palestras e documentários para aprofundar os assuntos estudados em aula. O uso dessas plataformas como uma extensão dos conteúdos estudados podem ser associados à Narrativa Transmídia. Essa é uma resposta à convergência de mídias que vem para melhorar e aprofundar as experiências do consumidor.

Com o relato do Entrevistado F podemos ver a Narrativa Transmídia sendo usada para a transmissão das aulas *on-line*, pois ao sugerir filmes e vídeos em plataformas como *YouTube* e *Netflix*, o professor usa esses ambientes como complemento para as suas aulas. O educador trabalha o seu conteúdo criando assim uma narrativa inicial, depois desdobra o assunto a partir de outras histórias, que são acessadas em diferentes ambientes virtuais. O uso dos ambientes virtuais complementares nos leva à definição de Claudini Maurer (2014) para a Narrativa Transmídia, descrita por ela como uma história inicial transmitida em uma plataforma e que depois se desdobra para outras.

De acordo com Henry Jenkins (2009), para que haja uma experiência plena da Narrativa Transmídia é necessário que os consumidores assumam um papel de caçadores que vão em busca de novas histórias em diferentes canais. A busca coletiva por essas histórias também é valorizada, pois o compartilhamento das narrativas enriquece ainda mais a experiência de entretenimento. Com base no relato dos entrevistados, quando as aulas demonstram ser mais colaborativas, a turma torna-se mais participativa, pois sabe que seus conhecimentos também serão valorizados.

Bacich, Neto e Trevisani (2015) dizem que a escola atual deve ser plural focando nas realizações pessoais, profissionais e sociais dos seus alunos. Assim, percebemos a importância do esforço coletivo para que esses processos do desenvolvimento humano aconteçam, o esforço da parte dos professores e dos alunos. A Entrevistada B conta que se sente muito próxima de seus colegas e professores justamente por não falarem apenas dos conteúdos das aulas, mas por conversarem sobre o dia a dia, divertirem-se virtualmente e planejar encontros para quando puderem se ver pessoalmente. Com isso, podemos perceber que, além de transmitir as aulas, é possível criar vínculos por meio das plataformas utilizadas.

Para que esses processos aconteçam da melhor forma temos diversos ambientes virtuais disponíveis e com a integração dessas tecnologias temos o novo modelo de Educação chamado Ensino Híbrido. Esse modelo representa a convergência dos métodos de ensino presencial e *on-line*. Bacich, Neto e Trevisani (2015) dizem que o Ensino Híbrido parte da ideia de que não existe apenas uma forma de aprender, e isso podemos ver a partir das entrevistas com os alunos que apresentaram diversas ferramentas que estão sendo usadas para a transmissão das aulas e para fazer trabalhos.

Todos os alunos entrevistados matricularam-se em um curso presencial e, devido à pandemia, tiveram que modificar as aulas para o modelo virtual. Porém, o fato de as aulas

estarem ocorrendo em ambientes *on-line* trouxe para alunos e professores novas experiências e aprendizados, como a adesão mais frequente de ferramentas convergentes e a criação de outros métodos de ensino. O Ensino Híbrido, como citado anteriormente, seria a junção do presencial com o virtual. Então, podemos considerar esse método uma opção para a criação de aulas mais interativas mesmo quando as aulas presenciais voltarem, pois, como podemos perceber, a hibridez no ensino pode proporcionar uma melhor participação dos alunos, já que, segundo os entrevistados, as aulas com o uso da transmídia motivam a interação dos estudantes.

A Entrevistada B mostrou-se muito entusiasmada quanto ao uso da plataforma própria da universidade, na qual foi possível criar vínculos, e complementa ao dizer que “a turma é bem participativa, mas nada comparado ao presencial. Os professores estão se esforçando muito, são bem preocupados e a plataforma é muito boa, completa e dinâmica.” A vontade dos alunos dessa turma em participar das aulas pode ser reflexo do uso de plataformas mais dinâmicas, o que, segundo a entrevistada, gerou uma grande proximidade entre alunos e professores que, mesmo não se conhecendo tão bem pessoalmente, conseguiram aproveitar ao máximo os ambientes virtuais para criarem conexões e terem aulas mais colaborativas.

A Entrevistada D relatou sentir bastante dificuldade para aprender de forma *on-line* e criar um relacionamento próximo com a turma. Sobre os alunos ela disse “não senti nenhuma conexão sendo criada. Por mais que houvesse trabalhos em grupo, não passavam de relações de colegas.” Sobre a relação com os educadores ela também demonstrou dificuldade e contou que “nós não conhecemos nossos professores, apenas através de uma tela.” Ela justifica isso com o fato de que apenas um professor usa de plataformas extras para as aulas, então o restante acaba se tornando monótono. Apesar disso, conta que os professores se tornaram mais flexíveis e que, mesmo com as dificuldades, todos estão se esforçando para que tudo ocorra da melhor forma.

Quanto aos vínculos criados nas aulas *on-line*, a Entrevistada E disse que conseguiu manter uma conexão com colegas, mas que isso foi por conta de amizades construídas no período de um mês que tiveram de aulas presenciais. Com os professores ela sente dificuldades porque muitos deles estão focados em transmitir o conteúdo e não sobra tempo para uma interação maior depois das aulas. Apesar disso, ela apresentou como ponto forte a facilidade em promover eventos do curso, pois conseguiram se conectar com pessoas de outros estados de maneiras mais fáceis.

O Entrevistado F apresentou a dificuldade de acesso ao professor como um dos pontos fracos das aulas *on-line*, como também tirar dúvidas e a falha de comunicação dos

colegas em trabalhos em grupo. O aluno justifica essa dificuldade por conta das falhas de conexão da *Internet* nas suas casas, o que costuma gerar bastante insegurança nos alunos e que, segundo ele, esse problema não existiria nas aulas presenciais. Outro ponto fraco apresentado pelo Entrevistado F foram os danos que as aulas *on-line* causaram à saúde física e mental dos alunos, gerando algumas ansiedades e incertezas, bem como a desistência e desânimo de muitos alunos, o que se comprova na matéria do G1 citada no início dessa análise.

Como pontos fortes, o Entrevistado F falou sobre os avanços tecnológicos que ocorreram na área da comunicação e como isso facilitou a acessibilidade de muitas pessoas, o que também incentivou os alunos a terem mais foco e disciplina. O ponto forte destacado pelo aluno e que o entusiasmou mais foi quanto ao uso de outras plataformas para a transmissão das aulas. Ele diz ter se sentido muito mais confortável e motivado para participar das aulas quando o professor sugeria filmes, vídeos e palestras em plataformas como *YouTube* e *Netflix* para o complemento de assuntos estudados em aula.

Aqui podemos ver como o uso da Transmídia pode ser positivo para as aulas remotas, principalmente quando são usadas ferramentas com as quais os alunos já estão acostumados. Todos os entrevistados mencionaram que no início tinham muitas dificuldades em acessar algumas plataformas que a universidade oferecia. Eles apontaram como principal motivo o fato de ainda não conhecerem esses ambientes. Porém, quanto ao uso de plataformas habituais, o Entrevistado F mencionou: “Todo mundo assistia *Netflix* e *Youtube* antes da pandemia.”

Claudini Maurer (2014) traz as Narrativas Transmídia como um potencializador das aulas porque além da facilidade de acesso têm baixo custo de produção de materiais e possibilitam uma maior flexibilidade de horários. Quanto ao último item as Entrevistadas C, D e E colocaram como ponto forte a facilidade na rotina, pois com as aulas disponibilizadas em outras plataformas, os alunos puderam organizar seus estudos de melhor forma e com mais calma.

Apesar de alguns pontos fortes em relação às aulas virtuais, todos os estudantes entrevistados demonstraram preferir as aulas presenciais e estão ansiosos para a volta desse modelo. Porém, todos viram uma grande evolução dos métodos a distância e sugerem que o uso de ferramentas virtuais continue acontecendo mesmo quando as aulas presenciais voltarem.

Dessa forma, podemos ver que os meios de comunicação estão se modificando cada vez mais e tomando novas formas que anos atrás não teriam sido imaginadas. Lorenzo (2011)

fala como os educadores mudaram seus métodos por meio do uso das tecnologias em suas aulas. Segundo ele, agora o processo de ensino e aprendizagem não significa apenas repassar conhecimento, mas ensinar aos alunos como utilizar, modificar e até mesmo discordar dele. E assim, através da convergência das mídias e da colaboração mútua a área da Educação tem se modificado cada vez mais.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As ferramentas utilizadas, a forma de interação durante as aulas e como estão se formando as relações entre professores e alunos foram os principais focos verificados com as entrevistas feitas com os estudantes do segundo semestre do curso de Publicidade e Propaganda de quatro universidades de Santa Catarina. Com o auxílio de autores que falam sobre Educação foi possível desenvolver da melhor forma a análise dessa pesquisa.

Com as respostas das pesquisas e o referencial teórico citado anteriormente, conseguimos alcançar os objetivos deste trabalho, que consistiram em: 1) analisar de que forma o processo de ensino e aprendizagem podem acontecer em ambientes digitais com a ajuda de ferramentas on-line; 2) analisar a adaptação dos alunos à realidade colocada a partir da suspensão das aulas; 3) verificar quais ferramentas estão sendo mais utilizados por professores e alunos; e 4) entender de que forma essa nova cultura pode ou não auxiliar na relação afetiva e participativa entre professor e aluno. Tais perguntas, levantadas na introdução deste artigo, foram, portanto, respondidas.

Ao buscar entender de que forma os ambientes virtuais podem contribuir para um ensino mais integrador e afetivo, identificamos o uso de algumas ferramentas virtuais como as redes sociais, plataformas *on-line* para a transmissão das aulas e o compartilhamento de conteúdos digitais. De acordo com os entrevistados, o uso desses meios motivou a participação dos alunos nas aulas e, apesar de algumas dificuldades em se habituarem às plataformas digitais, professores e alunos conseguiram criar conexões e tornar as aulas mais interativas.

Os alunos relataram que por meio dos ambientes virtuais utilizados eles conseguiram dar suas contribuições para as aulas, assim como produzir seus próprios materiais e apresentar suas ideias. Dessa forma, eles disseram possuir maior liberdade nas aulas, deixando de ser receptores passivos e tornando-se colaboradores na busca e criação de conteúdos. As ferramentas descritas pelos entrevistados como as que foram utilizadas nas aulas também nos

remetem ao aspecto da Narrativa Transmídia, como, por exemplo, no momento em que os entrevistados relataram o uso de outras plataformas virtuais como complemento dos assuntos já estudados em aula.

Ao buscar entender como essa nova cultura pode auxiliar na relação afetiva e participativa entre professor e aluno, podemos perceber, por meio da fala dos entrevistados, que quando os ambientes virtuais foram utilizados as aulas se tornaram mais interativas e motivaram a participação dos alunos. Já quando os ambientes convergentes foram pouco utilizados nas aulas, os entrevistados demonstraram menor entusiasmo para interagir e relataram dificuldades para criar conexões afetivas.

As redes de relacionamento podem e devem ser usadas com fins educativos, mas tornar totalmente eficiente o ensino em rede ainda continua sendo um desafio, pois a falta de infraestrutura tecnológica se faz presente e, sendo assim, alguns professores ainda não usam as ferramentas *on-line* pois não é uma realidade para todos terem acesso à *Internet* e computadores. Entretanto, mesmo que não tenham sido criadas com propósitos educacionais, as redes sociais e demais ferramentas *on-line* podem ser usadas para o processo de ensino e aprendizagem, pois apresentam vários benefícios, como maior facilidade de interação entre os alunos e o compartilhamento de conteúdos.

Com o material colhido nas entrevistas e as conclusões que esta pesquisa apresentou, este trabalho poderá auxiliar futuras pesquisas que abordem temas como o uso de ambientes convergentes da Educação, a inclusão do Ensino Híbrido em escolas e universidades, bem como contribuir para a discussão sobre como tornar aulas em ambientes virtuais mais interativas. A pesquisa também pode auxiliar outros alunos e professores a entender melhor como foi o processo de adaptação e quais foram as experiências das universidades em migrar suas aulas para as plataformas virtuais neste momento histórico causado pela pandemia da Covid-19.

## REFERÊNCIAS

BACICH, Lilian; NETO, Adolfo Tanzi; TREVISANI, Fernando de Mello. **Ensino Híbrido:** Personalização e tecnologia na educação. Porto Alegre: Penso Editora, 2015. Arquivo Kindle.

BANNEL, Ralph Ings (Org.). **Educação no Século XXI:** cognição, tecnologias e aprendizagens. Petrópolis, RJ: Vozes; Rio de Janeiro: Editora PUC, 2016.

COSTA, Arlete; LIMA, Simone; PINHEIRO, Marcus. **Redes Sociais na Educação: Desdobramentos contemporâneo diante de contextos tecnológicos.** Sergipe, 2019.

CRUZ, Tainá Oliveira da; PORTO, Cristiane de Magalhães; BENIA, Renata Tavares. **Narrativas transmídia aplicadas à educação: O uso da gamificação e da criação de *fanfictions* para estimular a aprendizagem.** Sergipe, 2016.

FORD, Sam; GREEN, Joshua; JENKINS, Henry. **Cultura da Conexão.** São Paulo: Aleph, 2014.

HARDAGH, Claudia Coelho. **Redes Sociais Virtuais: uma proposta de Escola Expandida.** São Paulo, 2009.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência.** 2ª edição. São Paulo: Aleph, 2009.

LORENZO, Eder Wagner Cândido Maia. **A utilização das Redes Sociais na Educação: Importância, Recursos, Aplicabilidade e Dificuldades.** Rio de Janeiro: Clube de Autores, 2011. Arquivo Kindle.

MAURER, Claudini Fabrícia. **A contribuição da narrativa transmídia para educação a distância.** São Leopoldo, 2014.

MIRANDA, Jaime Jr. **Redes sociais e a Educação.** 2ª edição. Florianópolis: IFSC, 2013.

OLIVEIRA, Elida. **Percentual de alunos desmotivados em estudar na pandemia chega a 54% em setembro, diz pesquisa.** G1, 2020. Disponível em:  
<<https://g1.globo.com/educacao/noticia/2020/11/09/percentual-de-alunos-desmotivados-em-estudar-na-pandemia-chega-a-54percent-em-setembro-diz-pesquisa.ghtml>>. Acesso em 10, nov. 2020.

## **O MODERNISMO E EXPERIMENTALISMO DA LINGUAGEM DE MÁRIO DE ANDRADE EM AMAR, VERBO INTRANSITIVO**

### **THE MODERNISM AND LANGUAGE EXPERIMENTALISM BY MÁRIO DE ANDRADE IN AMAR, INTRANSITIVE VERB**

Silvana Mazzuquello Teixeira<sup>1</sup>  
*silvanamazzuquello6@gmail.com*

Eloisa da Rosa Oliveira<sup>2</sup>  
*elo@unesc.net*

#### **RESUMO**

O presente trabalho visou reafirmar o experimentalismo da linguagem de Mário de Andrade, na obra *Amar, verbo intransitivo*, publicada em 1927, no período do Modernismo brasileiro. Além disso, buscou-se também aprofundar o estudo sobre o Modernismo como contexto histórico marcante para a Literatura. Fundamentado em estudos já realizados, como artigos e livros, fez-se uma revisão bibliográfica e uma leitura analítica do livro escolhido, a fim de mostrar as ocorrências de certos fenômenos linguísticos que fazem do livro, modernista e experimental. As situações de experimentalismo da linguagem encontradas na obra literária foram divididas em quadros sistematizados com registros de citações retiradas da narrativa, de modo a confirmar e analisar as experimentações da língua, na escrita de *Amar, verbo intransitivo*, vinculadas ao movimento no qual Mário de Andrade estava inserido. O estudo foi realizado a partir de um aporte teórico baseado nas ideias de: Coutinho (1997), Gonçalves (2012), Cândido (1999), Cerqueira (2010), Lopez (1984;2013), Rodrigues (1997), Botelho (2012), Marques (2014), Bolzan (2011), Dias (2011), entre outros. Ao fim do estudo, ficou mais claro perceber a intencionalidade do escritor em relação ao seu estilo de escrita e como isso estava ligado ao movimento que ocorria na época.

**PALAVRAS-CHAVE:** Modernismo; Linguagem; Literatura.

#### **ABSTRACT**

This work aims to affirm the language experimentalism of Mário de Andrade, in the book *Amar, verbo intransitivo*, published in 1927, during the period of Brazilian Modernism. Furthermore, it was objective research to study about the Brazilian Modernism as an important part of Literature History in Brazil. Based on studies already done, such as articles and books, a bibliographic review and an analytical reading of the book chosen was made in order to show how certain linguistic phenomena in this writing style turn the book a modernist and experimental literature. The situations of language experimentalism found in the literary work were divided into tables organized with records of citations taken from the narrative, in order to confirm the linguistic experimentation, in the *Amar, verbo intransitivo*, linked to the literary movement to which the author Mário de Andrade was inserted. The study was conducted from a theoretical basis: Coutinho (1997), Gonçalves (2012), Cândido (1999), Cerqueira (2010), Lopez (1984;2013), Rodrigues (1997), Botelho (2012), Marques (2014), Bolzan (2011), Dias (2011), among others. At the end of study it was possible to confirm the author intention in relation to his style as writer and how this it was in contact with the historical context.

<sup>1</sup> Graduada em Letras: Português pela Universidade do Extremo Sul Catarinens (UNESC).

<sup>2</sup> Mestra e Doutoranda em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora do Curso de Letras na Universidade do Extremo Sul Catarinense.

**KEYWORDS:** Modernism; Language; Literature.

## 1 INTRODUÇÃO

A obra *Amar, verbo intransitivo* de Mário de Andrade foi escrita no período moderno brasileiro, no ano de 1927. O enredo é formado por uma família e uma professora de alemão, que ensina mais que a Língua Alemã. Em seu corpo de texto há equívocos de linguagem e língua que na época de publicação foram muito criticados, além de uma estética literária diferenciada, com temática reflexiva.

O Modernismo, principal movimento ao qual o trabalho de Mário de Andrade se associa, parece estar muito presente em *Amar, verbo intransitivo*, fazendo do livro, original e inovador, além de provocativo, tanto à sociedade da época, quanto à Gramática Normativa do Português Brasileiro. Mário de Andrade como autor modernista buscou trazer em sua criação características natas da sua nação, utilizando aspectos linguísticos para bem suceder sua intenção, que era apresentar em sua obra um Brasil autêntico, assim adicionando à produção um experimentalismo de linguagem, muito estudado por Rosália de Almeida Dias (2011) e Telê P. Ancona Lopez (1984;2013).

Diante disso, os principais questionamentos que buscou-se responder ao longo do artigo foram: como se estruturou a primeira fase do Modernismo Brasileiro e como foi a inserção e participação do autor Mário de Andrade neste movimento? Quais as provocações estabelecidas por Mário de Andrade no livro *Amar, verbo intransitivo* e qual a relação entre sua escrita experimental e original com o movimento artístico Modernismo?

Por meio de revisão bibliográfica dos estudos citados, este trabalho buscou afirmar a presença do Experimentalismo de linguagem dentro da obra *Amar, verbo intransitivo*. Além disso, outra intenção do estudo foi compreender também como se deu o movimento do Modernismo no Brasil e como esteve relacionado a essa iniciativa do autor. Foi realizado, assim, um estudo analítico de algumas situações de experimento da linguagem registradas no livro de Mário de Andrade, bem como aprofundou-se no que diz respeito ao contexto histórico do Modernismo brasileiro.

Para organização do estudo, foram criados dois capítulos: o primeiro capítulo corresponde aos questionamentos acerca da trajetória de Mário de Andrade como autor de Literatura Brasileira Moderna, abordando o contexto histórico em que o Modernismo está

inserido na história do Brasil. O segundo capítulo é analítico, no qual é apresentado o significado de experimentalismo, com base em estudiosos brasileiros e, também, a parte de análise da obra com situações de experiência com o uso da Língua Portuguesa encontradas no livro.

Quanto à metodologia do estudo, adotou-se o método bibliográfico, qualitativo, além de quantitativo, visto que os fenômenos (desvios da norma gramatical e experimentalismos outros) que apareceram na edição especial da obra de 2013, usada para análise da editora Nova Fronteira, foram catalogados e trazidos no texto sistematizados em quadros de análise. Todos os dados coletados durante a averiguação foram organizados de acordo como a experiência de uso da língua e, num segundo momento, catalogou-se a situação e aplicação no livro. Os quadros completos podem ser consultados no apêndice deste trabalho, enquanto na análise inserida no texto, foi apresentado um recorte menor de exemplos dos fenômenos, a fim de ilustrar cada experiência encontrada na obra.

## **2 MOVIMENTO MODERNISTA: RUPTURA ARTÍSTICA**

O objetivo deste capítulo é aprofundar a pesquisa sobre o período do Modernismo no Brasil, com ênfase na sua primeira fase e seu evento principal, a Semana de Arte Moderna. Com isso, espera-se responder aos questionamentos norteadores: como se estruturou a primeira fase do Modernismo brasileiro e como foi a inserção e a participação do autor Mário de Andrade neste movimento?

A primeira fase do movimento modernista, que cobre início da década de 1920 até meados da década de 1930, chamada fase heroica, foi muito importante para o Brasil e não diferente são as obras literárias que chamaram atenção neste tempo. As ideias expostas nesse período, pelo grupo de escritores e artistas, que estiveram envolvidos na *Semana de Arte Moderna*, em 1922, refletiam sobre as estruturas artísticas protagonistas da época, criticando-as e questionando-as de modo bem provocativo. Os artistas que apresentaram suas obras mostravam um pensamento moderno, de que o certo seria explicar as entranhas brasileiras, ou seja, um estilo mais original. Para eles, o Brasil reproduzia a Europa e era chegada a hora de mostrar os brasileirismos, nas cores, falares e escritos.

O movimento modernista no Brasil se fez inovador, sobretudo no período em torno da Semana de Arte Moderna de 1922, inclusive no aspecto literário, em que as obras tiveram

um viés divergente das obras brasileiras anteriores, com a proposta de se ter escritos originais com foco na cultura brasileira, assim rompendo com tradicionalismos e dando mais liberdade às obras, trazendo a identidade nacional, a linguagem popular e as transgressões em relação às formas utilizadas até então. Tudo isso com a intenção de desvincularem-se do estilo europeu. As motivações também eram voltadas ao meio político, já que nesse período brasileiro havia uma insatisfação política por conta de inflação e crise, estimulando a mudança do país numa tentativa de reestruturação, também usando o campo da arte para expressão dessas ideias.

Deveras, o período modernista representou uma afronta à sociedade elitizada da época e a quem não havia senso de mudança, pois estes eram muito conservadores. Sendo assim, o Modernismo foi uma provocação ousada e ode à liberdade dos artistas, de modo que a negação às “regras” — das escolas e produções literárias, da escrita gramaticalmente normativa e metrificada, bem como a desvinculação das teorias tradicionais pelo meio acadêmico — seria o começo de uma manifestação da ampla liberdade do sujeito artista inserido no movimento, como afirma Gonçalves (2012), no livro *1922: a semana que não terminou*.

Segundo Cerqueira (2010), no estudo *As contribuições do modernismo para a literatura e a crítica brasileiras*, as obras da época anterior já não atendiam às novas expectativas. Logo, as rupturas dos padrões estéticos de arte, que foram propostas com o Modernismo, eram apenas o reflexo das transformações vividas pela sociedade, ou seja, a origem do movimento se deu pela própria realidade social, com produção cafeeira, rumo a industrialização e urbanização, que teve reverberação significativa no meio da arte.

De acordo com a autora Cerqueira (2010), em relação à Literatura Brasileira o Modernismo promoveu duas coisas: a) a criatividade dos envolvidos com o movimento de forma artística, que adotaram uma nova perspectiva de arte e conseqüentemente criações sem padrões estabelecidos; b) trabalho coletivo, visto que trabalhavam em grupos funcionais, deixando de lado o individualismo. Contribuições fundamentais que fizeram do Modernismo um movimento diferente no país.

Antônio Candido (1999), na obra *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*, também faz sua consideração sobre a realidade da época em relação a essa transição e à ruptura trazida pela Literatura moderna:

A busca da perfeição pela correção gramatical, a volta aos clássicos e o rebuscamento marcam uma posição de tipo aristocrático e constituem um traço saliente da fase que vai dos anos de 1880 até a altura de 1920, correspondendo a um desejo generalizado de elegância ligado à modernização urbana do país, sobretudo sua capital, Rio de

Janeiro. Do ponto de vista da literatura, foi uma barreira que petrificou a expressão, criando um hiato largo entre a língua falada e a língua escrita, além de favorecer o artificialismo que satisfaz as elites, porque marca distância em relação ao povo; e pode satisfazer a este, parecendo admiti-lo a um terreno reservado. Essa cultura acadêmica, geralmente sancionada pelos Poderes, teve a utilidade de estimular, por reação, o surto transformador do Modernismo, a partir de 1922. (CANDIDO, 1999, p. 61-62)

Como aponta Candido (1999), o marco do Modernismo foi, certamente, a Semana de 1922, em que muitos criticaram e não apoiaram esse novo estilo e manifesto de arte, dito moderno. A alta sociedade desaprovava esse movimento com temperamento caloroso e reativo.

De acordo com Alfredo Bosi (1999) em *História concisa da Literatura brasileira*, a Semana de 22 foi a consolidação de grupos artísticos e meio de publicação de escritos e manifestos, que vinham do desejo de explicar e justificar as obras lançadas. E por essa necessidade de consolidar a nova estética e assim transpassar os padrões literários do passado, fez-se surgir, ainda de acordo com Bosi (1999), um tom radical já na primeira fase do movimento, trazendo uma revolução estética para a cultura nacional no campo das Artes.

Consoante a Gonçalves (2012), para Mário de Andrade, o Modernismo era sinônimo de ruptura, como uma afronta à “inteligência nacional” e nenhuma outra cidade estava mais preparada que a Pauliceia, ou seja, São Paulo. Segundo Rodrigues (1997), na obra *O Brasil na década de 1920: os anos que mudaram tudo*, a sociedade brasileira já respirava ares de modernização, nos grandes centros urbanos, e São Paulo já proliferava o lema *SP é a capital do progresso*, por conta disso, não era difícil pensar nessa cidade para manifestar-se uma nova tendência artística.

Conforme escrito em Coutinho (1997), na obra *A literatura no Brasil: era modernista*, a semana foi patrocinada pela elite paulistana que não era composta por pessoas do meio artístico. Inclusive, o Correio Paulistano estava envolvido na cooperação financeira, com o aval de Washington Luís, que na época era como o governador, hoje, de São Paulo. Outra informação importante é que mesmo com real patrocínio, entre as famílias se reproduzia a fala de que o evento era condenável e indecente, de forma a não comentarem sobre ele na frente de crianças e, principalmente, na presença feminina.

Tanto que, conforme testemunhas da época, à Semana não se referiam na presença de crianças, especialmente das meninas. Os comentários nos lares eram cochichados e disfarçava-se a conversa, mudava-se de assunto, à chegada de pessoas do sexo feminino ou de menores. (COUTINHO, 1997, p.21)

A escola paulistana se mostrou intolerante aos artistas que se apresentavam nos palcos e ficava ainda mais enfurecida em saber que a grande maioria deles é que patrocinavam esse movimento novo, já que os artistas que compunham o evento eram seus filhos, os quais eram mandados à Europa para estudar, como relata Gonçalves (2012):

Quase todos pertenciam a famílias ricas ou influentes e se relacionavam com artistas, escritores e personalidades ‘passadistas’. Educaram-se à europeia, aprenderam línguas e frequentaram boas escolas. Liam revistas estrangeiras, e alguns conheceram a Europa e os Estados Unidos. Eram pessoas vinculadas aos extratos mais afortunados e cultos da grande cidade emergente do Brasil daquele momento. ‘Éramos os *playboys* intelectuais de 1922’, resumiria Guilherme de Almeida, em 62, ao *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*. (GOLÇALVES, 2012, p. 31)

Por esta razão mencionada acima, muitos criticaram o movimento por tentar ser original, mas apresentava certa incoerência, já que os artistas vinham da Europa carregados com o repertório que traziam de lá para o Brasil. Enquanto o modernismo começava no Brasil, em parte da Europa já havia indícios desse movimento, conhecido como Vanguardas Europeias. Muitos achavam que os artistas eram futuristas pela “extravagância e desvario”, mas os artistas reagiram às vaias afirmando:

A nossa estética é de reação. Como tal, é guerreira. O termo futurista, com que erradamente a etiquetaram, aceitamo-lo porque era um cartel de desafio. Na geleira de mármore de Carrara do Parnasianismo dominante, em ponta agressiva dessa proa verbal estilhaçava como um ariete. Não somos, nem nunca fomos ‘futuristas’. [...] Demais, ao nosso individualismo estético, repugna a jaula de uma escola. Procuramos, cada um, atuar de acordo com nosso temperamento, dentro da mais arrojada sinceridade. (MENOTTI apud COUTINHO, 1997, p. 18)

Apesar de chamados futuristas, eram modernos, e com a realização da Semana de Arte Moderna deu-se início a uma nova fase artística no Brasil, com a apresentação de obras genuinamente brasileiras, com arte moderna, espaço ao novo e arte em forma de coragem.

Um dos artistas do meio moderno era Mário de Andrade, conhecido primeiramente por seu pseudônimo Mário Sobral. O autor sempre gostou muito de arte, música e leituras, porém, ingressou na vida universitária com a faculdade de contador, mas logo viu que aquela profissão não era para ele, e matriculou-se na faculdade de Filosofia e Letras.

De acordo com Botelho (2012), os escritos de Mário de Andrade tinham muito de si e muita intelectualidade, de modo a ser uma escrita inteligente, a qual simpatizava à linguagem coloquial do povo, *do bom negro e branco brasileiros*, expressão usada por Oswald de Andrade em seu poema “Pronominais”. O senso artístico de Mário começou ainda na

infância, com o gosto pela música e apreciação por seus instrumentos, como o piano. O trabalho principal de Mário foi buscar em suas obras a exuberância do abasileiramento, fazendo do Brasil não só um lugar de sentimentos, mas também, da imaginação, como relata Botelho (2012), no texto *De olho em Mário de Andrade*.

A primeira obra de Mário foi publicada em 1917. *Há uma gota de sangue em cada poema* traz consigo sensibilidade e certo exagero, segundo Coutinho (1997), visto que utilizava muitos recursos expressivos, com certo teor parnasiano, mas já evidenciando sua personalidade de escrita livre, como no poema “Tempestade”, em que o autor rima “tempestuou” com “ou”, que seria o som do vento.

Em suas obras, Mário de Andrade se mostra infringindo os padrões gramaticais do sistema da Língua Portuguesa, escrevendo com marcas da oralidade, com desvios da norma gramatical, provocados propositalmente, com falta ou exagero de pontuações, criticando e atropelando as estruturas postas até então pela Gramática Normativa. Na escrita de Mário, então, há tudo que está no falar do povo, como pronomes e gerúndios em início de frase, bem como palavras escritas de forma “errada”, duplicação de verbo e palavras criadas, além de falares típicos brasileiros, redundância e pontuações em falta, quando não exageradas.

Em *Pauliceia Desvairada*, o autor Mário de Andrade vai nos apresentar um fascínio pela cidade paulistana, em meio às críticas sociais inseridas no livro. Em seu estudo *Modernização estética e sujeitos periféricos em pauliceia desvairada de Mário de Andrade*, Marques (2014) analisa o seguinte:

A voz poética de Pauliceia Desvairada mostrará constantemente certo encantamento com a metrópole que nascia e ao mesmo tempo, sua ironia e crítica lancinante serão voltadas contra as opressões sociais decorrentes do processo de modernização de São Paulo no início do século, que favorecerá a burguesia industrial e comercial em detrimento de uma porção de miseráveis oprimidos por diversas manobras de, entre outras coisas, especulação imobiliária e repressão policial. (MARQUES, 2014, p.17)

O livro de Mário, citado acima, em formato de manifesto, foi a sua primeira obra classificada como modernista, publicado em 1922, apresentando versos contraditórios e com linguagem eloquente, cheia de pontuações e ambiguidades, como relatado em *Mário de Andrade*, por João Luiz Lafeté (1982), sendo colocado como bandeira do movimento modernista e evidenciando o escritor, de modo a chamá-lo “Papa do movimento”. Conforme Coutinho (1997) escreve, Mário de Andrade é colocado como o líder do grupo modernista por

seus colegas, enfrentando sua timidez, e tendo de aceitar o posto de líder do movimento artístico de 1922.

Para Rodrigues (1997), depois de já terminada a Semana de Arte Moderna, o evento foi conspícuo em território nacional, sendo assim a chave para a fundação do Modernismo do Brasil, de maneira a ser único e transformador. Segundo Gonçalves (2012), a Semana de Arte Moderna foi criada para causar impacto na sociedade e meio artístico, além de gerar atrito e estranhamento, a fim de ser um marco na história nacional, como o início de uma transformação.

Mário de Andrade, após a Semana de Arte Moderna, enviou uma carta ao seu amigo Menotti, relatando a reação das pessoas naquele contexto, escrevendo o que está a seguir:

Caíram como araras. Gritaram. Insultaram-nos. Vaiaram-nos. MS o público já está acostumado com descomposturas: não leva a sério. O que fica é o nome e um sentimento de simpatia que não se apagam mais da memória do leitor. Estamos célebres! Enfim! Nossos livros serão lidíssimos! Insultadíssimos, celebérrimos. Teremos nossos nomes eternizados nos jornais e na História da Arte Brasileira. (ANDRADE apud GONÇALVES, 2012, p. 326)

Mário, nesse trecho, deixava claro a situação artística nacional naquele cenário. Era o início de uma nova perspectiva de arte a partir de um trabalho de exposição. As pessoas estavam em choque, reagiram com vaias, mas o barulho feito pelos artistas na Semana de Arte Moderna foi tão alto, que gerou um impacto nacional, de maneira que os expositores foram reconhecidos por conta de suas obras apresentadas no evento artístico da pauliceia. De fato, tornaram-se marcados e renomados na História da Arte Brasileira, de modo a serem estudados, lembrados e reproduzidos até os dias hoje.

*Macunaíma* foi publicado por Mário de Andrade após seis anos da Semana de Arte Moderna, com traços marcantes do Modernismo em cada linha do texto. A obra apresenta uma fusão nos campos linguísticos, estruturais e de semântica, driblando classificações comuns da Literatura, inovando a escrita literária brasileira, com distanciamento da norma padrão brasileira. Candido (2006) em *Literatura e Sociedade*, relata o seguinte sobre a ficção dita originalmente modernista:

Mário de Andrade, em *Macunaíma* (a obra central e mais característica do movimento), compendiou alegremente lendas de índios, ditados populares, obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular, atitudes em face do europeu, mostrando como a cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalcado que precisava adquirir estado de literatura. (CANDIDO, 2006, p. 126-127)

Mário de Andrade denominou o livro como uma rapsódia, ou seja, uma mistura de contos populares de um território, tradicionalmente contados de forma oral. O personagem principal do romance é um anti-herói, que personifica a nação brasileira de maneira incharacterística, mostrando o verdadeiro “jeitinho brasileiro” de enfrentar as situações vividas, bem como os valores e imperfeições do povo, retratadas no personagem Macunaíma.

Antes da publicação oficial do livro *Macunaíma*, em 1927, Mário de Andrade escreveu *Amar, verbo intransitivo*, objeto de estudo deste trabalho. Na obra, é relatada a vida de uma mulher (Elza, conhecida por Fraulein), que a princípio daria aulas de Alemão ao filho mais velho (Carlos) de uma família católica, mas que na verdade foi contratada pelo pai, patriarca da família, para ensinar ao filho o que é uma relação entre homem e mulher e, com isso, aflorar sua sexualidade, sem riscos de doenças sexualmente transmissíveis, já que muitos jovens perdiam suas virgindades em prostíbulos e enfrentavam este problema.

Outro aspecto muito importante no livro é o jogo de palavras e de sentido no título da obra, que nos faz refletir sobre o amor e seus caminhos do amar. Em sua dissertação, *A representação dos afetos em Amar, verbo intransitivo, de Mário de Andrade*, Bolzan (2011) fala sobre uma interpretação oficial do sentido empregado no título da obra e descreve:

Ao classificar amar como verbo intransitivo, faz referência ao processo inicial de amor que se dá no ser humano: o narcisismo. O narcisismo é uma forma primitiva de amor, porque é caracterizado pela indistinção inicial entre sujeito e seu objeto de amor e de apoio. Em vista de o objeto do amor estar no próprio sujeito, ou seja, ser ele próprio, é que amar foi classificado como verbo que não necessita de complemento, isto é, intransitivo, porque o sujeito do verbo amar é um ser completo. (BOLZAN, 2011, p.157)

Mário de Andrade, escreveu *Amar, verbo intransitivo* com força e inovação modernista, rompendo com os padrões gramaticais da Língua Portuguesa, aderindo a desvios provocados intencionalmente, com equívocos de pontuação e escrevendo como uma conversação. Dentro da obra, e até mesmo no título, o autor brinca com as palavras, de modo a gerar reflexão sobre o verdadeiro sentido dado a elas no contexto literário do livro. Segundo Telê Porto Ancona Lopez (2013) no posfácio de *Amar, verbo intransitivo*, o narrador apresentado no livro era como um segundo eu de Mário e assim o apresenta em seu escrito:

O narrador de *Amar, verbo intransitivo* representa, quanto à linguagem, um *alter ego* de Mário de Andrade: pesquisador, dono de sólida cultura, escolhe ser solidário com a voz popular, diminuir as distâncias entre o popular e o erudito. (LOPEZ Apud ANDRADE, 2013, p. 157)

O período modernista, então, foi um tempo de transgressões, transformações e ruptura, em contexto nacional, inovando as artes brasileiras, a partir da Semana de Arte Moderna, em 1922. Mário de Andrade, escritor brasileiro, foi peça fundamental nesse cenário, com suas obras contendo toque experimental modernista, de modo a estar no carro-chefe do movimento, ao lado de outros grandes artistas da época e questionar as estruturas literárias, ao ponto de em seus escritos não seguir o apego à gramática normativa, mas sim, ao português brasileiro marcado pela oralidade.

### **3 EXPERIMENTALISMO DA LINGUAGEM DE MÁRIO DE ANDRADE: UM OLHAR PARA A OBRA AMAR, VERBO INTRANSITIVO**

Este capítulo tem o propósito de ter um olhar ao experimentalismo de linguagem de Mário de Andrade, de modo a explicar a análise feita durante esta pesquisa e aprofundar investigação sobre os aspectos que envolvem esse experimentalismo, dentro da obra estudada, como: linguagem e cultura popular de fala (fenômeno gerúndio e pronomes) – aproximação com a língua do povo, tendo-se em vista as variações linguísticas registradas e os traços de oralidade, além da duplicidade dos verbos e das criações de novas palavras (neologismo), bem como a originalidade empregada na obra. Diante disso, almeja-se responder quais as provocações estabelecidas por Mário de Andrade no livro *Amar, verbo intransitivo* e qual a relação entre sua escrita experimental e original com o movimento artístico Modernismo?

Experimentalismo da linguagem é o ato de experimentar os usos da língua e iniciar experiências e processos que revigoram a estética de um texto. Linha de pensamento esta que vai ao encontro do que Coutinho (1997) escreve e deixa claro no livro *A literatura no Brasil: era modernista*:

Experimentalismo: Este é o grupo de escritores que na década de 1920, iniciaram as experiências da renovação estética da ficção. A mesma tentativa ocorreu no domínio da poesia lírica, às vezes coincidindo o trabalho renovador na mesma figura, como em Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Era um espírito geral de experiências nos campos expressional e estrutural. Sobretudo havia uma constante pesquisa de novos caminhos, partindo-se da concordância quanto à natureza brasileira da matéria a ser tratada artisticamente. (COUTINHO, 1997, p.289)

De acordo com Coutinho (1997), um dos aspectos que configuram Mário de Andrade como escritor modernista seria a sua criticidade, a qual se mostra nas críticas de obras publicadas por outros autores. Em comunhão com esse espírito crítico, ele se autocritica e

recorre às experimentações de processos, como, por exemplo, em *Amar, verbo intransitivo*, que teve quatro redações diferentes, até ter o corpo de texto atual.

Ainda sobre o que Coutinho (1997) relata sobre Mário de Andrade, está a constatação de que o autor defendia veementemente a necessidade do alto conhecimento sobre a língua que é ferramenta de expressão do escritor, pois “só tem o direito de errar quem conhece o certo” (ANDRADE Apud. COUTINHO, 1997, p. 294). As questões de expressão verbal, bem como a amostragem da língua viva, em suas obras, faziam parte de sua identidade experimental, como afirma Coutinho (1997):

A preocupação técnica, a capacidade de persistir na pesquisa estética trazem à obra de Mário caráter experimental, a que o autor se refere insistentemente. Esse o sentido de sua permanente reação às formas estratificadas – pesquisa da expressão brasileira da língua, de conteúdo da realidade brasileira, numa consciência artística nacional. (COUTINHO, 1997, p. 290)

Mário experimentava o uso da língua, mas a respeitava e a conhecia. E como um experimentalista, era pesquisador, pois estudava a língua de modo a brincar com ela e mostrá-la a partir de seus variados modos de uso, dando espaço às variações linguísticas, que são as mudanças da língua, perceptíveis, geralmente, na fala. Variações essas tendo em vista muitos aspectos, como meio social, período histórico, de estilo, geográfico, etc. Desse modo, o autor, percebendo essas mudanças na fala dos brasileiros, se importou com a aproximação da fala do povo na escrita, colocando, em sua obra, traços de oralidade, potencializando o uso literário da linguagem oral e popular.

O autor Mário de Andrade trocava correspondências com outros escritores que eram seus amigos, falando sobre seus escritos e pensamentos à frente de seu tempo. Em uma de suas cartas a Manoel Bandeira, ele relatou como estruturaria a obra *Amar verbo intransitivo* e Moraes (2001) organizou suas cartas no livro *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Em um dos trechos, Mário escreveu o seguinte:

O livro é uma mistura incrível. Tem tudo lá dentro. Crítica, teoria, psicologia e até romance: sou eu. E eu pesquisador. Pronomes oblíquos começando a frase, ‘mandei ela’ e coisas assim, não na boca de personagens, mas na minha direta pena. Fugi do sistema Português. Que me importa se o livro seja falho? Meu destino não é ficar. Meu destino é lembrar que existem mais coisas que as vistas e ouvidas por todos. Se conseguir que se escreva brasileiro sem por isso parecer caipira, mas sistematizando erros diários de conversação e psicologia brasileira, já cumpri meu destino. (ANDRADE Apud. MORAES, 2001, p.137).

Como o próprio autor apresenta, trata-se de uma obra experimental, pois possui formato de escrita brasileira e chamativa, com traços de conversação de rua e brincadeira nas palavras que trariam sentidos novos e metafóricos às frases que compunham o livro, além de trazerem referências musicais e cenas cinematográficas e pelo assunto inédito retratado na obra. A pesquisadora Lopez (1984), em *Uma difícil conjugação* em posfácio da edição do livro de 1984, ao descrever a forma de Mário estruturar seu texto, relata:

[..] gíria como ‘chué’, ‘encaifou’, vulgarismos e regionalismos — para o autor ‘brasileirismos’ — em profusão (contando com os arcaísmos): ‘desinfeliz’, ‘assuntou’, ‘espaventa’, ‘piraçunungava’, ‘tapejara’, ‘gâmbias’, ‘ingranzéu’, ‘cunhãs’, ‘pussanga’, para lembrar poucos. Pleonasmos (‘maus piores’), pronome oblíquo iniciando período. E até o erro generalizado, como ‘trigres’.[...] acolhendo a intensidade verbal, a duplicação do verbo (‘brincabrincando’, ‘queimaqueimando’, ‘chorachorando’). (LOPEZ, 1984, p.24).

O experimentalismo de linguagem de Mário de Andrade, presente na obra *Amar, verbo intransitivo*, é muito estudado por Telê P. Ancona Lopez, que afirma que o livro é um romance experimental, pois há a criação de novas palavras, provações linguísticas e equívocos gramaticais que vão além da gramática. Em outro estudo, denominado *Amar, verbo intransitivo: Um romance experimental*, feito por Rosália de Almeida Dias (2011), a autora vai concluir que o romance é deveras experimental, além de expressionista e cinematográfico, descrevendo a obra desta forma:

*Amar, verbo intransitivo* é uma obra experimental, expressionista, cinematográfica, enfim, uma obra modernista. O emprego da fala brasileira por parte do narrador e das personagens (considerada errada pelos conservadores, pois fugia do português castiço), a movimentação intensa do foco narrativo e a denúncia firme da alienação, da hipocrisia e da mentalidade colonizada são partes integrantes do projeto estético e ideológico de Mário de Andrade de renovação da literatura brasileira. (DIAS, 2011, p. 12)

Então, os autores citados neste trabalho têm o mesmo pensamento em relação a Mário de Andrade e seu método de escrita pós semana de 1922. Pensamentos esses, que afirmam que sua autoria é experimental por conta dos aspectos da linguagem em experimentações, bem como, o cuidado com as expressões da Língua e a inovação no modo de escrever.

Em leitura minuciosa, feita neste trabalho, do livro *Amar, verbo intransitivo*, verificaram-se alguns aspectos do experimentalismo de linguagem de Mário, retratado até aqui por estudiosos brasileiros. Abaixo é apresentado um quadro com algumas das situações de

experiência de linguagem e brasileirismos de fala postas no livro, juntamente à quantidade de ocorrências.

**Quadro 1 - Situações de experiência com o uso da Língua Portuguesa encontradas no livro<sup>3</sup>**

| <b>Situações de experiência com o uso da Língua Portuguesa</b> | <b>Número de ocorrências</b> |
|--|------------------------------|
| Pronome oblíquo em início de frase                             | 17                           |
| Gerúndio em início de frase                                    | 11                           |
| Duplicação de verbos   | 4                            |
| Palavra com troca de classe gramatical                         | 2                            |
| Síncope  | 2                            |
| Troca de gênero (palavras masculinas virando femininas)        | 9                            |

Fonte: Autora, 2019.

Conforme apresentado antes, Mário de Andrade ia de encontro ao que a gramática normativa colocava como padrão e regra. A gramática normativa dita como o português deve ser usado, e são essas regras que estabelecem as normas de concordância e regência, tanto nominal, quanto verbal. Além de estabelecer as flexões de número, gênero e pessoa, bem como, o uso de acentuações e suas pronúncias nas palavras, entre outras situações da Língua Portuguesa.

O maior número de ocorrências descrito no quadro é voltado ao uso dos Pronomes Oblíquos colocados nos começos das frases. Segundo a gramática normativa, a forma correta de uso do pronome oblíquo é nas situações de ênclise, proibindo-os em início de frase. Todavia, o modo mais usual em território brasileiro acaba por ser próclise, assim como Mário apresenta em seu livro, como nos trechos a seguir, de *Amar, verbo intransitivo*:

---

<sup>3</sup> Neste quadro não constam os muitos usos de pontuação e a quantidade de vezes em que o autor usou no livro linguagem coloquial na construção do texto, porém adotou-se como critério elencar as principais situações de experiência que ocorrem mais de uma vez ao longo do romance.

**Quadro 2 - Experiências com o uso de pronome oblíquo em início de frase**

| Situação                           | Aplicação no livro  |
|------------------------------------|---|
| Pronome oblíquo em início de frase | <b>Lhe</b> deu aquela vergonha de saber o que não sabia. (ANDRADE, 1945, P. 50)   |
|                                    | <b>Lhe</b> inchavam os olhos duas lágrimas de verdade. Não rolavam ainda e já lhe molhavam a fala. (ANDRADE, 1945, p. 54)   |
|                                    | <b>Lhe</b> parecia que a mãe, o pai, as irmãs, os criados, todo o universo conheciam as relações dele com Fraulein... O pobre! Falou um “não” empalamado, enquanto se gelava todo. (ANDRADE, 1945, p. 92) |

Fonte: Autora, 2019.

Um outro fenômeno da língua aplicado por Mário é o uso do gerúndio para além do que indica a gramática normativa. Segundo ela, não é aconselhado a ser usado em início de frase por conta de ser um agente que retrata uma continuação, ou seja, uma ação continuada com verbo, adicionado do final *ndo*. Porém, esse fenômeno é muito usado no Brasil de modo variado, mesmo retomando uma ação de fato contínua, porém no início da frase. Vale ressaltar que os quadros completos podem ser consultados no apêndice deste trabalho, pois as experiências expostas aqui são um recorte menor de exemplos dos fenômenos, a fim de ilustrar cada experiência relatada da obra. Dessa forma, também há experiência apresentada na obra de Mário, como nos exemplos, dos trechos abaixo de *Amar, verbo intransitivo*:

**Quadro 3 - Experiências com o uso de gerúndio em início de frase**

| Situação                    | Aplicação no livro  |
|-----------------------------|---|
| Gerúndio em início de frase | <b>Lembrando</b> mais uma coisa reteve a mão de adeus que o outro lhe estendia. (ANDRADE, 1945, p. 19)                  |
|                             | <b>Cismando</b> em quê? <i>Cismando</i> , sem mais nais. (ANDRADE, 1945, p. 40)   |
|                             | <b>Descansando</b> um pouco mais pesadamente o ombro no peito dele, Fraulein se deixou amparar. (ANDRADE, 1945, p. 141) |

Fonte: Autora, 2019.

Logo, pode-se analisar, de acordo com as ocorrências selecionadas no quadro acima, que embora o autor respeite o sentido de aplicação do gerúndio (ação contínua), não segue a lógica de não o aplicar no início de frase.

Uma outra experiência da linguagem no uso da Língua Portuguesa realizada por Mário, no livro estudado, foi a duplicação dos verbos que dá o sentido de intensidade verbal, para expressar a pujança da ação apresentada, intensificando seu sentido. Mário cria, assim, um tipo de Neologismo, que seria a criação de novas palavras, a partir de outras já existentes. Como nos três exemplos abaixo retirados do livro:

**Quadro 4 - Experiências com o uso de duplicação dos verbos**

| Situação              | Aplicação no livro   |
|-----------------------|--|
| Duplicação dos verbos | Carlos abaixou o rosto, <b>brincabrincando</b> com a página: - Não sei... Papai quer que eu estude Direito... (ANDRADE, 1945, p. 27) |
|                       | Silêncio grosso de cheiros de cernes, folhas, flores, terra, carnes, <b>queimaqueimados</b> pelo sol. (ANDRADE, 1945, p. 119)        |
|                       | Os raros transeuntes da aurora viam na janela um mocinho <b>chorachorando</b> , coitado! (ANDRADE, 1945, p. 129)                     |

Fonte: Autora, 2019.

Como é possível perceber no *Quadro 4*, a intensidade das cenas se dá pelos verbos duplicados colocados no corpo de texto, fazendo com que o leitor se aproxime da situação descrita no livro.

Outro tipo de neologismo criado por Mário de Andrade, na obra *Amar, verbo intransitivo*, é a transformação das classes gramaticais das palavras, como no exemplo abaixo, que na sua essência não retratava ação, mas tornou-se verbo, nas mãos do autor:

**Quadro 5 - Experiências com o uso de palavra com troca de classe gramatical**

| Situação                               | Aplicação no livro   |
|--|--|
| Palavra com troca de classe gramatical | Não se <b>moçoloirara</b> nem um pouco. (ANDRADE, 1945, p. 82) |

Fonte: Autora, 2019.

Neste dado exemplificado no *Quadro 5*, Mário faz referência ao Moço loiro, afirmando que seu personagem Carlos não tinha a mesma personalidade que a criação de Joaquim Manuel de Macedo e, para isso, utilizou-se da expressão transformada em verbo. Não se moçoloirara, que equivale a “não se parecia com o Moço Loiro”.

O fenômeno Síncope também apareceu no corpo do texto, mas esse equívoco foi proposital para a aproximação da fala popular à escrita. O exemplo a seguir, mostra a palavra “xícara” sendo escrita como “xicra”, colocando, no texto, traços da oralidade, já que, quando falada a palavra de modo mais rápido, acontecia a sua simplificação.

#### Quadro 6 - Experiências com o uso de Síncope

| Situação | Aplicação no livro   |
|----------|--|
| Síncope  | Deus lhe ouça, Fraulein! Eu espero a <b>xicra</b> aqui, não tenho coragem pra ver minha filha sofrer! (ANDRADE, 1945, p. 99) |

Fonte: Autora, 2019.

A fala popular é divergente à fala da elite em alguns aspectos. Mário de Andrade traz esta crítica à tona em forma de posicionamento na escrita dentro do livro. No exemplo do *Quadro 6*, Andrade faz uso da síncope, não estigmatizando este fenômeno, visto que quem faz a fala com desaparecimento de fonema no interior do vocábulo é a matriarca da família. Seria diferente caso fosse alguma empregada da casa ou personagem que representasse público popular, em que, num caso real ou ficcional, poderia ser uma colocação estigmatizada.

Além das experiências já colocadas aqui, a troca de gênero na escrita de Andrade foi igualmente percebida. Assim, palavras masculinas foram colocadas na obra em gênero feminino, como por exemplo, sanduíches, que é substantivo masculino, mas foi retratado com artigo “a”:

#### Quadro 7 - Experiências com o uso de troca de gênero

| Situação        | Aplicação no livro   |
|-----------------|--|
| Troca de gênero | As malas estavam todas despachadas, e malas, bolsas, sacos de viagem, os filhos, luvas, luvinhas, chapéus, Marina, Felisberto, Fraulein, a cesta com <b>as sanduíches</b> das crianças, tudo estava ali. (ANDRADE, 1945, p. 109) |

Fonte: Autora, 2019.

Do mesmo modo, a palavra *meio*, classificado como advérbio de intensidade, que foi retratada como *meia*, novamente tendo a aproximação da fala popular na escrita, como as amostras abaixo:

#### Quadro 7 - Experiências com o uso de troca de gênero

| Situação        | Aplicação no livro   |
|-----------------|--|
| Troca de gênero | Dona Laura ficara <b>meia incomodada</b> porque diversas pessoas dos bancos da frente tinham se voltado com o grito da menina. (ANDRADE, 1945, p. 110) |
|                 | <b>Meia chorosa:</b><br>- Mamãe... tou com fome!<br>- Minha filha! Meu Deus! É tão cedo!... (ANDRADE, 1945, p. 113)                                    |
|                 | Exausta, <b>meia triste</b> , ela olhava sem reparar a carreira das campinas. (ANDRADE, 1945, p. 129)  |

Fonte: Autora, 2019.

Nos exemplos dos *Quadros 7* o equívoco linguístico está na boca do narrador, em vez de colocar na boca de um personagem. Logo, a aparição dessas experiências em fala de narrador e da elite mostra que Mário não tentou diminuir ou estigmatizar a fala dos personagens envolvidos na história, mas evidenciar o modo como os brasileiros podem usar a língua, seja qual for sua classe social.

Ademais, as pontuações empregadas ao longo de todo o texto também são características do estilo experimental do autor, de modo a expressar a intensidade das cenas por meio das pontuações. Os pontos, vírgulas e reticências eram regidos de acordo com as cenas nas quais estavam sendo usados, não seguindo as regras gramaticais, como comenta Coutinho (1997):

Quanto à pontuação, é organizada pelo ritmo. [...] Mário observa que só a usa para a clareza do discursivo, ou como descanso rítmico expressivo. E comenta também, nessa oportunidade, o abandono da pontuação quando as frases se amontoam, polifônicas, no simultaneísmo, uma das mais frequentes experimentações de reestruturação do discurso narrativo, para fazer frente à congelação dos significados socialmente autorizados. (COUTINHO, 1997, p. 299)

Então, ao longo do texto, percebe-se os muitos usos de reticências e pontos de exclamação, para expressar os sentimentos de cada cena escrita e descrita no livro, demonstrando ritmo de pensamento ou ações dos personagens, conforme a frequência de pontuações, bem como mostrando a expressividade do entusiasmo e da intensidade dos personagens com o auxílio dessa ferramenta da linguagem escrita, que busca o registro da linguagem da falada. Como em cada frase há um uso diferente dessa experiência de intensidade com as pontuações, preferiu-se não registrar em quadro, mas explicar o uso da ferramenta.

No Brasil, há uma ampla pluralidade linguística, contendo assim, variações na língua, por conta da extensão territorial do país e sua multiculturalidade. Mário de Andrade,

então, se apropriou dessas variações e desenvolveu seu texto literário com brasileirismos, regionalismos e falares populares, que, para o autor, são aparatos ricos da Língua Portuguesa do Brasil. No posfácio escrito por Mário do livro analisado, o autor declara sua real intenção para com a língua ao escrever a obra:

A língua que usei. Veio escutar melodia nova. Ser melodia nova não quer dizer feia. Carece primeiro a gente se acostumar. Procurei me afeiçoar ao meu falar e agora que já estou a lê-lo escrito gosto muito e nada me fere o ouvido já esquecido da toada lusitana. Não quis criar língua nenhuma. Apenas pretendi usar os materiais que a minha terra me dava [...]. (ANDRADE, 2013, p.143)

Em quase todos os parágrafos do livro, Mário de Andrade usa uma linguagem mais coloquial, que se aproxima da fala cotidiana do povo brasileiro, mas em alguns momentos, nota-se uma certa mistura a uma linguagem mais culta, destacando a variedade linguística brasileira. Como destaca Lopez (2013), ao comentar os aspectos da linguagem e a característica do autor de juntar o popular ao erudito, dentro de *Amar, verbo intransitivo*:

Os chavões, o vocabulário do cotidiano da cidade ou rural, ligados a termos do discurso culto, até sofisticado (com e sem paródia), decalcam, muito vivamente, tanto a pesquisa linguística, como uma alta consciência estilística. Nada é gratuito, ornamental; tudo serve aos propósitos literários do texto. (LOPEZ Apud ANDRADE, 2013, p. 157)

Como artista moderno, Mário de Andrade apresenta uma escrita experimental em seus livros, a partir de *Amar, verbo intransitivo*. A principal proposta, como o movimento já salientava, era mostrar a essência do Brasil nas obras criadas a datar desse período. Então, buscando realizar esse princípio, nada mais original que apresentar um Brasil autêntico por meio da língua falada no país e expor as suas variações, bem como, modos de falar e escrever, oriundos das entranhas do Brasil, ditos brasileirismos.

Mário de Andrade não só buscava, com sua obra, a mudança e a renovação literária no Brasil como a mudança de mentalidade de sua população, fazendo literatura para se pensar e refletir, como afirma Dias (2011), que descreve a obra nas palavras a seguir.

Para Mário de Andrade, sua literatura deveria atingir função social e reflexiva e não meramente estética, para o deleite do público. Ele enfatizava o perfil do brasileiro e exaltava as virtudes e os defeitos existentes nos seus conterrâneos e na própria sociedade burguesa de sua época. *Amar, verbo intransitivo* era um texto que se concretizava visual e sonoramente, uma ruptura temática onde o idílio desafiava tabus e preconceitos. Tratava-se de uma narrativa nova, experimental, moderna, de aceitação da pátria tal como ela é. (DIAS, 2011, p. 13)

O experimentalismo da linguagem de Andrade, então, é a busca pela autenticidade brasileira, que com muitos fenômenos conhecidos na fala e representado na sua escrita, torna-se experimental, com toque original, já que é um dos primeiros romances no Brasil que assumem essa estética, sem estigmatizar o erro e desvio. Assim, a obra analisada é totalmente modernista pelos aspectos que a compõe, como traços de oralidade e brasilidade registrada no texto, além, é claro, da própria história narrada<sup>4</sup>, que é fruto de um contexto brasileiro da época, que ninguém ousava retratar: a realidade da iniciação sexual de tantos meninos, conduzida pelos pais, além também do contexto da chegada de milhares de imigrantes vindo de outros países em busca de refúgio ou oportunidade em convívio direta com a cultura brasileira.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio do que foi mostrado até aqui, pode-se entender que Mário de Andrade, como autor modernista, preocupava-se em apresentar, em sua arte escrita, o Brasil e o brasileiro de maneira autêntica, visando as expressões do falar e articulando-as na construção do seu texto. Na época, ainda havia muita busca pelos escritores em trazer para o texto aspectos lusitanos, mas o Modernismo, como ruptura, veio para problematizar esse conceito e estética já estruturada, visto que seu maior viés foi mostrar uma vertente nacional mais original e abasileirada.

Como obra de Mário em caráter experimental, *Amar, verbo intransitivo* se mostra sutilmente ácida, criticando a sociedade da época e denunciando a forma como ocorria a iniciação sexual de garotos. Além disso, há a crítica literária, em busca de uma renovação estética dos textos, por meio do emprego da fala típica brasileira, cheia de variações linguísticas e com brasileirismos, bem como os questionamentos indiretos das possíveis variações da gramática normativa, visto que sua obra não segue a norma como lei inquestionável, fazendo assim, experimentos de linguagem dentro de sua composição.

Os registros de oralidade e o vocabulário cotidiano em sua escrita, as rupturas que o texto faz, o enredo, a estética, a semântica das palavras usadas e a expressividade empregada na obra são provas de que *Amar, verbo intransitivo* é literatura com experimentalismo de

---

<sup>4</sup> Não foi o objetivo adentrar na temática da obra, mas seria muito interessante analisá-la.

linguagem, tornando o livro inovador, tanto em aspectos de texto escrito, quanto em sua temática, de forma a se afirmar original e moderna, sendo resultado da busca do autor Mário de Andrade pela brasilidade. Para isso, Mário não poupou os materiais que sua terra lhe dava.

Ao fim da pesquisa, percebeu-se, como aprofundado no capítulo 2, que a primeira fase do Modernismo no Brasil foi inovadora e buscou trazer à tona um retrato genuíno brasileiro. As ações artísticas questionavam os padrões e a sociedade daquele tempo, de modo a refletir sobre a realidade brasileira e a forma como era retratada no meio das artes. Além de que, com o conhecimento deste período, foi possível observar a trajetória do escritor Mário de Andrade dentro do movimento, desde a sua discreta entrada até quando se tornou referência do grupo modernista da primeira fase.

Além disso, no capítulo 3, ficou mais claro que no livro *Amar, verbo intransitivo* Andrade usufruiu das experimentações linguísticas usuais da Língua Portuguesa do Brasil, trazendo para o texto meios de aproximação de fala, além de desvios da Gramática Normativa, a fim de questionar o uso dessa gramática e acolher as ricas variações linguísticas do país. Deste modo, consagrou-se a sua obra como experimental por conta dos fatores descritos ao longo do trabalho.

As respostas para os questionamentos principais da pesquisa são que o Modernismo tem grande importância na história do país por conta da busca pela autenticidade brasileira e que Mário de Andrade fez parte desse movimento, na dita “fase heroica”, a fase inicial. Além disso, pode-se afirmar que a escrita de Andrade no livro *Amar, verbo intransitivo* tem caráter experimental e original, justamente por conta das experimentações e provocações de linguagem encontradas na obra literária.

Como sugestões para trabalhos futuros, pode-se, com mais profundidade, realizar uma pesquisa analítica dos fenômenos oriundos de variação linguística histórica e geográfica contidos no livro *Amar, verbo intransitivo*, visto as muitas variações presentes na obra. Também, consoante a este estudo, fazer mesmo apanhado metodológico comparando com outras edições de *Amar, verbo intransitivo*, pois em breve olhada na edição do livro de 1984, foi possível perceber diferença e ocorrência de outros fenômenos que não são retratados na edição analisada. Além de um estudo sobre o contexto social vivido por Carlos na obra *Amar, verbo intransitivo* e pressão sexual vivida pelo personagem ou ainda estudo sobre o contexto social vivido na obra e como a pressão sexual podia afetar os jovens da época, já que a temática do livro é reflexiva.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. **Amar, verbo intransitivo**. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- BOLZAN, Neides Marsane John. **A representação dos afetos em amar, verbo intransitivo, de mario de andrade**. 2012. 104 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Linguística, Letras e Artes, Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Frederico Westphalen, 2012. Cap. 3.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 36. ed. rev. e aum. São Paulo: Cultrix, 1999. 528 p.
- BOTELHO, André. **De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Humanitas: FFLCH - USP, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CERQUEIRA, Larissa Agostini. **As contribuições do modernismo para a literatura brasileira e a crítica brasileira**. Em Tese, Belo Horizonte, Vol. 16, nº 2, 2010.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil: era modernista**. 4 ed. São Paulo: Global, 1997.
- DIAS, Rosália de Almeida. **Amar, verbo intransitivo: um romance experimental**. E-revista - Unioeste, Juiz de Fora, Vol. 5, nº 3, 2011.
- LAFETÁ, João Luiz. **Mário de Andrade**. 1 ed. São Paulo: Global, 1982.
- LOPEZ, Telê P. Ancona. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, Mário de. **Amar, verbo intransitivo**. 11. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. p. 9-44.
- MARQUES, Raniere de Araujo. **Modernização estética e sujeitos periféricos em Paulicéia Desvairada de Mário de Andrade**. Dissertação, Universidade Federal da Paraíba, 2014.
- MORAES, Marcos Antonio de (organização, introdução e notas). **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: Edusp/IEB, 2000 (2ª ed., 2001).
- RODRIGUES, Marly. **O Brasil na década de 1920: os anos que mudaram tudo**. 1 ed. São Paulo: Ática, 1997.

## O SUJEITO NOIR EM *A MARCA DA MALDADE* (1958)

### THE NOIR SUBJECT IN *TOUCH OF EVIL* (1958)

Cristina De Marco<sup>1</sup>  
*crisdemarco.tina@gmail.com*

#### RESUMO

O objetivo deste artigo é encontrar o sujeito *Noir* em *A Marca da Maldade* (*Touch of Evil*, 1958), último filme hollywoodiano de Orson Welles. Para isso, realizo a análise baseando-me no entendimento de sujeito/subjetividade encontrado na noção de *Corpo Sem Órgãos* (*CsO*) desenvolvida por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Esta mostra-se adequada para identificar os elementos estéticos, cinematográficos e históricos que envolvem a formação deste sujeito. Além da presença do amor, da traição e da morte, características marcantes neste filme. Os papéis sociais encontravam-se em transformação no período final e pós-guerra, formando sujeitos ambíguos, desterritorializados.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sujeito; Corpo Sem Órgãos; A Marca da Maldade.

#### ABSTRACT:

The purpose of this article is to find the subject *Noir* in *Touch of Evil* (1958), Orson Welles' last Hollywood film. For this, I perform the analysis based on the understanding of subject / subjectivity found in the notion of *Body Without Organs* developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari. This is adequate to identify the aesthetic, cinematographic and historical elements that involve the formation of this subject. In addition to the presence of love, betrayal and death, a remarkable feature in this film. Social roles were changing in the final and post-war period, forming ambiguous, deterritorialized subjects.

**KEYWORDS:** Subject; Body without Organs; Touch of Evil.

## 1 INTRODUÇÃO

Orson Welles foi considerado um cineasta genial por uma legião de aficionados em cinema que cultuam os seus filmes, pois estes apresentaram uma ruptura na linguagem cinematográfica. Ele traz a modernidade para o cinema, adotando novas posturas de câmera e personagens. Porém, a sua trajetória profissional não foi triunfal como parecia estar se evidenciando no seu primeiro filme. *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941) ainda hoje é lembrado entre os melhores filmes de todos os tempos. Porém Orson Welles queria sempre mais liberdade

---

<sup>1</sup> Jornalista (UNISINOS, 2000); Mestre em Ciências da Linguagem (UNISUL, 2020), membro do Grupo de Estudos em Artes (GRUAS).

para a criação de roteiros, para as produções, para as adaptações. A sua vida profissional acabou sendo construída por polêmicas e fracassos. Posso afirmar, com isso, que ele era o próprio sujeito *Noir*.

Dentre as suas produções, escolhi para esta análise *A Marca da Maldade (Touch of Evil, 1958)*. Primeiramente por frequentar listas que a encaixam com a designação *Noir* – o filme apresenta todas as características necessárias para isso -, em segundo lugar, por ser a sua última produção como diretor em Hollywood. Orson Welles foi demitido no período de pós-produção do filme por discordar da *Universal International Pictures* sobre a forma como estava sendo realizada a sua montagem.

Dito isso, procuro responder às seguintes questões: quem é o sujeito *Noir*? Onde encontro o sujeito *Noir* em *A Marca da Maldade (Touch of Evil, 1958)*? Busco as respostas no conceito de *Corpo Sem Órgãos (CsO)*, desenvolvido por Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992).

Orson Welles considerava a edição, e dentro dela a montagem, como a verdade do cinema. Este foi um dos motivos que o colocou fora da indústria hollywoodiana. A primeira montagem de *A Marca da Maldade (Touch of Evil, 1958)* não foi a versão escolhida por Welles. Em razão disso, foi demitido por discordar dela e sobre isso escreveu um relatório de 58 páginas onde explicava o que deveria ser mudado. De acordo com Oliveira (sem data), o pedido não foi atendido e os papéis com as alterações pedidas por Welles foram encontrados quatro décadas depois do lançamento, em 1998, 13 anos após a morte do autor, em posse de um dos astros da produção, o ator Charlton Heston (que interpretara a personagem Miguel Vargas no filme). O estúdio achou por bem realizar esta remontagem, uma espécie de homenagem ao cineasta, e a alteração foi lançada em DVD. Esta é a cópia na qual se baseia esta análise.

## **2 O CORPO SEM ÓRGÃOS E A PRODUÇÃO DA SUBJETIVIDADE**

O conceito de *corpo sem órgãos (CsO)* está descrito em dois livros publicados conjuntamente por Gilles Deleuze e Félix Guattari: *O Anti-Édipo* (1972) e o terceiro volume de *Mil Platôs* (1980). Eles retomam o termo usado pelo teatrólogo Antonin Artaud (*Pour Mettre fin au jugement de Dieu / Para acabar com o Juízo de Deus* – 1948). O *CsO* é o campo de imanência do desejo. É sobre ele que amamos, é por ele que penetramos e somos penetrados. É

o que resta quando tudo, todos os órgãos foram retirados. E o que se retira é justamente a subjetivação, o sujeito.

No contexto em que se identifica o Cinema *Noir*, o corpo da sociedade estava desterritorializado, vivendo as transformações por que passou o antigo território. Ela deseja a reconstrução e reocupação depois da experiência de guerra. Os papéis sociais estão em plena transformação. Homens e mulheres buscam conquistar – ou reconquistar - os seus espaços.

Os homens precisam mostrar que, apesar da guerra, ainda são viris e necessários. A masculinidade é mais que nunca afirmada e reafirmada na indústria do cinema, nesta nova sociedade desorganizada que precisa colocar em evidência seus antigos valores éticos e morais. O reconhecimento é um desejo para estes homens que voltaram da guerra. Eles esperam ser tratados como heróis da pátria, pois salvaram o mundo do tirano e por isso merecem ser exaltados. Desta forma, se assemelham ao herói, personagem *Noir*, que vive um conflito por ter fracassado. Eles defendem o seu território - o país ou a mulher - contra a ameaça da tirania do outro - o inimigo de guerra, ou o novo mundo, ainda tão incerto. Entregaram a sua honra para defender os seus territórios.

Enquanto isso, elas agora “existem”, passaram a ser consideradas dentro do contexto social. As mulheres, dessa forma, se desterritorializaram - elemento fundamental para a compreensão do CsO. Define o fato de não ser um território, um corpo sobre o qual se fixam os órgãos, mas um corpo imanente, desterritorializado, sobre o qual se formam os sujeitos.

Antes, elas eram limitadas às funções da casa - a vida conjugal, os filhos, os afazeres domésticos -, mas, a partir da guerra, elas precisam ir para o mercado de trabalho e ocupar os espaços antes exclusivamente masculinos, já que os homens saíram para cumprir a sua “missão cívica”. Terminando a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), os territórios não existem mais. Quando os homens voltam aos lares, eles estão feridos no corpo e na consciência pelos horrores que viveram. E, ao mesmo tempo, elas conquistam o espaço que ficou ocioso.

Num mundo governado pelo desequilíbrio sexual, o prazer do olhar foi dividido entre o ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina estilizada de acordo com sua fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”. [...] A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia, sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação, em momentos de contemplação erótica. (MULVEY, 2015, p. 444)

Elas passaram a existir inclusive no cinema. Adquiriram personalidade, vontade, poder. O Cinema *Noir* as mostra como dominadoras: elas agora expressam o desejo. A submissão passa a ser permissão, já não é mais uma imposição do homem ou da sociedade, não pode ser. O trabalho nas fábricas é um espaço real e passa a ser representado de forma mais proeminente nesta leva de produções hollywoodianas. E claro, o desejo também lhes pertence, emana delas. A *femme fatale*, representada nos filmes *Noir*, é a mulher que tem desejo sexual, ela atrai o “herói” para a emboscada e através da sedução transforma e manipula a vida dos personagens masculinos. O desejo não carece nada, pois “aquilo que para o sujeito é falta, revela-se como excesso de singularidades que transbordam”. (ROLNIK, apud XAVIER, 1983, p. 458)

Podemos considerar o próprio cinema como um *Corpo sem Órgãos*. A montagem do filme é feita através de cortes e estes colam-se a outros cortes e se transformam em novas cenas, dando uma roupagem estética diferente do que seria se a montagem fosse feita de outra forma.

O sujeito é uma produção do *Corpo sem Órgãos*. A subjetividade é produzida neste movimento de troca de fluxos intensos. Em *A Marca da Maldade (Touch of Evil, 1958)* isso fica claro na intensidade dos personagens. A ambiguidade moral e ética leva-os a experimentarem as trocas de papéis, as inversões, as experimentações, o que sugere este movimento.

O cinema estava vivendo a fase da descoberta do movimento, da ação, e isso está evidenciado na escolha da câmera em primeiro plano, mostrando os rostos e as ações como se fosse o próprio personagem. A câmera está na mão do cinegrafista/diretor. Essa também é uma forma de mostrar que há fluxo, há troca, há sujeitos sendo produzidos.

O corpo organizado funciona como uma máquina que trabalha para a produção. Quando o corpo se torna um organismo dão a ele uma utilidade e dessa forma ele se insere na sociedade, sempre com uma finalidade. O desejo é esmagado, organizado externamente, os órgãos capturados, amarrados dentro de uma lógica capitalista ordenada. Os órgãos estão sempre presos à estrutura social. Assim, quando preso, os órgãos tornam-se inimigos.

Orson Welles se estruturou dentro de uma engrenagem capitalista da indústria do cinema. Deram a ele todas as condições para que se tornasse um grande diretor. Ele se tornou. Mas queria mais. Não conseguiu permanecer preso ao organismo. Desejava, como Deleuze e

Guattari, o excesso, produzia o excesso e tirava o sujeito para cada ocasião. Teve bons atores, bons roteiros, mas a sua “genialidade” acabou se tornando sua inimiga, e a indústria que o criou também queria dele se livrar.

“Restam os corpos, que são forças, nada mais do que forças, que enfrenta e se refere a outras forças, que ela afeta e que a afetam” (DELEUZE, 2018, p. 203). Desta forma, entendemos que o *Corpo sem Órgãos* nasce da capacidade de novas sensações. Todas as possibilidades são consideradas. O corpo desorganizado torna-se instrumento da intensidade.

Mais do que produzir as armas utilizadas na guerra, os Estados Unidos precisam, desta etapa em diante, produzir outras máquinas industriais para sustentar as vidas que seguem. A sobrevivência neste novo mundo dependerá de novas técnicas. Esta realidade está na superfície de um corpo social que precisa se conectar a outras máquinas para produzir estas vidas que desejam vencer. Nada mais providencial do que a ascensão, ao mesmo tempo, do capitalismo, da indústria do cinema e do sonho americano.

Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. O desejo é esse conjunto de sínteses passivas que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real decorre disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente. Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão”. (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 43)

São dilemas da subjetividade: a defesa da identidade contra a sua pulverização, a defesa da identidade local contra a global, os movimentos de reivindicação religiosa, racial e étnica. “É o próprio tabuleiro do regime identitário que está para ser posto em questão [...] para viabilizar a produção de uma subjetividade heterogênea” (ROLNIK, 1983, p. 455). O *Corpo sem Órgãos* é, assim, uma noção de inconsciente, o inconsciente maquínico, “a operação por excelência do desejo: agenciar os desejos de uma infinita variedade de universos e, a partir do que se engendra nesse agenciamento, produzir as múltiplas figuras da realidade – não só da realidade subjetiva” (ROLNIK, 1983, p. 455).

### 3 CINEMA NOIR

Entre a década de 1940 e o final da década de 1950, “nem indústria, nem público jamais utilizaram o termo, em terras americanas em referência ao corpus hoje cultuado como

*film noir*” (MASCARELLO, 2006, p. 178). O termo foi cunhado pelos críticos de cinema franceses e pode ser entendido através do período histórico e também pelo movimento literário.

Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a produção cinematográfica de Hollywood teve a sua exibição proibida na França. O país estava ocupado militarmente, desde 1940, pelos nazistas. Em poucas semanas, quando acabou finalmente a guerra, foram exibidos, entre outros: *Relíquia Macabra / The Maltese Falcon / 1941*, de John Huston; *Pacto de Sangue / Double Indemnity - 1944*, de Billy Wilder; *Laura / Laura / 1944*, de Otto Preminger; *Até a Vista Querida / Murder, my Sweet / 1944*, de Edward Dmytryk e *Um Retrato de Mulher / Woman in the Window / 1945*, de Fritz Lang. Todos os filmes tratavam de dramas policiais e traziam à tona o cenário social encontrado no período final e pós-guerra: violência, ambiguidades, incertezas. Coincidentemente, em 1945, ano em que a guerra acabou, a editora francesa *Gallimard* lançou uma coleção encadernada com a capa preta contendo romances policiais que apresentavam este cenário nebuloso. Chamava-se *Série Noire*, criada por Marcel Duhamel. A semelhança entre os cenários e os temas abordados levou a crítica especializada a chamar estes filmes hollywoodianos de *Noir*<sup>2</sup>. Eram filmes escuros e ambíguos, como a tradução do termo.

Nem mesmo os cinéfilos — amantes do cinema — são capazes de definir da mesma forma o cinema *Noir*. Cada um guarda a sua lista pessoal destes filmes. Confuso, certamente. Mas é justamente isso que torna o cinema fascinante e objeto de estudo frequente nos espaços acadêmicos; as possibilidades que se abrem às variadas definições.

Existem controvérsias não só a respeito de sua natureza (movimento, ciclo, gênero, estilo, tom e atmosfera, tipo de narrativa, fenômeno, inflexão ou tendência?) como também no seu período de vigência (anos 1940, dos anos 1940 aos anos 1960, até os dias de hoje?). (MATTOS, 2001, p. 11). Mattos aponta, nas páginas seguintes (p. 13-14), estudos e obras que definem o Cinema *Noir*.

Na obra *Historie du Cinéma*<sup>3</sup>, de 1954, Maurice Bardeche e Robert Brasillach percebiam nestes filmes “a influência da literatura policial, a figura da mulher sedutora e astuciosa (lembrando o anúncio de propaganda de *Pacto de Sangue*: “Ela o abraça para que ele mate”), a narração subjetiva”. Uma década depois, em 1968, *Hollywood in the forties*<sup>4</sup>, de

<sup>2</sup> *Noir/Noire* – Tradução: Preto. Negro. Escuro. Deprimido. Conforme o Dicionário Reverso Francês-Português – Online – Disponível em: <https://dicionario.reverso.net/frances-portugues/noir> Acesso em 15 jul.2019.

<sup>3</sup> *Historie du Cinéma* - Tradução: *História do Cinema*

<sup>4</sup> *Hollywood in the forties* - Tradução: *Hollywood nos anos 1940*

Charles Higham e Joel Greenberg trazia a primeira abordagem em inglês sobre os filmes, no capítulo *Black Cinema*. Eles eram chamados desta forma por conter “um mundo de trevas e violência, e sobretudo sombra sobre sombra sobre sombra”. Assim, as obras literárias da Série *Noire* podem ser usadas para justificar o termo *Noir* usado para designar estes filmes, visto que a sombra, as trevas, tudo lembra a escuridão e remetem à tradução do termo em francês: preto, escuro, sombrio.

O primeiro crítico cinematográfico a cunhar o termo *noir* foi o francês Nino Frank, no artigo *Un Nouveau Genre “Policier”: L’Aventure Criminelle*<sup>5</sup>, publicado em 1946, na revista semanal *Écran Français*. Para ele, “estes filmes “*noirs*” não têm mais nada em comum com as fitas policiais do tipo habitual... Nestas narrativas, claramente psicológicas, a ação - violenta ou movimentada - importa menos do que os rostos, os comportamentos, as palavras, isto é, a verdade dos personagens”. (FRANK, 1946, apud MATTOS, 2001, p. 12)

Em novembro do mesmo ano, Jean Pierre-Chartier abordou os filmes em *Lés Américains Aussi Font des Films Noir*<sup>6</sup>, escrito para a seção *Notte Écran* de *La Revue du Cinéma*<sup>7</sup>, “onde vislumbrava alguns elementos básicos desse tipo de filmes, como a narração em primeira pessoa, a presença da mulher fatal, a importância da atração sexual nos enredos e o pessimismo desesperante dos personagens”. (MATTOS, 2001, p. 12-13). Já nas primeiras críticas, o tema causava divergências. Frank falava em realismo e humanismo, enquanto Chartier criticava o anti-humanismo e o pessimismo dos personagens.

Nos Estados Unidos, Lloyd Shearer já havia falado sobre eles em seu artigo *Crime Certainly Pays on the Screen*<sup>8</sup>, para a revista do *New York Times*, em agosto de 1945; porém os chamava de “histórias de *hard-boiled* de crimes sangrentos, com implicações freudianas”. (SHEARER, 1945, apud MATTOS, 2001, p. 13)

Ainda hoje, há autores que confundem essas denominações de estilos e gêneros narrativos por apresentarem características semelhantes. Jeha (2011) explica as diferenças entre *hard-boiled*, *noir* e a ficção de detetive:

Todas se desenvolvem num contexto de urbanização e industrialização típico das sociedades europeias e norte-americana de fins do século 19 e início do 20. A ficção

<sup>5</sup> *Un Nouveau Genre “Policier”: L’Aventure Criminelle* - Tradução: *Um novo gênero policial: a aventura do criminoso*.

<sup>6</sup> *Lés Américains Aussi Font des Films Noir* - Tradução: *Os americanos também fazem filmes negros*.

<sup>7</sup> *Notte Écran de La Revue du Cinéma* – Tradução: *Nossa tela da Crítica do Cinema*.

<sup>8</sup> *Crime Certainly Pays on the Screen* - Tradução: *O crime certamente compensa na tela*.

de detetive nasce nos contos de Poe, com um investigador de poltrona que resolve um enigma por meio de notícias de jornais, a pedido de um chefe de polícia. Após a Primeira Guerra Mundial e a quebra da Bolsa de Nova York, autores e leitores deixam para trás histórias em que a violência é apenas um jogo de salão e partem em busca de narrativas duras e velozes, com detetives trabalhando ao arripio da lei: a ficção *hard-boiled*. Dela se origina a ficção *noir*, fundamentalmente pessimista, **em geral sem detetive** e cujo protagonista é um fracassado, quando não um criminoso, que tenta sobreviver nas trevas morais e urbanas. (JEHA, 2011 – meu destaque).

Destaco a afirmação do autor: “em geral sem detetive” para fazer a ele um contraponto, trazendo o que diz Mattos (2001, p. 37): “o investigador e a vítima são as figuras básicas do filme *noir*. Investigadores de diversos tipos – detetives particulares, policiais, jornalistas, cidadãos comuns – são os protagonistas dos filmes que chegam mais próximo da história de detetive clássica.” Mascarello (2006) denomina estes filmes como “aqueles policiais dos anos 1940 de luz expressionista, narrados em off, com uma loira fatal e um detetive-durão ou um trouxa, cheios de violência e erotismo.” Dito isto, estes filmes continham, sim, detetives.

Os filmes *Noir* têm como cenário ambientes noturnos, com pouca luz, em referência ao submundo das grandes cidades americanas. Jogo de sombras e luzes que conotam a ambiguidade que pode se apresentar em outro elemento-chave: a morte. Há sempre enigmas a serem desvendados. Quem foi o culpado? Em que circunstâncias aconteceu o crime? Os detetives seguem pistas que por vezes os levam a outro enigma.

Em *A Marca da Maldade* (*Touch of Evil*, 1958), de Orson Welles, a morte do empresário, no início do filme, leva a um suspeito cujas provas contra ele são plantadas pelo próprio investigador, que passa a ser alvo do próximo enigma a ser desvendado.

Estes elementos estéticos são soluções encontradas pelos diretores. Os Estados Unidos sentiam as perdas econômicas provocadas pela Grande Depressão (1929) e em seguida pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A crise trouxe a escassez de recursos para as produções cinematográficas. Produções baratas e envolvendo equipes menores foi a solução encontrada pelos cineastas para terem seus roteiros filmados.

Os personagens estão abandonados à própria sorte. Eles estão envolvidos em dramas pessoais – éticos e morais - e ocupam espaços marginais na sociedade. Apresentam-se como pessoas comuns, policiais, jornalistas, prostitutas, dançarinas, traficantes. Ninguém estará livre destes dilemas. E assim se mostrarão os sujeitos. Eles não têm uma definição fechada. Costumam ser tratados pela crítica especializada como heróis e bandidos.

O herói *Noir* pode ser um anti-herói, pois pode se portar como o seu antagonista ao tropeçar na sua própria inocência. Isso faz do seu destino o fracasso. O bandido é imoral, artiloso, mas é capaz de sucumbir ao amor. A mulher é só contradição: é a *femme fatale* mas pode ser uma esposa dedicada; é desejada pelos personagens masculinos e ao mesmo tempo os domina. Os papéis se invertem e se contagiam. A ambiguidade cria, assim, uma grande diversidade de possibilidades e de subjetividades que estão sempre se transformando em novos sujeitos. Este contágio traz a noção de *Corpo sem Órgãos (CsO)*.

A subjetividade não é dada, ela transborda os indivíduos, é objeto de sua produção excessiva. O processo de subjetivação acontece nas conexões entre fluxos heterogêneos. A formação destas subjetividades pressupõe agenciamentos coletivos e impessoais. E esta produção se opera no *CsO*: “Os agenciamentos de tais singularidades são exatamente aquilo que irá vazar dos contornos dos indivíduos, e que acaba levando à sua reconfiguração”. (ROLNIK, apud XAVIER, 1983, p. 453)

Orson Welles foi um fenômeno em Hollywood, onde obtivera um contrato com vantagens sem precedentes junto à R. K. O. (*Radio-Keith-Orpheum*), estúdio que produzia filmes de cineastas independentes como John Ford (1894-1973), Cary Grant (1904-1986) e Walt Disney (1901-1966). Welles era um jovem diretor de teatro e radialista. Aos 26 anos de idade lançaria o seu primeiro longa-metragem, *Cidadão Kane (Citizen Kane, 1941)*, um filme inovador na sua narrativa, na fotografia e na temática, indicado em nove categorias do Oscar e ganhando com o roteiro, assinado pelo veterano Herman J. Mankiewicz, sua única estatueta.

#### **4 A MARCA DA MALDADE - TOUCH OF EVIL (1958)**

Ramon Miguel Vargas (Charlton Heston) é o chefe do Serviço Mexicano de Combate ao Tráfico de Drogas. Ele atravessa a fronteira pela primeira vez, com sua esposa, Suzie Vargas (Janet Leigh), que é americana. Assim que eles passam pela alfândega, o carro imediatamente posterior ao deles explode. Como o carro saiu do lado mexicano, Vargas procura tomar conhecimento do caso e acaba se envolvendo na solução da ocorrência. Entre os policiais americanos está o detetive Hank Quinlan (Orson Welles). Logo Vargas desconfia do caráter de Quinlan e inicia uma investigação a seu respeito, resolvida com a ajuda de Pete Menzies (Joseph Callea), assistente do policial.

Vargas pode ser interpretado como o herói - ingênuo e honesto - fragilizado perante o perigo que lhe aguarda. Sua principal fragilidade é o amor à esposa. Ele abandona a ação na qual estivera envolvido para se certificar de que ela está bem e não corre risco. Resolve tudo dentro da Lei. Por outro lado, Quinlan é um policial solitário, grosseiro, e que gosta de impor a sua autoridade. Para ele, a justiça deve ser feita a seu próprio modo: planta provas para incriminar inocentes e se envolve com bandidos e traficantes. Resolve tudo à sua maneira. Porém, quando se trata de Cinema *Noir*, as informações são sempre contraditórias, ambíguas. Bazin interpreta a trama de outra forma:

Este argumento de maniqueísmo inverte-se se prestar um pouco mais de atenção ao argumento e às personagens. Quinlan não é realmente o polícia vicioso. Ele não tira lucro das suas investigações. Ele está convencido da culpabilidade das pessoas que faz condenar com falsas provas. Sem ele, esses culpados passariam, pois, por inocentes. Ao direito das pessoas, à inteligência e à lógica honesta do seu colega mexicano, ele opõe a “intuição” que lhe garante a exactidão do seu diagnóstico. As provas, se as fabrica, é porque são necessárias para enviar o “culpado” à cadeira elétrica. (BAZIN, 1991, p. 88)

Quinlan resolveria o caso da explosão do carro à sua maneira se Vargas não estivesse ali para atrapalhar. O detetive planta as provas para incriminar o suspeito, prende-o e o tortura. Outro incômodo é o fato de Vargas ser estrangeiro. O detetive também perde o controle quando o assunto é o amor. Ele já foi casado, no entanto, o único bandido o qual não conseguiu deter foi o responsável por estrangular a sua amada. Tanya (Marlene Dietrich), parece ter sido a única mulher que lhe deu atenção depois disso. Mas a vida de “tira” o leva irremediavelmente para longe dela. Mesmo assim, há sempre uma possibilidade de retorno. Menzies é o seu grande escudeiro. Eles também se amam. Por ele, levou um tiro na perna que o deixou aleijado.

Suzie é a esposa dedicada. Mantém-se ao lado de Vargas, que precisa resolver o caso da explosão. Mas não é submissa. A vontade é dela. É capaz de enfrentar o traficante Tio Joe Grandi (Akim Tamiroff), mesmo que ele deixe claro ter por ela desejo sexual e ameace a Vargas por ele ter prendido o seu irmão, chefe da quadrinha de traficantes. É ameaçada também pelos sobrinhos de Grandi enquanto aguarda Vargas no hotel. Eles simulam que ela esteja drogada para desqualificar o fato de Vargas combater o tráfico. Ela é acusada de ter matado Joe Grandi e por isso é presa. Porém, Vargas a liberta.

A morte: morrem o empresário e a stripper que o acompanha no carro que explode na sequência inicial. Quinlan estrangula Grandi e, na cena final, mata o seu “fiel escudeiro” Pete Menzies, que o traiu ajudando Vargas. Finalmente morre, ao tombar, bêbado em um rio lodoso.

Traição: Quinlan foi traído por Menzies e traiu a sua profissão ao não agir de acordo com a lei, característica que liga Orson Welles à sua obra. Ele se sentia traído por Hollywood, a mesma indústria fez dele herói e vilão. Welles teve que permanecer fora para estar dentro. Aqui encontramos a representação do *Corpo Sem Órgãos*, ao mostrar o sujeito formado fora do corpo.

Os movimentos de câmera também são elementos estéticos *Noir* em *A Marca da Maldade*. A câmera participa das cenas, ela se aproxima dos rostos, visualiza os acontecimentos na altura dos corpos, dos olhos. Essas cenas são cortadas por planos-gerais quando a confusão está armada. As imagens se cruzam e se cortam.

Novamente, o *CsO* agencia os cruzamentos e cortes, os movimentos que dão vida aos personagens que desejam. Desejo em excesso, como querem Deleuze e Guattari, já que desses desejos surgem novos sujeitos, pela movimentação e pelo fluxo dos personagens.

Rogério Sganzerla caracterizava o Cinema Moderno desta forma, quando a câmera “desce à altura do olho expressionista, abandona o *plongée*<sup>9</sup> para situar-se à altura dos olhos. O cinema deixa de ser Lang e passa a ser Hawks. O filme localiza-se diante da realidade. A câmera individualiza-se e toma posição frente à intriga; já não se situa em todos os lugares e posições”. (SGANZERLA, 1965, p. 5). O expressionista Fritz Lang buscava a representação subjetiva do mundo, acreditava que a câmera precisava dizer algo. Enquanto a câmera de Howard Hawks filma a violência, acompanha o conflito e o perigo das ações em *Scarface* (1932). Mesmo com estilos tão diferentes, eles contribuíram para o surgimento do que ficou conhecido como Cinema *Noir* nos anos 1940.

Em *A Marca da Maldade* encontram-se também elementos materiais na decoração dos cenários que remetem à estética *Noir*. Na casa de Tanya, por exemplo, há quadros com pinturas de cavalos, detalhes da cidade nas paredes, que confere aos ambientes de bares e bordéis um ar de “modernidade”, contrastando com cabeças de boi com chifres, remetendo à ambientação dos filmes de *Velho Oeste*. São nestes locais onde se passa a maior parte das cenas.

---

<sup>9</sup> *Plongée* – técnica de filmagem onde a câmera focaliza os personagens de cima para baixo, sendo apenas uma observadora dos fatos.

Fachadas de luzes *néon*, contrastando com a pouca luz noturna. Os figurinos *Noir* são formados por chapéu com a aba virada para baixo e capa de chuva. Os personagens fumam e as melodias que tocam nos bares são tristes: jazz e trilhas orquestrais.

#### 4.1 ORSON WELLES

Orson Welles ficou conhecido nos Estados no dia 30 de outubro de 1938, quando protagonizou, juntamente com seus atores, na emissão radiofônica semanal *The Mercury Theatre on the Air*, pela C.B.S. (*Columbia Broadcasting System*), a dramatização da obra literária *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells. O enredo discorria sobre a invasão de alienígenas na cidade de Nova Jersey. A dramatização causou pânico na população:

O tamanho da reação, claro, foi espantoso. Seis minutos depois de entrarmos no ar, os painéis telefônicos das estações de rádio do país inteiro piscavam como árvores de Natal. As casas foram se esvaziando, as igrejas se enchendo; de Nashville a Mineapolis, havia gente chorando e distribuindo roupas pela rua. Vinte minutos depois, estávamos com um estúdio repleto de policiais atônitos. (WELLES apud BOGDANOVICH, 1995, p. 58)

Com essa alegoria podemos introduzir a noção de território/desterritório, uma das premissas do Corpo Sem Órgãos (CsO). Trata-se de um corpo virtual, atravessado e invadido de desejo. Este desejo produz o excesso. E através do excesso, o sujeito. O invasor/estrangeiro precisava ser combatido. A qualquer momento o país pode voltar a ser invadido, atravessado. Este medo perdura ainda hoje nas produções hollywoodianas.

Em 1933, Orson Welles retorna aos Estados Unidos depois de uma temporada na Europa trabalhando como ator. Três anos depois, em 1936, estreia como diretor teatral em uma produção do *Federal Theatre/WPA (Works Progress Administration)*, um programa governamental, parte do *New Deal (1933-1937)*, que recrutou atores negros para a montagem de *Macbeth*, de Shakespeare. Welles preferiu mudar a ambientação da peça da Escócia para o Haiti, porque via semelhanças entre o imperador daquele país e o personagem-título. Todos os mais de cem atores eram negros, a maioria nunca tivera subido em um palco antes. Foi um grande sucesso de público. Com isso, podemos compreender como Orson Welles produz fora do território, desterritorializando. Entre *Macbeth* e Hollywood foram mais dois anos.

Os primeiros passos de Orson Welles em Hollywood datam da Primavera de 1938. Eles vêm logicamente da R.K.O. que era uma filial da R.C.A., tal como a cadeia N.B.C. onde Welles se tinha iniciado na rádio. [...] Na primeira semana de agosto, Orson Welles assina com George Schaeffer, diretor da R.K.O. Radio Pictures, um contrato sem dúvida único na história do cinema americano: um filme por ano em que ele seria, segundo o seu desejo, realizador, argumentista, intérprete ... ou tudo ao mesmo tempo. Reservaram-lhe 25% dos benefícios brutos de cada um de seus filmes; ele receberia 150 000 dólares de avanço e cada filme seria uma Mercury Production. (BAZIN, 1991, p. 143)

A partir do seu primeiro longa-metragem, *Cidadão Kane* (1941), ele passa a ser reconhecido como herói, pois cumpre o ideal americano: é um vencedor. Sendo assim, iguale-se aos heróis de guerra. Ele deseja e merece ser vislumbrado no cinema, como sinal deste reconhecimento.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que foi exposto, afirmo que o sujeito *Noir* é ambíguo, perpassado pelo desejo, pelas transformações sociais, atravessado por elas, com características estéticas próprias e compreensível através da noção de *Corpo Sem Órgãos (CsO)*.

Os papéis sociais estavam em transformação, pois haviam sido atravessados no período final e pós-guerra quando se constituíram estes filmes. Os homens voltaram com o estigma de heróis, porém perderam a primazia para as mulheres nas tarefas do dia-a-dia e mesmo nos seus empregos. O cinema também precisou se adequar a esta realidade. A linguagem cinematográfica reproduziu os sujeitos ambíguos de então. Os papéis se misturam e se deslocam neste universo, fazendo coro a estas mudanças.

*A Marca da Maldade* presta-se igualmente a este papel. Mocinho e bandido, traição, morte, amor são elementos que estão à disposição dos personagens. Crise moral e ética emolduram esta realidade. A câmera também participa deste jogo, trazendo à tona as artimanhas destes sujeitos que se transformam o tempo todo, criando as ambiguidades.

A morte dá origem a esta história e a finaliza. Vargas e Quinlan são opostos, mas também mostram que têm um outro lado. Menzies trai o seu melhor amigo, que perdeu a perna para salvá-lo, porém nada garantia a ele que não fosse traído pelo amigo. Suzie ama Vargas incondicionalmente, embora atraia também a atenção e o desejo de outros homens. Tanya ama Quinlan, que do seu jeito também a ama.

A ambiguidade está presente também nos elementos materiais da estética *Noir*. Na ambientação de bares e bordéis com um ar de “modernidade”, contrastando com os cenários dos filmes de *Velho Oeste*. Fachadas de luzes *néon* contrastando com a pouca luz noturna.

Orson Welles é um bom exemplo de sujeito *Noir*. Ele amou o cinema e o produziu pelo excesso, seja na linguagem, seja na intenção. Porém, a indústria do cinema o rejeitou depois de ter feito dele um herói. Ela o traiu. Desta forma, o cineasta precisou estar fora dela para poder continuar a produzir o seu CsO, desterritorializando. Esta é uma palavra que pode ajudar a compreender a concepção deste sujeito. A partir dos elementos históricos apresentados na análise, podemos compreender a sua formação.

## REFERÊNCIAS

A MARCA da Maldade. Diretor: Orson Welles. Estados Unidos da América, 1958. DVD Vídeo, Universal renovado em 1986 (104 min).

BAZIN, André. **Orson Welles**. Lisboa, Portugal: Horizonte de Cinema, 1991.

BOGDANOVICH, Peter; WELLES, Orson. **Este é Orson Welles**. Edição: Jonathan Rosenbaum. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Editora Globo, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. V. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2011.

JEHA, Julio. **Ética e Estética do Crime: ficção de detetive, hard-boied e noir**. XII Congresso Internacional da ABRALIC. 18 a 22 jul. 2011, UFPR, Curitiba. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0078-1.pdf>>. Acesso em 27 jun. 2019.

MASCARELLO, Fernando. **História Mundial do Cinema**. Campinas, SP: Papius, 2006.

MATTOS, A.C. Gomes de. **O outro lado da noite: filme noir**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001

MULVEY, Laura. **Prazer visual e Cinema Narrativo**. Publicado em 26 et. 2015. Acesso em 03 jul. 2019. Disponível em: <https://vdocuments.mx/mulvey-laura-prazer-visual-e-cinema-narrativo-na-experiencia-do-cinema.html>

**NOIR**. Significado. Dicionário Reverso Francês-Português – Online – Disponível em: <https://dicionario.reverso.net/frances-portugues/noir>. Acesso em 15 jul. 2019.

OLIVEIRA, Rodrigo de. **A Marca da Maldade**. Crítica do filme. Disponível em:  
<https://www.papodecinema.com.br/filmes/a-marca-da-maldade/> Acesso em 20 jun.2019.

ROLNIK. Suely. **Esquizoanálise e Antropofagia**. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro> Edições Graal: Embrafilme, 1983.

**R.K.O. Radio Pictures**. No portal Encyclopedia.com – disponível em:  
<https://www.encyclopedia.com/arts/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/rko-radio-pictures>. Acesso em 14 jul. 2019.

SGANZERLA, Rogério. **Noções de Cinema Moderno**. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 jan. 1965 Suplemento Literário, p. 5.

# Ensaio

## **A POESIA ERÓTICA DE DRUMMOND: A ARTE COMO FORMA DE EXPRESSÃO DOS DESEJOS INTERNOS ATRAVÉS DA LINGUAGEM**

### **DRUMMOND'S EROTIC POETRY: ART AS A FORM OF EXPRESSION OF INTERNAL DESIRES THROUGH LANGUAGE**

Renata Marques de Avellar Dal-Bó<sup>1</sup>  
*renatamadb@gmail.com*

“A língua que eu quero é essa que perde a função e se torna carícia. O que me apronta é o simples gosto da palavra, o mesmo que a asa sente aquando o voo”  
(Mia Couto)

“Vivre sans volupté c'est vivre sous la terre”  
(Ronsard, Sonnets pour Hélène)

#### **RESUMO:**

Este ensaio tem como objetivo realizar uma leitura crítica dos poemas eróticos “O que se passa na cama”, “A língua lambe” e “Minha boca errante”, inseridos no livro “O Amor Natural”, do poeta modernista brasileiro Carlos Drummond de Andrade, lançado postumamente em 1992, com o intuito de entender como a poesia expressa os desejos internos do poeta através da linguagem.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poemas eróticos; Poeta modernista; Linguagem.

#### **ABSTRACT:**

This essay aims to carry out a critical reading of the erotic poems "O que se passa na cama", "A língua lambe" and "Minha boca errante", inserted in the book "O Amor Natural", by the Brazilian modernist poet Carlos Drummond de Andrade, released posthumously in 1992, in order to understand how poetry expresses the poet's internal desires through language.

**KEYWORDS:** Erotic poetry; Modernist poet; Language.

“Quando nasci, um anjo torto, desses que vivem na sombra disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida” (ANDRADE, 2003). Nesta primeira estrofe de seu “Poema de Sete Faces”, Drummond se utiliza de um estrangeirismo francês: a palavra "gauche", que significa “esquerdo” em português que, nesse caso, adquire o sentido de desajustado. O eu-lírico de Drummond se via "torto", "canhestro", gauche diante de si e do mundo. Porém através de sua

---

<sup>1</sup> Mestre em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul).

linguagem poética, Drummond conseguiu entrar na vida com muito mais intensidade. A sua palavra foi seu voo libertador.

Nascido no início do século XX, em Itabira, cidade do interior de Minas Gerais, Drummond foi criado nas mais rígidas tradições mineiras. Aos 15 anos, foi aluno interno do Colégio Anchieta, em Nova Friburgo, onde publicou seu primeiro texto "Vida nova" que falava da expectativa da chegada à nova escola, "com a alma povoada de esperanças miríficas e sonhos maravilhosos". Sonhos esses que terminariam em 1919, quando Drummond foi expulso por "insubordinação mental", após discutir com um professor (MAURO VENTURA, 2012).

Em entrevista dada a jornalista Leda Nagle em 1982, Carlos reclama dos costumes rígidos da época da infância e adolescência, onde a comunicação da moça com o rapaz era impossível, a não ser por intermédio de um irmão, sempre com uma bengala ao lado para evitar qualquer descaso. Ele conta que quando se confessava tinha horror de ir para o inferno. Na hora da comunhão o medo de engolir ou mastigar a hóstia era terrível, pois era pecado gravíssimo. "Todas essas coisas enchem a cabeça da gente de porcaria, então a minha poesia foi um processo de depuração interna. Eu vomitei tudo isso na minha poesia" (BAÚ DA TV, 1982).

Drummond, com sua poesia modernista - onde os versos são livres, a estrofação irregular e as rimas ausentes - criou uma capacidade de pronunciar o mundo do século XX, com todos os seus dramas históricos e suas particularidades. Desta forma, abordou uma variedade de temas em sua poesia, dentre eles, sua visão crítica do mundo, a existência humana, o cotidiano brasileiro, a infância, a expressão das classes marginalizadas, sua ideologia e a linguagem do poeta. Dentro dessa perspectiva, por que não escrever poemas eróticos, que falassem de paixões, corpos, desejo, amor e sexo? Na verdade, este tema está discretamente presente em seus livros. Porém, em "Amor Natural", uma coletânea póstuma lançada em 1992, onde os poemas se revelam no limiar entre a pornografia e o erotismo, há um desnudamento temático. Neste livro estão reunidos 40 poemas, onde Drummond descreve cenas eróticas numa linguagem desnuda e libidinosa.

O "Amor Natural" é uma obra inquietante, pois revela uma nova face do poeta, mais despojada, impudica e sexual. São textos repletos de vida, sensualidade, luxúria e voluptuosidade carnal, onde o autor se introjeta ao mesmo tempo em que se expõe, desbravando o corpo enquanto busca, na fluidez e sensualidade da linguagem, a própria nudez da alma.

Seria a poesia erótica a linguagem que Drummond encontrou para sublimar o instinto e expressar seus desejos internos? Segundo Freud (1974, p. 118), a sublimação do

instinto constitui um aspecto particularmente evidente do desenvolvimento cultural; é ela que torna possível às atividades psíquicas superiores, científicas, artísticas ou ideológicas, o desempenho de um papel tão importante na vida civilizada.

É impossível desprezar o ponto até o qual a civilização é construída sobre uma renúncia ao instinto, o quanto ela pressupõe exatamente a não-satisfação (pela opressão, repressão, ou algum outro meio?) de instintos poderosos. Essa ‘frustração cultural’ domina o grande campo dos relacionamentos sociais entre os seres humanos. Como já sabemos, é a causa da hostilidade contra a qual todas as civilizações têm de lutar. (...) Não é fácil entender como pode ser possível privar de satisfação um instinto. Não se faz isso impunemente (FREUD, 1974, p. 118).

Drummond tem na sua poesia (erótica) um alto desejo de independência do mundo externo. Afastando-se da pressão da realidade e encontrando refúgio num mundo próprio com melhores condições de sensibilidade. Através da poesia, Drummond recria o mundo, constrói outros mundos, no qual os seus aspectos mais insuportáveis da realidade são eliminados e substituídos por outros mais adequados aos seus próprios desejos. Sua poesia produz novos mundos possíveis.

Segundo Freud, a vida real é árdua demais para nós; proporciona-nos muitos sofrimentos, decepções e tarefas impossíveis. A fim de suportá-la, não podemos dispensar as medidas paliativas. “As satisfações substitutivas, tal como as oferecidas pela arte, são ilusões, em contraste com a realidade; nem por isso, contudo, se revelam menos eficazes psiquicamente, graças ao papel que a fantasia assumiu na vida mental” (1974, p. 93).

No poema “O que se passa na cama”, o poeta tímido e pacato dá lugar a um eu-lírico sensual e sexual. Àqueles que se habituaram a ler suas crônicas ironicamente suaves, poderá sentir-se agredido ao encontrar nos seus versos palavras como “pênis”, “vagina”, “vulva” e “sêmem”. Contudo, segundo Affonso Romano de Sant’Anna escreve no prefácio do livro (1992, p. 77-78):

“Para aqueles costumados a uma literatura mais direta e que cresceram numa sociedade em que o uso do ‘palavrão’ (conceito antigo?) virou banalidade, soará como real a suspeita do próprio poeta de que não deveria publicar esses poemas porque podem parecer coisas de jardim de infância comparados com o que se faz e ouve por aí.”

(O que se passa na cama  
é segredo de quem ama.)

É segredo de quem ama  
não conhecer pela rama  
gozo que seja profundo,  
elaborado na terra  
e tão fora deste mundo  
que o corpo, encontrando o corpo  
e por ele navegando,

atinge a paz de outro horto,  
noutro mundo: paz de morto,  
nirvana, sono do pênis

Ai, cama, canção de cuna,  
dorme, menina, nanana,  
dorme a onça suçuarana,  
dorme a cândida vagina,  
dorme a última sirena  
ou a penúltima... O pênis  
dorme, puma, americana  
fera exausta. Dorme, fulva  
grinalda de tua vulva.  
E silenciem os que amam,  
entre lençol e cortina  
ainda úmidos de sêmem.  
estes segredos de cama. (ANDRADE, 1992, p. 12-13)

O tema amoroso/erótico, anteriormente identificado na poesia de Drummond como um espaço etéreo e abstrato, revela-se na poesia “O que se passa na cama” através da explosiva e sublime conciliação entre amor e sexo, de almas e corpos, sentimentos e suores, candura e malícia, ferocidade e delicadeza. O poema ganha uma densidade metafísica. Segundo Sant’Anna, o amor é o que há de imperioso na vida, é o momento luminoso na escuridão, a afirmação da vida contra a morte, a procura da eternidade no fugaz instante. “Como se o poeta estivesse se desinibindo, ou como se Eros estivesse jogando sua última cartada contra Tântatos” (ANDRADE, 1992, p. 83).

Entretanto, “o que se passa na cama é segredo de quem ama”, não se pode falar sobre sexo, os corpos se escondem, em torno do sexo silencia-se, torna-se segredo fechado entre quatro paredes. Há no poema indícios de uma sociedade hipócrita e reprimida.

A civilização atual deixa claro que só permite relacionamentos sexuais na base de um vínculo único e indissolúvel entre um só homem e uma só mulher, e que não é de seu agrado a sexualidade como fonte de prazer por si própria, só se achando preparada para tolerá-la porque, até o presente, para ela não existe substituto como meio de propagação da raça humana (FREUD, 1974 p. 125).

Assim como Freud, Michel Foucault também investiga sobre a expressão e exteriorização da sexualidade no século XX. Em seu livro “História da Sexualidade I – A Vontade de Saber”, Foucault compara a questão da sexualidade do início do século XVII com o século XIX. Segundo ele, no século XVII ainda vigorava uma certa franqueza em relação ao sexo. As palavras eram ditas sem muita reticência, não havia segredo, o interdito era tolerado. Eram frouxos os códigos da grosseria, da obscenidade, da decência, se comparados com os do

século XIX. “Gestos diretos, discursos sem vergonha, transgressões visíveis, anatomias mostradas e facilmente misturadas, crianças astutas vagando, sem incômodo nem escândalo, entre o riso dos adultos: os corpos ‘pavoneavam’” (FOUCAULT, 1999, p. 9).

Porém, a partir do século XIX a burguesia vitoriana trata de encerrar com a sexualidade, que passa a ter como única função a reprodução. As pessoas se calam em relação ao sexo. O casal legítimo e procriador passa a ser o modelo e ditar as leis. Os que não se adequam às normas são expulsos, negados e reduzidos ao silêncio. Os discursos passam a ser puro e os corpos escondidos. O que foge à lei vira anormal e deverá ser penalizado. “A repressão funciona decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber” (FOUCAULT, 1999, p. 10).

Desde o século XIX reina a hipocrisia de nossa sociedade burguesa. Vivemos uma longa fase de repressão sexual. As sexualidades ilegítimas são restringidas a lugares onde possam dar lucro, como os prostíbulos e os consultórios psiquiátricos. Fora desses lugares o puritanismo moderno teria imposto seu tríplice decreto de interdição, inexistência e mutismo.

Segundo Foucault, é porque se afirma essa repressão que se pode ainda fazer coexistir, discretamente, o que o medo do ridículo ou o amargor da história impedem a maioria dentre nós de vincular: revolução e felicidade; ou, ainda, revolução e prazer. Para Foucault (1999, p. 12), o que sustenta em nós a obstinação em falar do sexo em termos de repressão é “falar contra os poderes, dizer a verdade e prometer o gozo; vincular a iluminação, a liberação e a multiplicação de volúpias; empregar um discurso onde confluem o ardor do saber, a vontade de mudar a lei e o esperado jardim das delícias.”

No prefácio do livro “Amor Natural” Sant’Anna defende que está na hora de o erótico (pornográfico?) fazer parte natural da obra dos poetas. Não há de que ser envergonhar. Afinal, há alguns milhares de anos que amamos desvairadamente e todas as formas registradas ou não no Kama Sutra e nos murais de Pompeia. “Como diz o poeta, o amor é palavra essencial. E embora o que se passa na cama seja segredo de quem ama, nunca houve segredo mais repartido que esse em todo os tempos e culturas. E o bom poeta é aquele que ao revelar o seu segredo descobre que ele pertence a todos” (ANDRADE, 1992, p. 84)

No poema “A língua lambe”, Drummond incorpora o jardim das delícias de Foucault e brinca com a língua:

A língua lambe as pétalas vermelhas  
da rosa pluriaberta; a língua lavra  
certo oculto botão, e vai tecendo  
lépidas variações de leves ritmos.

E lambe, lambilonga, lambilenta,  
a licorina gruta cabeluda,  
e, quanto mais lambente, mais ativa,  
atinge o céu do céu, entre gemidos,

entre gritos, balidos e rugidos  
de leões na floresta, enfurecidos. (ANDRADE, 1992, p. 32)

Em “A língua lambe” as palavras copulam semanticamente, a língua é “lambilonga, lambilenta”. O poeta diverte-se com a língua e a linguagem, faz um exercício estético do erotismo. Através da língua que lambe, lambente e ativa, Drummond propaga excitação e desejo. A linguagem poética de Drummond “não é só meio de sedução”, mas o “próprio lugar da sedução” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 13).

Drummond é seduzido pela linguagem e seduz através dela. Nesse jogo de sedução entre linguagem e poeta, Drummond externaliza seus desejos, pois, segundo Paz (1982, p. 37), “as palavras não vivem fora de nós, nós somos o seu mundo e elas o nosso”.

O erotismo possibilita o jogo dialético entre o sujeito poeta e a linguagem. Esse jogo resulta na fruição, pela qual o poeta age sobre as palavras. Paz afirma que:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A linguagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo (PAZ, 1994, p.12).

No poema, Drummond utiliza palavras que não são eróticas para evocar e insinuar emoções eróticas. O uso das palavras “lambe”, “lambilonga”, “lambilenta”, “lambente”, “gritos”, “gemidos” levam em consideração a intencionalidade e a intensidade como questões inerentes à poesia. Nos versos do poema, comparece um trabalho de combinações de elementos que desaguam num jogo semântico bastante insinuante do relacionamento entre poeta e linguagem.

O erotismo, como elemento do fazer artístico, na poesia moderna, desestrutura o objeto, desconstrói perspectivas canônicas do Ocidente, elabora a colagem de novas representações do universo e torna-se uma ferramenta para a própria autorreflexão sobre o fazer artístico. (MELOTTO; MARINHO, 2002, p. 19-20).

A libido do eu-lírico do poeta aparece no poema “Mimosa boca errante” na afirmação da existência de um instinto de morte:

Mimosa boca errante  
à superfície até achar o ponto  
em que te apraz colher o fruto em fogo  
que não será comido mas fruído  
até se lhe esgotar o sumo cálido  
e ele deixar-te, ou o deixares, flácido,  
mas rorejando a baba de delicias  
que fruto e boca se permitem, dádiva.

Boca mimosa e sábia,  
impaciente de sugar e clausurar  
inteiro, em ti, o talo rígido  
mas varado de gozo ao confinar-se  
no limitado espaço que ofereces  
a seu volume e jato apaixonados,  
como podes tornar-te, assim aberta,  
recurvo céu infindo e sepultura?

Mimosa boca e santa,  
que devagar vais desfolhando a líquida  
espuma do prazer em rito mudo,  
lenta-lambente-lambilusamente  
ligada à forma ereta qual fossem  
a boca o próprio fruto, e o fruto a boca,  
oh, chega, chega, chega de beber-me,  
de matar-me, e, na morte, de viver-me.

Já sei a eternidade: é puro orgasmo. (ANDRADE, 1994, p. 34-35)

No poema, Drummond une os instintos de vida e morte para definir o orgasmo como o ato sublime para alcançar a eternidade. Conforme Freud (1974, p. 142), “o desejo de destruição, quando dirigido *para dentro*, de fato foge grandemente à nossa percepção, a menos que esteja revestido de erotismo.” Para Freud, o nome “libido” pode ser utilizado para denotar as manifestações do poder de Eros, a fim de distingui-las da energia do instinto de morte.

O instinto agressivo é o derivado e o principal representante do instinto de morte, que descobrimos lado a lado de Eros e que com este divide o domínio do mundo. Agora, penso eu, o significado da evolução da civilização não mais nos é obscuro. Ele deve representar a luta entre Eros e a Morte, entre o instinto de vida e o instinto de

destruição, tal como ela se elabora na espécie humana. Nesta luta consiste essencialmente toda a vida e, portanto, a evolução da civilização pode ser simplesmente descrita como a luta da espécie humana pela vida (FREUD, 1974, p. 145).

Drummond, no poema “Mimosa boca errante” mistura vida e morte (Eros e Tântatos): “Boca mimosa e sábia, impaciente de sugar e clausurar”, “como podes tornar-te, assim aberta, recurvo céu infindo e sepultura?”, “oh chega, chega, chega de beber-me, de matar-me, e, na morte, de viver-me”. Tais pares de opostos estão misturados e amalgamados na tessitura do poema. Conforme Barthes (1981, p. 64), “a linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos, na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo”.

Podemos concluir que Drummond, nesses três poemas analisados neste ensaio, consegue sublimar seus desejos através da poesia, dando assim vazão aos seus instintos reprimidos em função de uma infância repressora e conservadora. Mostra também que a natureza humana transita entre os instintos de vida (Eros) e morte (Tântatos). O desejo de destruição pode passar despercebido e reverter em grande mal para a civilização, a não ser que esteja revestido de erotismo. Despido de pudores e moralidades, Drummond revela-se entre o erótico e o pornográfico com muita leveza; externaliza os sentidos e sentimentos, desnudando e traduzindo o lado bom da libido. Mostrando o sexo no seu ato primitivo e animal: ato, suor, sêmen, gemido, desejo, gozo e corpo. Mas descrevendo também a sensualidade e os prazeres do amor natural e humano. Através de sua poesia, o poeta cria mundos possíveis, despe-se e se oferece como matéria de poesia, despudorado, entrega-se, sem meias palavras, por inteiro, de corpo e alma.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **O Amor Natural**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

BAÚ DA TV (Brasil) (Comp.). **Carlos Drummond de Andrade**: Entrevista a Leda Nagle. 1982. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=huc9EFfY4Ag>>. Acesso em: 25 out. 2017.

BARTHES, Roland. **Fragments de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: Vontade de Saber**. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FREUD, Sigmund. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud - Volume XXI (1927-1931): O Mal-Estar na Civilização**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974. Tradução de: José Octávio de Aguiar Abreu.

MAURO VENTURA (Rio de Janeiro). O Globo. **O despertar de Carlos Drummond de Andrade**. 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/o-despertar-de-carlos-drummond-de-andrade-3730135#ixzz4x69wwPMFstest>>. Acesso em: 25 out. 2017.

MELOTTO, Thalita; MARINHO, Marcelo. Arte, erotismo e representação do universo: da pintura rupestre a Manoel de Barros. In: **Manoel de Barros: o brejo e o solfejo**. Brasília: Ministério da Integração Nacional; Universidade Católica Dom Bosco, 2002.

PAZ, Octávio. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994. Tradução de: Wladir Dupont.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivaniha: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

**ENTRE A TRISTEZA E A HERMÉTICA: UM OLHAR PARA A  
TRAJETÓRIA DO (SOR)RISO DO PERSONAGEM ARTHUR FLECK  
NO FILME CORINGA (2019)**

**BETWEEN SADNESS AND HERMETIC: A LOOK AT THE PATH OF  
THE SMILE OF THE CHARACTER ARTHUR FLECK IN THE MOVIE  
JOKER (2019)**

Daiane de Souza Alves Maurício<sup>1</sup>

**RESUMO:**

Conhecido como o arqui-inimigo do Batman, o Coringa apresenta-se como um vilão intrigante da DC Comics, pois, mesmo não sendo detentor de superpoderes, atrai os olhares dos espectadores devido às suas armas mais poderosas: a insanidade e a imprevisibilidade nos atos. Além disso, o Palhaço assassino, como é reconhecido, é possuidor de uma gargalhada icônica, bem como, aos olhos dele, tudo é motivo de piada e, por isso, o (sor)riso tornou-se a sua marca. Nesse sentido, este artigo tem por objetivo analisar a trajetória do (sor)riso da personagem Arthur Fleck a partir do filme *Coringa* (2019), do diretor Todd Phillips, bem como perceber as diferenças e as características de cada um desses (sor)risos. Para essa análise, como procedimento metodológico, aplicou-se uma pesquisa descritiva de caráter exploratório e explicativo. Os resultados apresentaram cinco fases do (sor)riso do Coringa: o sorriso falso, o riso inapropriado, o sorriso de justiça, o sorriso de traço de sangue e, por último, o riso hermético.

**PALAVRAS-CHAVE:** Coringa. Trajetória. (Sor)risos.

**ABSTRACT:**

Known as Batman's archenemy, the Joker presents himself as an intriguing villain from DC comics who, considering his lack of superpowers, still manages to attract viewers' attention due to his most powerful weapons: insanity and unpredictability in actions. In addition, The killer Clown, as he is often referred to, has an iconic laugh, since, in his eyes, everything is a joke and, therefore, his laugh and his smile have become his trademark. In this sense, this article aims to analyze the trajectory of the laugh and the smile of the character Arthur Fleck from the film *Joker* (2019), by director Todd Phillips. For this analysis, as a methodological procedure, an exploratory and explanatory descriptive research was applied. The results were presented in five phases of the Joker's laugh and smile: the false smile, The inappropriate laugh, the justice smile, the smile with traces of blood and, finally, the hermetic smile.

**KEYWORDS:** Joker, Trajectory, Smile, Laugh.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Ciências da Linguagem no Curso de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, da UNISUL. Especialista em Neuropsicopedagogia Educação Inclusiva. Graduada em Letras, Português/Inglês pela UNISUL. E-mail: daiane\_sam@hotmail.com.

## 1 INTRODUÇÃO

O filme *Coringa*, lançado em 2019, traz à tona um personagem conturbado chamado Arthur Fleck que, no decorrer da trama, acaba libertando os impulsos e tornando-se o famoso palhaço assassino: o Coringa. E uma das marcas icônicas desse personagem é o (sor)riso, por isso este artigo apresenta-se com o propósito de analisar a trajetória dos (sor)risos do personagem Arthur Fleck.

É importante salientar, primeiramente, que o filme *Coringa* (2019) é autossuficiente e não depende dos demais filmes da DC Comics, embora possa ter alguma conexão com eles. A trama apresenta-se carregada de dramaticidade, realismo e diversos tons sombrios.

Ademais, a Warner desenhou uma estratégia de marketing diferente da utilizada em filmes do gênero. Em vez de fazer a pré-estreia em uma grande convenção de cultura pop, *Coringa* (2019) teve a primeira exibição no consagrado Festival de Cinema de Veneza, onde foi premiado com o Leão de Ouro de melhor filme do festival. Vale ressaltar, ainda, que ao final da apresentação no referido Festival, a obra foi aplaudida de pé por oito minutos, demonstrando, dessa forma, o sucesso do filme, justamente pela exposição do seu emblemático protagonista.

Arthur Fleck é um homem desprezado pela sociedade, trabalha como palhaço e tem anseios de ascender à carreira de comediante de *stand-up*, entretanto enfrenta grandiosos obstáculos em uma vida cíclica: casa-trabalho-casa-trabalho. Além disso, dedica-se a cuidar da mãe doente, Penny Fleck, que trabalhou durante trinta anos para Thomas Wayne, o pai de Bruce Wayne, o Batman.

É importante mencionar que a transformação de Fleck em Coringa é morosa, mas definitiva. Nessa transformação, há um fator preponderante que o acompanha antes, durante e depois do processo: o (sor)riso. E este ensaio tem por objeto de estudo justamente a análise da trajetória do (sor)riso de Fleck/Coringa, bem como perceber as diferenças e as características de cada um desses (sor)risos. É importante salientar, ainda, que os (sor)risos foram analisados justamente na ordem como aparecem no filme, ou seja, cronológica.

## 2 UM OLHAR PARA A TRAJETÓRIA DO (SOR)RISO NO FILME CORINGA (2019)

### 2.1 O (SOR)RISO FALSO: O PRIMEIRO A APARECER

**Figura 01 – O sorriso falso**

Fonte: Coringa, 2019.

No filme, o primeiro sorriso mostrado em cena traz a câmera em plano fechado e o personagem forçando o sorriso, deixando transparecer a tristeza através de uma lágrima que lhe escorre pelo olho. Tornando-se íntimo do espectador já nesse primeiro momento, a personagem Arthur traz à cena o cotidiano de diversas pessoas que fingem gostar do emprego, que se esforçam para tal, afinal precisam da labuta diária para sobreviver; assim encontrava-se a personagem: infeliz, constantemente humilhado, motivo de chacotas diárias por um grupo de adolescentes, sentindo-se desvalorizado, preso a uma vida de acontecimentos cíclicos desmotivadores.

Entretanto, um fator interessante a ser analisado é o fato de a mãe de Arthur, Penny, o apelidar desde a infância de *Happy* (feliz, em inglês), afinal, para a matriarca, ele era um indivíduo alegre, que fazia os outros felizes. No entanto, esse não era o sentimento constante de Arthur, pois este chegou a pedir, em um determinado momento do filme, que a assistente social que o atendia conseguisse mais remédios para aliviar a sua dor, esta que, na realidade, não era física, mas psíquica.

Outrossim, Arthur tinha o sonho de ser humorista e, inclusive, possuía um caderno em que anotava piadas para usá-las quando fosse famoso ou tivesse alguma oportunidade de entreter as pessoas, o que ocorre na trama em momentos esporádicos e humilhantes, como quando ele finalmente conseguiu a oportunidade de se apresentar, mas o público não equalizou na sintonia das piadas e não encontrou comicidade nelas.

Mesmo nesse ciclo de infelicidades, inicialmente, Arthur não possui característica alguma do Coringa. Aliás, possuía somente a aparência da figura de um palhaço que, diferentemente de um herói, ou anti-herói, no caso, revela o lado sombrio e as situações desgraçadas do próprio ser humano. Corroborando essa ideia:

O palhaço apresenta diferenças em relação à figura heroica porque carrega o erro, a falha, a impotência. [...] No fracasso do palhaço está a sua mensagem e a sua capacidade de mostrar o quanto somos imperfeitos. [...] O ato supremo de realização heroica do palhaço seria o fracasso, o fato de ser um perdedor [...]. O palhaço revela o feio, a fome, a miséria, a simplicidade [...]. (GOMES, 2012, p. 17).

Essas definições e características se enquadram perfeitamente em Arthur, reflexo de um indivíduo que não representa um ser que conquista feitos positivos durante a vida. Além disso, Arthur possuía algo que o impedia de ser visto como uma pessoa comum, ele sofria de epilepsia gelástica, doença que traz como consequência o riso inapropriado, que veremos a seguir.

## 2.2 O RISO INAPROPRIADO: O SEGUNDO

**Figura 02 – O riso inapropriado**



Fonte: Coringa, 2019.

É comum do indivíduo sentir vontade de rir, no entanto, muitas vezes, este riso encontra-se cerceado por padrões que não o permitem acontecer a qualquer momento. Entretanto, o personagem Arthur Fleck sofre de um mal: epilepsia gelástica, o riso inapropriado. Essa risada patológica não é controlada pela pessoa, e dá-se, principalmente, segundo Júnior (2016, p.12) devido a um pequeno tumor hipotalâmico.

O personagem Arthur Fleck foi marcado por uma infância cruel, que o deixou com uma seqüela chamada epilepsia gelástica, em decorrência de um grave espancamento sofrido por ele por um dos namorados da mãe; assim, provavelmente, o tumor que o fez desencadear a doença foi resultado de tamanha crueldade na infância.

Embora fruto de uma doença neurológica, a risada de Arthur Fleck não era aceita por pessoas estranhas, pois, historicamente, segundo Propp (1992, p. 164), “[...] um riso [...] artificial é um riso falso que merece reprovação”. Como o riso é alto, descontrolado e não tem lugar para acontecer, aparenta ser forçado, portanto: reprovável. E essa reprovação dá-se pelo fato de os risos serem associados a:

[...] festas e diversões populares. A estas festas e diversões liga-se principalmente a *Máslenitsa* dos russos e o Carnaval da Europa Ocidental. Nesses dias as pessoas se abandonavam a comilanças e bebedeiras desenfreadas e aos tipos mais diversos de divertimento. Era obrigatório rir e ria-se muito e desbragadamente. Este tipo de riso penetrou cedo na literatura da Europa Ocidental. Rabelais foi seu representante mais significativo. [...] O verdadeiro domínio de Rabelais é o riso desbragado e sem limites. [...] Pautados em Bakhtin podemos chamar a este riso de riso rabelaisiano. Ele é acompanhado de voracidade e outros tipos de dissolução. (PROPP, 1992, p. 166-167).

Justamente assim acontece com o riso de Arthur Fleck, ele segue um padrão típico, atingindo um pico e diminuindo lentamente. Isso pode ser percebido quando, voltando do trabalho, sentado em um banco no ônibus, Fleck avista no banco da frente um menino com a mãe. Querendo entreter a criança, Arthur começa a fazer caretas e a criança sorri. Entretanto, a mãe repreende Fleck, pedindo-lhe que não se dirija ao filho dela. Depois da repreenda, Arthur dá início a um riso descontrolado e é mal interpretado pelas pessoas que estão sentadas no ônibus, visto que acabam olhando-o com desprezo. Ao ver que a mãe da criança sentada à sua frente estava ficando irritada, ele tira do bolso um cartão no qual está escrito que o riso descontrolado dele é uma doença.

É perceptível o sofrimento da personagem com esse riso, visto que ele não consegue controlá-lo. Esse riso representa uma expressão do tumulto interno que se desencadeia sempre que ele se sente estressado, desconfortável ou tenta expressar a verdade sobre o que realmente está sentindo.

O interessante é observar o desconforto e a tristeza sentidos pelo personagem depois que o riso patológico passa, tendo em vista toda a exposição que o som alto do riso provoca. Ademais, como o tal riso apresenta-se de uma forma constante e alta, as pessoas acabam ficando incomodadas com ele e não compreendendo a situação, pois, como é um riso inapropriado, que

não deveria acontecer naquele lugar específico, as pessoas associam-no a um possível deboche, o que não o caracteriza.

### 2.3 O TERCEIRO: O SORRISO DE JUSTIÇA

**Figura 03 – O sorriso de justiça**



Fonte: Coringa, 2019.

O terceiro sorriso exponencial do personagem Arthur Fleck ganha um caráter de veracidade, é um sorriso de justiça, aquele sorriso calmo, de “tarefa cumprida” e de “justiça feita”. Todavia, esse sorriso é o primeiro do Coringa, pois Arthur Fleck, neste momento, já se transformou no famoso palhaço assassino. Antes, contudo, é importante entender os fatores que contribuíram para o nascimento desse sorriso.

Arthur Fleck, desde pequeno, tem no personagem Murray Franklin, um apresentador de TV interpretado por Robert de Niro, a figura de um pai. Ele cresce idolatrando Franklin e, influenciado pelo programa televisivo, acaba desenvolvendo a ideia de ser um comediante, tendo como maior sonho ir ao programa de Franklin e ser aplaudido pela plateia.

Já na vida adulta, Athur Fleck é influenciado pela mãe a acreditar que Thomas Wayne seria a figura paterna pela qual tanto sonhava. Entretanto, com o decorrer da trama, Fleck percebe que tal parentesco seria impossível. Ele descobre que a mãe, Penny, quando

jovem, ficou internada em um hospital psiquiátrico e resolve ir até a instituição. Chegando lá, rouba os prontuários médicos e vê que foi adotado.

Em seguida, outra situação complicada acontece na trama: Fleck sempre sonhou, desde a infância, em se apresentar no programa de TV de Murray Franklin, entretanto, quando isso acontece, o apresentador mostra um vídeo no qual Fleck está em um bar de *stand up*, no palco, contando piadas sem graça e sendo vaiado pela plateia. Ao fazer isso, Murray transforma o sonho de infância de Fleck em uma grande piada nacional.

Frente a esses fatores, o personagem Coringa é gerado como um meio de encarar todas as decepções enfrentadas por Arthur, justamente porque ele tem desmistificada as duas figuras nas quais projetava uma ideia de paternidade, uma, a de Murray Franklin, a do pai querido e desejado da infância e que o ridicularizou em rede nacional; a outra, a de Thomas Wayne, que não o acolheu quando Arthur disse ser seu filho. Diante da presença do pai desmantelada em sua vida, a qual, segundo Freud (2013), reprime o indivíduo a andar de acordo com a ética e a moral, reprimindo os impulsos negativos, Fleck vê-se liberto e, assim, a proibição que o inibia

[...] não conseguiu abolir o impulso. O resultado da proibição foi apenas o de recalcar o impulso – o desejo de tocar – e bani-lo para o inconsciente. Ambos, a proibição e o impulso, se conservam: o impulso, porque foi apenas recalçado, e não abolido; a proibição, porque com seu cessar o impulso teria penetrado na consciência e alcançado realização. Criou-se uma situação não resolvida, uma fixação psíquica, e todo o resto se deriva do conflito permanente entre proibição e impulso. (FREUD, 2013, p. 71-72).

Assim, quando Fleck é convidado para ir ao programa televisivo dos seus sonhos, caracteriza-se de palhaço e materializa a morte da figura paterna através do assassinato de Murray Franklin. Corroborando, assim, a ideia de Freud (2013) de que

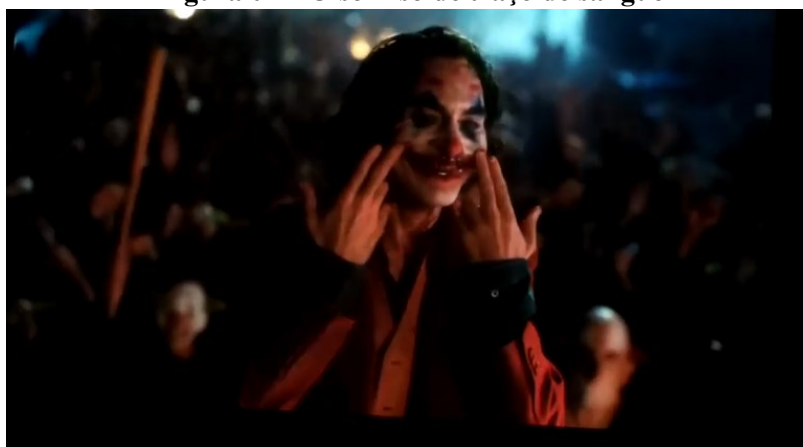
[...] o assassinato do pai-tirano põe fim às crueldades e restrições por ele impostas, mas também ao seu papel protetor e líder, características do pai que os filhos veneram e das quais dependiam.

[...] As proibições obsessivas implicam uma grande renúncia e restrições da vida tal como as proibições do tabu, mas uma parte delas pode ser cancelada pela execução de certos atos imprescindíveis que têm caráter compulsório – atos compulsivos – e sobre cuja natureza de penitência, expiação, medida defensiva e purificação não cabem dúvidas. (FREUD, p. 22 e 70-71, 2013).

Após assassinar Franklin, o Coringa se senta no sofá ao lado do apresentador já morto, abre os braços e dá o sorriso de justiça, transparecendo que, exatamente naquele momento, a missão de vingança por toda a humilhação sofrida foi concluída. Assim, o terceiro sorriso, o de justiça, configura-se através da justiça com as próprias mãos, ao perceber-se capaz de vingar-se dos que o humilhavam.

#### 2.4 O QUARTO SORRISO: O TRAÇO DE SANGUE

**Figura 04 – O sorriso de traço de sangue**



Fonte: Coringa, 2019.

O quarto sorriso surge após o Coringa ter sido preso pelo assassinato de Franklin. Frente ao crime, Coringa é levado pelos policiais em uma viatura e é aclamado por um enorme grupo de pessoas que se encontravam na rua vestidas de palhaço. Assim, o Coringa se sente, enfim, acolhido, visto que interpreta que essas pessoas caracterizadas como ele, e que assistiram à morte de Franklin ao vivo pela televisão, corroboraram com sua postura, reafirmando a atitude do ato criminoso.

Durante o seu trajeto o carro da polícia sofre um acidente e o Coringa, agora ferido, é socorrido por aquele grupo de pessoas vestidas de palhaço. Elas o levantam e o colocam sobre o carro policial tombado na rua após o acidente. Ao perceber que seu nariz está sangrando, o Coringa faz com o sangue um traço em forma de sorriso sobre a própria boca (Figura 4). Depois, abre os braços e aprecia o caos no qual se encontra a cidade. Segundo Burucúa (2007, p. 38), na antiguidade, “[...] el monstruo natural o el monstruo inventado por la fantasía de los poetas y los artistas eram siempre ocasión para la risa [...]”, visto que

Rindo da indecência, nós nos libertamos do princípio do mal [...]. Esta tese provém claramente da teoria de Aristóteles da catarse, enquanto purificação e relaxamento da tensão, com o que ele explica a ação que é exercida sobre nós pela tragédia. A teoria da tragédia é aplicada mecanicamente à comicidade. (PROPP, 1992, p. 169).

Frente ao que as pessoas chamariam de caos, de uma tragédia consolidada, o Coringa traça um sorriso de sangue, representando a satisfação com a aclamação pública e, enfim, sente-se acolhido.

## 2.5 O QUINTO RISO: O HERMÉTICO

**Figura 05 – O riso hermético**



Fonte: Coringa, 2019.

O último riso consolida-se como hermético. Segundo o dicionário Michaelis (2019), hermético significa “[...] de difícil compreensão ou interpretação”, e justamente assim apresenta-se o último riso do Coringa. Corroborando essa ideia, o personagem é questionado pela psicóloga que o atende no manicômio sobre o porquê de estar rindo e ele, ironicamente, diz que ela não iria compreender.

Porém este riso não zomba e nem satiriza, é de um gênero completamente diferente: trata-se de um riso alto[...] pleno de satisfação. Nenhuma das teorias de comicidade de Aristóteles até nossos cursos de Estética, toma em consideração este gênero de riso. Ele expressa a *alegria animal* de sua própria natureza fisiológica. (PROPP, 1992, p. 167).

Esse riso apresenta-se de forma descompassada, como se estivesse rindo de algo sobre o qual só ele é detentor de conhecimento. Pode-se interpretar esse riso hermético por dois vieses. O primeiro acreditando que ele sabia que mesmo naquelas condições, com as mãos

algemadas e preso no manicômio, poderia matar a assistente social que o atendia, o segundo, interpretando que toda a história contada até aquele momento havia se passado apenas na imaginação dele.

### **3 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Um personagem marcante como o Coringa mostra-se demasiadamente intrigante, e compreender a trajetória pela qual este personagem segue traz à luz determinadas situações que, muitas vezes, acabam ficando às escuras. Frente a isso, buscou-se neste artigo identificar a trajetória dos (sor)risos do personagem Arthur Fleck no filme *Coringa* (2019). Após a análise, foram encontrados cinco (sor)risos: o sorriso falso, o riso inapropriado, o sorriso de justiça, o sorriso de traço de sangue e o riso hermético.

O sorriso falso foi denominado dessa forma porque, ao forçar um sorriso com os dedos nas extremidades da boca, Fleck esconde o que realmente sente: tristeza. Ao fazer tal gesto, é como se dissesse a si mesmo: você não está bem, mas finja estar. Já o riso inapropriado ganhou essa nomeação devido ao fato de acontecer em momento inoportunos, quando não se pode rir. Ademais, o sorriso de justiça é configurado quando Fleck, após assassinar o apresentador Murray ao vivo, pensa que estava sendo sensato ao cometer o ato, visto que o referido apresentador o ridicularizou; assim, Fleck, ao fazer justiça com as próprias mãos, senta-se no sofá do apresentador e sorri satisfeito, aprovando a atrocidade que acabara de cometer. O sorriso de traço de sangue, por sua vez, é determinado dessa forma porque, ao sofrer um acidente, Fleck percebe que a boca está sangrando e, ao invés de se apavorar por isso, embebeda os dedos no sangue e traça um sorriso no rosto, criando, desse jeito, a marca do Coringa: o sorriso vermelho. Por último, tem-se o riso hermético, ou seja, indeterminado, visto que não se sabe do que se ri.

Frente a isso, como futuras análises, seria interessante buscar encontrar um paralelo entre as formas de (sor)risos de Arthur Fleck abordadas neste ensaio e as histórias em quadrinhos do Coringa, será que elas aparecem da mesma forma? Como é visualizada a questão do (sor)riso nas HQs?

Por fim, o (sor)riso se faz objeto interessante de análise, visto que na sociedade ainda é cultuado positivamente, entretanto há situações em que não é bem-vindo ou que destoia do momento vivenciado, como, por exemplo, num velório, onde o riso é visto como

inapropriado, justamente porque vela-se uma pessoa que perdeu a vida. Além disso, o (sor)riso é, muitas vezes, fator determinante para caracterizar as pessoas, pois um indivíduo que sorri cria uma imagem de diversão, de alegria; no entanto sorrir demasiadamente pode fazer com que a pessoa seja vista como uma tola, e comparada a um bobo da corte. Assim, apesar de o (sor)riso estar associado à alegria, ele também pode configurar-se falsamente, pois, muitas vezes, as pessoas fingem estar bem para seguirem adiante com as obrigações diárias, criando uma imagem positiva sobre si, passando, então, a serem vistas como alguém que não se deixa abater, mas que, na realidade, apenas esconde o que realmente sente.

## REFERÊNCIAS

CORINGA. Direção de Tood Phillips. EUA: Warner Bros, 2019. 1 DVD (02h 02 min.).

FREUD, S. (1913). **Totem e Tabu**: algumas correspondências entre a vida psíquica dos selvagens e a dos neuróticos. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2013.

GOMES, Clara Rosa Cruz. **Caminhos do riso**. 2007. 116 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

JUNIOR, José Evaldo Leandro. **Epilepsia gelástica**: um tipo diferente de crise epilética. Disponível em: <<http://drjoseleandro.com.br/epilepsia-gelastica/>>. Acesso em: 23 out. 2019.

MICHAELIS. Dicionário online. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=herm%C3%A9tico>>. Acesso em 23 out. 2019.

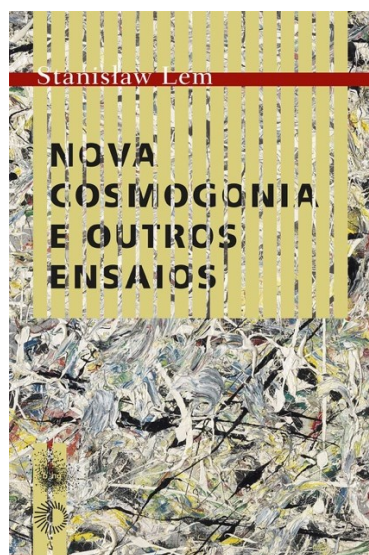
PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homer o Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

## Resenhas

LEM, Stanisław. *Nova cosmogonia e outros ensaios*. Trad. de Henryk Siewierski. São Paulo: Perspectiva, 2019. 240 p. Coleção Big Bang.

Jessé Antunes Torres<sup>1</sup>

## LEM, PENSADOR DO FUTURO



O polonês Stanisław Lem (1921–2006) talvez seja mais conhecido no Brasil por seu romance *Solaris* (1961), adaptado para o cinema duas vezes, primeiro por Andrei Tarkovsky, em 1972, e depois por Steven Soderbergh, em 2002. O livro conta a história de astronautas em uma estação espacial envolvidos com a solarística, o estudo de um planeta, Solaris, que é ele mesmo uma forma de vida – um oceano dotado de inteligência que tem os poderes de plasmar formas e materializar pensamentos dos astronautas. Nessa ficção científica, o ser extraterrestre não é antropomórfico – na verdade, é tão diferente daquilo que vemos em filmes e séries como *Arquivo X* que... corre o risco de estar mais perto da realidade. Ou seja, Lem não incorre no erro que, aqui no Brasil, o filósofo de origem tcheca Vilém Flusser<sup>2</sup> (1965,

<sup>1</sup> Doutorando e mestre em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). Bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: jessehtorres@gmail.com.

<sup>2</sup> Flusser e Lem têm vidas e obras cheias de similaridades: ambos judeus, sobreviventes do Holocausto, os dois eram críticos da ficção científica mais banal. Flusser nasceu em 1920 e Lem, em 1921. Ambos optaram pelo ensaio como gênero preferido para reflexão, e ambos incursionaram pelo apócrifo – Flusser com suas ficções filosóficas. Enquanto o tcheco vivia certo isolamento em seu exílio no Brasil, também devido a sua falta de titulação acadêmica, o polonês viveu o isolamento do Ocidente por conta do regime comunista. Ambos foram de certa

p. 46) já criticava: o fato de que os autores de ficção científica em geral imaginam em Marte seres ainda muito carbônicos, com “olhos e garras e trombas”. Como escreve Tavares (2003, s. p.) numa orelha de *Solaris*, “Lem é um dos poucos autores de FC onde a palavra *alien* evoca de fato o sentido de o Outro, o Diferente, o Estranho, o-Que-Não-É-Como-Nós, o-Que-Não-Conhecemos”. Além desse livro, até 2019 haviam sido publicados no Brasil, dele, apenas os romances *O Incrível Congresso de Futurologia: Das Memórias de Ijon Tichy*, *A Voz do Mestre* e *Memórias Encontradas numa Banheira*.<sup>3</sup>

Nascido em Lwów em uma família abastada de origem judaica, Lem sobreviveu à Segunda Guerra Mundial escondendo suas origens semitas em uma Polônia ocupada pelos nazistas. Formou-se em Medicina, como seu pai. Entretanto, optou por virar escritor, e ao longo da vida exerceu diversas funções. Em uma carta de 1976 a seu tradutor, escreve: “Comi meu pão de muitos fornos” (LEM apud SIEWIERSKI, 2019, p. 215). Seu interesse pela ciência o levou à ficção científica. Publicou seu primeiro livro – *O Homem de Marte* – em 1946. Roberts (2018, p. 505) escreve que “é bem provável que o maior escritor continental da FC do pós-guerra seja o polonês Stanislaw Lem, um autor europeu intransigente [...]”. “[...] *Doskonała próznia* [Vácuo perfeito] (1971) e *Wielkość urojona* [Magnitude imaginária<sup>4</sup>] (1973) contêm mais ideias e percepções que as encontradas na carreira toda da maioria dos autores ocidentais de FC de médio gabarito” (ibidem, p. 506). O ano de 2021 será marcado pelo centenário do nascimento do escritor. Será o Ano Stanisław Lem, com lançamento de livros inéditos, traduções e uma biografia.

Mas Lem não se aventurou apenas na ficção científica. Foi também um futurólogo *avant la lettre* e filósofo. Como comenta Swirski (apud ROBERTS, 2018, p. 506), “não pode haver dúvida sobre a centralidade do pensamento filosófico e científico nos escritos de Lem”. De fato, nos últimos anos de sua vida deixou de escrever ficção para se dedicar apenas à ensaística. Com o passar do tempo, verificou-se que algumas de suas previsões deixaram de ser apenas conjecturas para virar realidade. Suas obras foram traduzidas para mais de quarenta línguas, mas ainda é um autor pouco traduzido no Brasil. Fala-se inclusive da dificuldade de transpor suas obras, que possuem jogos linguísticos e neologismos. No ano passado, a editora

---

maneira “futurólogos”. A obra de Flusser que mais se aproxima da futurologia é *Angenommen (Suponhamos)*, ainda inédita em nosso país.

<sup>3</sup> Apenas *Solaris* ganhou, só em 2017, uma tradução direta do polonês, pela editora Aleph. As outras eram todas traduções indiretas.

<sup>4</sup> Na tradução de Siewierski, *A Grandeza Ilusória*.

Perspectiva lançou, no âmbito da coleção Big Bang, a primeira antologia brasileira de não ficção do autor, *Nova cosmogonia e outros ensaios*, com dez textos vertidos diretamente da língua polonesa pelo professor Henryk Siewierski.<sup>5</sup> Os textos provêm de livros como *Summa Technologiae* (1964), *Doskonała Próznia* [Vácuo perfeito] (1971), *Sex Wars* (1996), *Okamgnienie* [Piscar de olho] (2000), *Bomba Megabitowa* [Bomba de megabyte] (1999) e *Tajemnica Chińskiego Pokoju* [O segredo do quarto chinês] (1996).

Temos a oportunidade de conhecer um Lem especulador, dotado de grande cultura literária e de conhecimentos de diversas ciências, que une todos esses elementos com muita maestria no gênero do ensaio, de maneira despretensiosa. Dessa maneira, nos traz mais questionamentos que respostas. Os temas abordados são vários: tecnologia, ciência, filosofia, cosmogonia, ficção científica, futurologia, vida extraterrestre... O livro está dividido em duas partes – a primeira com três ensaios da fase inicial de Lem, e a segunda com textos escritos nos últimos anos de sua vida. O contraste entre as duas é que os ensaios da primeira fase são bem mais longos e menos conclusivos.

O volume começa com “Duas evoluções” (originalmente publicado em *Summa Technologiae*), em que o autor faz um interessante contraponto entre a evolução tecnológica e a evolução biológica, destacando suas semelhanças e suas diferenças. Entre as semelhanças apontadas, estão, por exemplo, que tanto a evolução biológica quanto a tecnológica, em suas “inovações”, imitam as formas que as antecederam. Assim, os primeiros répteis pareciam peixes, e o primeiro carro tinha a aparência externa de um coche (p. 22-23). Da mesma maneira que encontramos na natureza características que não podem ser explicadas pela simples capacidade de adaptação, grande parte dos produtos tecnológicos têm componentes aparentemente desnecessários... Assim como na natureza encontramos o fenômeno do mimetismo, Lem escreve que a indústria de objetos cotidianos imita, por exemplo, as formas da indústria aeronáutica. Já entre as diferenças, o fato de que a bioevolução é um processo amoral, enquanto a evolução tecnológica é ditada pelo homem. A evolução biológica é obra de Natureza, e a tecnológica, do homem. A “tecnologia” da matéria viva, escreve Lem, bate e muito a nossa tecnologia humana, criada pela engenharia (p. 35). A Natureza constrói

---

<sup>5</sup> Siewierski possui graduação em Filologia Polonesa (1973), mestrado em Filologia Polonesa (1974) e doutorado em Ciências Humanas (1980) – todos pela Uniwersytet Jagielloński. Atualmente é professor titular do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UnB) (informações da plataforma Lattes acessadas em 1º de dezembro de 2020).

cegamente (apenas faz), enquanto o homem cria a partir do conhecimento científico (pelo menos atualmente)...

O procedimento ficcional muitas vezes não é completamente abandonado por Lem nos ensaios, e em “Alfred Testa: ‘Nova Cosmogonia’”, ele lança mão do procedimento apócrifo, atribuindo a uma personagem fictícia suas próprias ideias. O texto se estrutura como um discurso proferido pelo inverídico professor Alfred Testa na cerimônia de entrega do Prêmio Nobel. Lem é conhecido por resenhar diversos livros que não existem, assim como Jorge Luis Borges, por exemplo, no conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” ou no “Exame da obra de Herbert Quain” (ambos in: *Ficções*). Escreve Borges (2007 [1941], p. 11): “Desvario trabalhoso e empobrecedor o de compor vastos livros; o de espriar em quinhentas páginas uma idéia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que esses livros já existem e propor um resumo, um comentário.”

Também apócrifo é “Provocação”, que fecha a primeira parte de *Nova cosmogonia e outros ensaios*, texto em que Lem resenha uma fictícia obra de um tal Horst Aspernicus, “[...] cujo sobrenome lembra Copernicus [...]”.<sup>6</sup> A tese de Aspernicus é de que as raízes do Holocausto não estão apenas no antissemitismo e no Terceiro Reich, mas também no apagamento da morte da civilização moderna – seu isolamento, seu ocultamento. Marginalização já diagnosticada, entre outros autores, por Benjamin (2012), em *O narrador*, de 1936. Porém, Aspernicus vai mais longe, ensaiando a tese de que a morte exilada da cultura fica fora de controle, precisa retornar, e quem assume esse papel de permitir seu regresso é o Terceiro Reich. Por que Lem deixa de assinar alguns ensaios com seu nome e usa a artimanha do apócrifo?, pergunta-se o tradutor Henryk Siewierski. O autor lança mão desse expediente talvez porque os pontos de vista defendidos são arriscados demais, e poderiam colocá-lo em perigo – principalmente com relação à censura soviética. O apócrifo é uma forma de expressão indireta. Com ele, há uma mudança das afirmações para o plano da ficção, o plano diegético.

A segunda parte do livro começa com um texto que nada mais é que um capítulo do livro *Sex Wars* em que o autor analisa sua futurologia em retrospecto. Lem considera que foi como que um “Robinson Crusó da futurologia” (p. 152), porque começou a escrever sobre esse tema muito antes de ele virar moda no Ocidente (mais ou menos por volta dos anos 60), e teve que criar tudo sozinho. Nesse texto ele escreve que a Cortina de Ferro do regime comunista,

---

<sup>6</sup> Muita gente não sabe que Copérnico (Mikołaj Kopernik) também era de origem polonesa. O nome foi latinizado.

paradoxalmente, foi benéfica para sua obra, a seu ver, pois o manteve afastado do mundo ocidental e da sua literatura. “Até 1956, não tinha lido nenhum livro de ficção científica (com exceção de Júlio Verne e H. G. Wells [...]), como também não tinha acesso a obras científicas” (p. 149). Entretanto, houve uma exceção a esse isolamento, relata: trabalhando como assistente no Conservatório de Estudos da Ciência, o escritor teve contato com muitos livros, e lá pôde conhecer a *Cibernética* de Wiener, a teoria da informação de Shannon, os trabalhos de John von Neumann, a teoria dos jogos...

É interessante ressaltar o contraste entre escrever sobre ficção científica e futurologia sob o capitalismo e sob o comunismo: Lem afirma que deixou de publicar muita coisa simplesmente por medo da censura. Na União Soviética não se ouvia falar do futuro, ele escreve, pois este já estava previsto de forma perfeita sob a ideia do paraíso comunista. A cibernética na terra do Sputnik e de Yuri Gagarin era considerada oficialmente uma ciência da mentira. Lem já falara de uma guinada biotecnológica muito antes dos desenvolvimentos mais recentes da área, do Projeto Genoma Humano... E segundo seu depoimento, as coisas se deram mais ou menos da maneira como ele previu, embora com outros nomes.

Lem, como Flusser, era crítico com as obras de ficção científica que ignoram ou desprezam a ciência. Considerava a ficção científica norte-americana em geral de baixa qualidade, mas via em Philip K. Dick uma exceção. No posfácio a uma edição polonesa de *Ubik*, do estadunidense, ele critica a mediocridade e a mistificação da *science fiction* da terra do Tio Sam, mas enaltece Dick. E em *O fantástico e a futurologia*, escreve:

Dick é, na ficção científica, como que um visitante de outras esferas que incorporou completamente os pensamentos, desejos, dilemas dos quais o terreno da ficção científica dispunha, aproveitando os trajes do *kitsch* para, com eles – feito um mimo no depósito dos trapos –, representar o drama do mistério da existência (LEM, 1970, apud SIEWIERSKI, 2019, p. 217-218).

Dick, por sua vez, como relata Siewierski (2019), chegou a achar que Lem era uma personagem fictícia, inventada pelo regime comunista, e que o sobrenome “Lem” era uma sigla. Inclusive escreveu uma carta para o FBI em 1974 denunciando-o (!).

Perto dos verdadeiros grandes desafios que vivemos no dia a dia, como a pandemia do novo coronavírus que estamos a enfrentar, falar de ficção científica pode parecer tolo. Entretanto, nunca precisamos tanto de ciência, e também nunca precisamos tanto de imaginação. O mundo nunca necessitou de tal maneira de pensadores do futuro (a crise

climática e ambiental está aí para prová-lo), e Lem foi um deles. Em 2020, um ano em que o futuro nos parece ter sido subtraído pela crise decorrente da covid-19, nunca foi tão verdadeiro aquilo que ele escreveu em *O Segredo do Quarto Chinês*:

Uma pessoa, ficando em casa, poderá ter acesso a todas as bibliotecas do mundo, inclusive videobibliotecas, entregar-se a um intenso intercâmbio intelectual com inúmeras pessoas graças ao aperfeiçoado e-mail, correio eletrônico, ver obras de arte, desenvolver uma intensa atividade econômica, paquerar, ver paisagens de países distantes, e assim por diante, poderá tudo, sem nenhum risco (a não ser financeiro), mas, com tudo isso, permanecerá na solidão (LEM, 1996, apud SIEWIERSKI, 2019, p. 223).

Lem era crítico da mediocrização do uso das conquistas tecnológicas. Criticava, por exemplo, que o homem tenha inventado a rede de computadores, sobre a qual havia escrito já em 1954, para por meio dela distribuir pornografia...

Como introdução à obra ensaística desse relevante autor polonês, *Nova cosmogonia e outros ensaios* cumpre seu papel muito bem – tanto que, ao final, ficamos querendo mais. Esperamos que a editora Perspectiva ou outras casas editoriais lancem em breve mais ensaios de Lem traduzidos em nosso país. Que o Ano Stanisław Lem os inspire em tal empreitada!

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240.

BORGES, Jorge Luis. Prólogo [a O jardim de veredas que se bifurcam]. In: BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. p. 11-12.

FLUSSER, Vilém. **A história do Diabo**. São Paulo: Martins, 1965.

ROBERTS, Adam. **A verdadeira história da ficção científica**: do preconceito à conquista das massas. Trad. de Mário Molina. São Paulo: Seoman, 2018.

SIEWIERSKI, Henryk. Nas trilhas da escrita ensaística de Lem: anotações do tradutor. In: LEM, Stanisław. **Nova cosmogonia e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2019. p. 213-238.

TAVARES, Braulio. [Orelha do livro.] In: LEM, Stanislaw. **Solaris**. 2. ed. rev. Trad. de José Sanz. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

# **Textos Literários**

## MINHA INFÂNCIA, MINHA HISTÓRIA

Maria Eduarda Pedro<sup>1</sup>  
*mariaeduardepedri@hotmail.com*

Ah, minha infância querida,  
Quanta falta eu sinto de você,  
Dos tempos que eu brincava, me divertia,  
E era feliz sem perceber.

Eu ia para escola, eu estudava,  
Eu brincava e eu conversava.  
Tinha amigos e colegas,  
E as meninas arrumadas,  
Usavam suas saias de prega.

Nas amizades, não havia briga.  
E quando havia, logo nos reconciliávamos,  
Porque amizade de criança é assim:  
Não ficam muito tempo sem se falar,  
E logo, logo, já se juntam pra brincar.

Ah, se eu pudesse voltar no tempo,  
E fazer tudo mais que tivesse vontade,  
Talvez o meu mundo não tivesse tanta maldade.

Ah, se eu pudesse voltar no tempo,  
E resgatar meu coração de criança,  
Adquiriria um pouco mais a confiança dos outros,  
E resgataria minha própria autoconfiança.

Criança é feliz,  
Criança tem energia,  
Criança faz da vida,  
Uma repleta melodia.