

Arte e saúde: aventuras do olhar

Organização
Verônica de Almeida Soares
Marilda Maria da Silva Moreira
Ana Lucia de Almeida Soutto Mayor



ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE
JOAQUIM VENÂNCIO



Ministério da Saúde

FIOCRUZ
Fundação Oswaldo Cruz

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ

Presidente
Paulo Gadelha

ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE JOAQUIM VENÂNCIO

Diretor
Mauro de Lima Gomes

Vice-diretor de Ensino e Informação
Marco Antônio Carvalho Santos

Vice-diretora de Pesquisa e Desenvolvimento Tecnológico
Marcela Pronko

Vice-diretor de Gestão e Desenvolvimento Institucional
José Orbílio de Souza Abreu

Arte e saúde: aventuras do olhar

Verônica de Almeida Soares
Marilda Silva Moreira
Ana Lucia Soutto Mayor
Organizadoras

Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio
Rio de Janeiro
2013

Copyright © 2013 das organizadoras
Todos os direitos desta edição reservados à
Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio/Fundação Oswaldo Cruz

Coordenação Editorial

Marcelo Paixão

Edição de texto

Lisa Stuart

Capa, projeto gráfico e diagramação

Maycon Gomes

Catálogo na fonte

Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio

Biblioteca Emília Bustamante

A786 Arte e Saúde: aventuras do olhar. / Organizado por Verônica de Almeida Soares; Marilda Silva Moreira e Ana Lucia de Almeida Soutto Mayor. - Rio de Janeiro: EPSJV, 2013.

260 p.

ISBN: 978.85.98768-67-0

1. Cinema Educativo. 2. Arte - Educação. 3. Saúde. 4. Projetos Educacionais. 5. Pesquisa e Educação. 6. Educação Profissional. 7. Ensino Médio. I. Soares, Verônica de Almeida. II. Moreira, Marilda Silva. III. Mayor, Ana Lucia de Almeida Soutto. IV. Título.

CDD 791.4

Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio
Avenida Brasil, nº 4.365 – Manguinhos
21040-360 Rio de Janeiro – RJ
 (21) 3865-9717

SUMÁRIO

7 **Apresentação – Memória e criação**

Verônica de Almeida Soares

Marilda Silva Moreira

Ana Lucia Soutto Mayor

ARTE E SAÚDE: LETRAMENTO

Linguística e construção do conhecimento

23 **A escola como agência de letramento:
uma prática sócio-historicamente situada**

Luciana Maria da Silva Figueiredo

33 **Exclusão social e diversidade linguística**

Marcelo Alexandre Silva Lopes de Melo

Christina Abreu Gomes

43 **Entre Graciliano e Platão: pela palavra a favor
do conhecimento**

Eduarda Pianete Moreira

57 **Gerando palavra: a escrita a partir da imagem**

Thatiana Victoria Machado

Memória e cultura

73 **A casa e o rio na barra do vestido da menina,
a árvore na camisinha de pagão
(escritora em trabalho)**

Nilma Lacerda

83 **As vicissitudes da linguagem: corpo e escrita
do homem burguês em *Amnésia***

Carla Macedo Martins

97 **Sobre *Amnésia*, ou melhor, sobre a memória**

Daniel Groisman

111 **A imprescindibilidade da cultura para o
desenvolvimento humano: reflexões sobre
o filme *O garoto selvagem***

Anakeila de Barros Stauffer

ARTE E SAÚDE: CIDADE

Linguagens da arte e educação

- 127 A câmara de madeira: segredos, reflexos e desejos
Adriana Fresquet
- 139 “Estamos mortos? Não, é apenas o começo”:
tradição e (pós)modernidade no filme *The World*
Ana Lucia Lucas Martins
- 147 Vai passar uma oficina arteira:
reflexões sobre as práticas educativas em saúde
Danielle Moraes
- 159 Pela janela indiscreta de Hitchcock:
tensões entre o público e o privado
Geórgia Jordão
- 171 O (anti)platonismo de Lygia Clark
Lethicia Ouro A. M. Oliveira
- 183 O espaço da cidade como indutor de jogo:
por uma pedagogia dialógica do teatro
Liliane Ferreira Mundim

História e cidadania

- 195 Arte, cidade e democracia
Roberta Lobo
- 209 Rio de Janeiro: um ensaio sobre a história
da cidade e o saneamento
Eric Guimarães Lemos
Rodrigo Luiz Nascimento Lobo
- 221 “PAC Manguinhos: o futuro a deus pertence?” O
“fazer fílmico” em Manguinhos num caminho de
construção compartilhada do conhecimento no
Laboratório Territorial de Manguinhos
Fabiana Melo Souza
- 233 Carioca ou favelado: nas margens da identidade
Consuelo Guimarães Nascimento
Sílvia Barreiro dos Reis
- 243 Da favela à favela
Denise Nonato do Nascimento
- 253 Autores

APRESENTAÇÃO – Memória e criação

*Verônica de Almeida Soares
Marilda Silva Moreira
Ana Lucia Soutto Mayor*

É com grande prazer que apresentamos o segundo volume da coletânea de trabalhos participantes do PROJETO ARTE E SAÚDE, desenvolvido pela Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (EPSJV), unidade técnico-científica da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), criado em 2003 como um projeto de desenvolvimento tecnológico de ensino e pesquisa com foco na relação arte e saúde mediada pelo cinema, e que, aos poucos, foi incorporando outras linguagens artísticas.

O PROJETO ARTE E SAÚDE vem se estabelecendo mais como uma gama de ações de formação, reflexão, exibição de diversas possibilidades de interfaces entre as linguagens artísticas e o campo da saúde, do que como evento pontual. A proposta, num sentido mais amplo, busca a problematização de questões e a promoção de diálogos na área de educação profissional em saúde e arte.

É importante lembrar que, em 2011, comemoramos os 25 anos da VIII Conferência Nacional de Saúde, marco indiscutível na história da saúde pública brasileira e que mobilizou mais de mil delegados para a elaboração de trabalhos de grupo, mesas-redondas e debates acerca desse setor. A partir daí, dispositivos legais foram implantados, sendo o ápice desse processo a formulação do artigo 196 da Constituição Federal brasileira de 1988, que preconiza a saúde como um direito de todos e dever do Estado, garantido por políticas sociais e econômicas, cujo acesso deve ser universal e igualitário. No que concerne ao referencial teórico, um passo considerável foi dado ao interrogarmos o velho modelo cartesiano mecanicista, limitador da doença ao órgão doente, para o apontamento da necessidade da construção de novos paradigmas que nos confrontam com a complexidade da saúde e de seus determinantes e condicionantes sociais. Assim, a Lei Orgânica da Saúde (lei nº 8.080/1990), afirma, em seu artigo 3º, que tais fatores englobam um espectro variado de elementos, como alimentação, moradia, saneamento básico, trabalho e renda, educação, transporte, lazer e acesso aos bens e serviços essenciais, assim como a imensa gama de aspectos relativos ao meio ambiente.

Todos esses elementos nos impõem um grande desafio para pensarmos a produção do conhecimento na área da saúde pública. De modo ressonante, o PROJETO ARTE E SAÚDE propõe-se a caminhar de mãos dadas com essa necessidade, primando pela construção de uma linguagem estética que possibilite a ampliação da capacidade crítica e reflexiva de alunos, professores e trabalhadores do Sistema Único de Saúde (SUS) e, ao mesmo tempo, privilegie o intuitivo, o sensório e o sensível – dimensões que transcendem o domínio do racional.

Viabilizar a construção do conhecimento em saúde, tendo a arte como linguagem mediadora do vivido e do sentido, implica não lhe imputar o sentido utilitarista que a torna mera ferramenta facilitadora do aprendizado ou acessória das metodologias de ensino ditas “modernas”. Efetivamente, o esforço do PROJETO ARTE E SAÚDE centra-se nas possibilidades de condensação do vivido e do sentido que eliciam tanto experiências estéticas positivas quanto conflitos internos, o estranhamento e o desencadeamento de estados de perplexidade para um novo pensar e fazer na saúde pública.

Em 2012, nesses mais de 25 anos da EPSJV, tivemos o prazer de organizar o segundo volume do livro, buscando registrar a riqueza das palestras e oficinas apresentadas em dois momentos: ARTE E SAÚDE: LETRAMENTO, realizado em 2008 e coordenado por Verônica de Almeida Soares (Laboratório de Formação Geral e Educação Profissional em Saúde – Labform/EPSJV), Mario Newman (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – UFRRJ), Marilda Moreira (Laboratório de Educação Profissional em Vigilância em Saúde – Lavsa/EPSJV) e Ana Lucia Soutto Mayor (Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – CAP/UFRJ), buscou o entrelaçamento de múltiplas possibilidades de leitura do mundo; e ARTE E SAÚDE: CIDADE, realizado em 2009, sob a coordenação de Verônica Soares (Labform/EPSJV), Paulo Henrique Andrade (Labform/EPSJV), Valeria Carvalho (Labform/EPSJV), José Victor Regadas (Programa de Educação de Jovens e Adultos – PEJA/EPSJV), Rodrigo Lobo (PEJA/EPSJV) e Ana Lucia Soutto Mayor (Cap/UFRJ), buscou pensar a cidade em suas ambiguidades, possibilidades, perspectivas e desafios.

As falas expressas nos textos que se seguem resgatam a memória dos acalorados debates suscitados na SEMANA DE ARTE E SAÚDE.

Frutos de uma paixão

Na primeira parte do livro, estão alguns dos trabalhos apresentados no ARTE E SAÚDE: LETRAMENTO, agrupados em dois subtemas: “Linguística e construção do conhecimento” e “Memória e cultura”. Já na segunda parte, encontram-se as produções desenvolvidas durante o ARTE E SAÚDE: CIDADE, igualmente composta por dois subgrupos: “Linguagens da arte e educação” e “História e cidadania”.

Os textos evidenciam as possibilidades de diálogos da arte com os condicionantes e determinantes da saúde, e buscam, por meio da transversalidade, ampliar o olhar sobre a construção do conhecimento na formação de profissionais da área da saúde.

ARTE E SAÚDE: LETRAMENTO

Linguística e construção do conhecimento

Luciana Figueiredo nos convida a fazer uma reflexão no artigo intitulado “A escola como agência de letramento: uma prática sócio-historicamente situada”, explorando os significados sociais da prática do letramento a partir da análise de dois diferentes modelos – o autônomo e o ideológico – e das possíveis relações de tais modelos com as instituições sociais, em especial a escola. Desenvolvendo, de modo sensível, a perspectiva social do conceito de letramento, a autora estabelece, ainda, articulações entre a abordagem ideológica desse conceito e os princípios gerais que estruturam o PROJETO ARTE E SAÚDE.

Marcelo Melo e Christina Gomes, em “Exclusão social e diversidade linguística”, analisam um segmento da população – o dos “jovens em conflito com a lei que receberam medida socioeducativa de internação na escola João Luís Alves” – e investigam a fala desse grupo considerando os padrões sociolinguísticos por eles construídos. As reflexões linguísticas explicitadas nesse artigo mostram caminhos fecundos para uma compreensão mais ampla e inclusiva de diferentes padrões de uso da língua.

Eduarda Moreira, com o artigo “Entre Graciliano e Platão: pela palavra a favor do conhecimento”, evidencia a crítica social e a perda da humanidade dos personagens centrais do romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, incapazes de “demonstrar sentimentos” e “exprimir pensamentos”, chamando especial atenção para Fabiano, “homem que desconhece a sua

razão, a sua linguagem e a sua consciência”. A autora estabelece um diálogo entre Graciliano e Platão, e resgata as reflexões sobre a natureza humana expressa na razão – “consciência pensante e operante” – que tem a linguagem como instrumento de conhecimento e que dá à palavra o poder de libertação da ignorância.

Em “Gerando palavra: a escrita a partir da imagem”, Thatiana Victoria Machado, ex-aluna da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, tece uma produtiva reflexão sobre as ressonâncias da imagem no ato de escrever, a partir das suas vivências e do diálogo com a filosofia. A autora percorre, na articulação contínua entre aspectos teóricos e análises de textos verbais e visuais, diferentes experiências desenvolvidas no âmbito da EPSJV, desde a montagem de um trabalho acerca da memória familiar e pessoal, passando pela escritura de sua própria monografia, chegando, por fim, ao exame das relações entre imagem e palavra no cinema.

Memória e cultura

Em “A casa e o rio na barra do vestido da menina, a árvore na camisinha de pagão (escritora em trabalho)”, Nilma Lacerda constrói, como ela mesma sintetiza, um “exercício sobre a obra em processo”, propondo ao leitor suas reflexões acerca de “fricções entre a palavra oral e a palavra escrita”, na busca incessante de “definições de ofício”. Costurando suas memórias de menina às experiências da mulher adulta – sempre menina... – escritora e professora, Nilma se debruça sobre o ato de escrever, reconhecendo-o como um trabalho a pedir “tempo, calma, ócio, pressa, pressão”. A autora, esgarçando as fronteiras entre o crítico e o ficcional, sintetiza, na imagem da “palavra feita linha, para coser”, as tensões entre os percursos da escrita, do feminino e da memória, assinando sua sina e sua senha: “fui encarregada de dizer”.

Em “As vicissitudes da linguagem: corpo e escrita do homem burguês em *Amnésia*”, Carla Martins constrói um paralelo entre as agonias e alegrias do personagem do filme *Amnésia* e as conquistas, contradições e dilemas do “homem burguês”, que se caracteriza como o produto das formas de vida e de expressões burguesas na sociedade. Tomando como eixo central de sua análise as relações entre memória, corpo e escrita no filme, a autora enseja uma densa reflexão acerca dos anseios, frustrações e contradições do tipo humano e social “burguês”, remetendo à discussão sobre os limites e as possibilidades “dessa forma de sociabilidade”.

Daniel Groisman, em “Sobre *Amnésia*, ou melhor, sobre a memória”, desenvolve uma reflexão sobre dois importantes pontos: as demandas crescentes pelos usos da memória na vida contemporânea; e o esquecimento, que pode ser tanto resultante de um processo natural, seletivo e necessário para a manutenção do funcionamento cerebral, quanto fruto do adoecimento, tal como ocorre com pessoas afetadas pela doença de Alzheimer. Partindo de relatos clínicos e também de uma narrativa fílmica documental que enfoca os dilemas de uma filha diante do drama de sua mãe, portadora do mal de Alzheimer, Groisman discute a radicalidade da dimensão da memória, tanto em sua ausência ostensiva quanto em sua presença massacrante. E considera as implicações desses fenômenos não somente em relação à esfera psíquica do sujeito, mas também no que se refere à sua inserção social. Além disso, o artigo discute as relações entre a memória e o desenvolvimento da tecnologia na sociedade contemporânea, destacando a função dos computadores e suas memórias artificiais, em tensão com as novas exigências propostas para o homem contemporâneo.

Em “A imprescindibilidade da cultura para o desenvolvimento humano: reflexões sobre o filme *O garoto selvagem*”, Anakeila Stauffer analisa a obra de François Truffaut, destacando dois importantes aspectos do processo de desenvolvimento humano: a educação, como produtora de sentidos, e a cultura do homem “civilizado”, em contraposição ao humano natural, biológico. Partindo do pressuposto de que o conceito de normalidade varia em diferentes épocas e sociedades, a autora propõe um balanço histórico da abordagem das diferenças entre os indivíduos, destacando a perspectiva de integração de quaisquer seres humanos ao seu grupo social. Por meio das contribuições de Vigotski, Stauffer analisa a trajetória de Victor, “o garoto selvagem”, enfatizando a interação humana e os contextos sociais como instâncias decisivas nos processos de formação e organização de toda atividade mental.

ARTE E SAÚDE: CIDADE

Linguagens da arte e educação

No artigo “*A câmara de madeira: segredos, reflexos e desejos*”, Adriana Fresquet desenvolve, partindo do exame dessa narrativa fílmica, uma análise sensível das relações entre a imaginação, o brincar e o cinema. Tomando como referência os estudos de Walter Benjamin sobre as articulações entre

a infância e o brinquedo, e inspirando-se na potência simbólica da poesia de Manoel de Barros em suas “grandezas do ínfimo”, Adriana acompanha a trajetória de Madiba, o protagonista do filme, em seus afetos, (im)possibilidades e reinvenções, à luz do vigor criativo de sua câmera de madeira. Analisando “os segredos, os reflexos e os desejos” expressos, ao longo de toda a narrativa, por meio de imagens e palavras, a autora entrelaça os percursos de Madiba e Estelle, sua inseparável “amiga branca”, em sua busca por uma outra vida.

“‘Estamos mortos? Não, é apenas o começo’: tradição e (pós)modernidade no filme *The World*”, título do texto proposto por Ana Lucia Martins, analisa essa narrativa cinematográfica dirigida por Jia Zhang-ke, uma representação vigorosa da China contemporânea. À luz de uma epígrafe inspirada, assinada por Jacques Aumont, acerca das relações entre a imagem e a organização simbólica de uma dada cultura ou sociedade, e das contribuições de David Harvey e Fredric Jameson sobre a pós-modernidade, a autora desenvolve sua análise do filme, tomando como pontos de partida o conceito de “monumento” em suas articulações “com o tempo vivido e com a memória” e a ausência e a reinvenção das tradições. Considerando, também, tanto a história da cinematografia chinesa quanto a questão da morte nessa mesma cultura, Ana Lucia explora diferentes aspectos simbólicos em *The World*, que configura, nas palavras da autora, “uma visão ácida da vida na China contemporânea”.

Danielle Moraes, em “Vai passar uma oficina arteira: reflexões sobre as práticas educativas em saúde”, brinda-nos com sua análise sobre a atividade “Saúde no Poli: construção a partir de canções de Chico Buarque”, desenvolvida com os alunos da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, em 2009, no âmbito do ARTE E SAÚDE. Tomando como pressuposto para o desenvolvimento de suas considerações críticas o conceito de politecnia, norteador das práticas pedagógicas desenvolvidas na EPSJV, a autora problematiza o emprego de diferentes linguagens artísticas nessas práticas, de modo a subsidiar uma reflexão mais abrangente acerca dos processos formativos em saúde. Partindo da aposta em “práticas que explorem as visões de mundo dos educandos e problematizem os processos de produção das desigualdades em saúde”, Danielle relata a proposta da oficina, cujo objetivo central foi o de reconhecer as diferentes concepções de saúde, expressas pelos educandos, provocadas por canções de Chico Buarque, selecionadas com o intuito de possibilitar a identificação, pelos participantes da atividade, de suas experiências cotidianas, em articulação com aspectos mais amplos dos espaços da escola e da cidade.

Geórgia Jordão, em seu belo texto “Pela janela indiscreta de Hitchcock: tensões entre o público e o privado”, constrói uma análise fílmica sobre a obra

de Hitchcock, tecendo paralelos entre comportamentos, condutas, regras e valores que permeiam o espaço público e o privado, e questionando-nos sobre o limite das nossas ações e o direito de tornar pública a vida privada. Afetados pela escritura da jovem pesquisadora, os leitores são convidados a ver e a transver, à luz de Deleuze, o que se passa na trama criada pelo cineasta britânico. Em sua análise, a autora estreita os laços entre a geografia cultural e o cinema e nos indaga como determinada construção espacial colabora e constitui o significado da mensagem, define e modifica o seu conteúdo.

Lethicia Oliveira desenvolve o artigo “O (anti)platonismo de Lygia Clark” partindo de uma observação de Max Bense acerca da obra *Bichos* dessa artista plástica, na qual o crítico reconhece uma representação estética em oposição ao platonismo. A autora nos mostra, entretanto, uma convergência entre a obra de Lygia Clark e a filosofia de Platão no que se refere à esfera do visível, corpóreo e material, sobretudo nas obras concretas da primeira fase da artista. Reconhecendo, à luz das contribuições de Nietzsche, o vigor da filosofia platônica ainda hoje, a autora, “em lugar de nos limitarmos à oposição entre o contemporâneo e o antigo”, propõe-se tão somente a iluminar diferentes aspectos do diálogo entre o filosófico e o estético no qual se manifestam, ora em tensão opositiva, ora em continuidade, traços do pensamento de Platão presentes nos processos artísticos de Lygia Clark, considerando as relações entre o corpóreo e o visível.

“O espaço da cidade como indutor do jogo: por uma pedagogia dialógica do teatro” é o título do artigo de Liliane Mundim. Seu foco é o espaço da cidade – território vivo – e as possibilidades de sua ocupação pela arte, em especial pela exploração do jogo dramático, tomado à luz de suas potencialidades. Partindo das contribuições teóricas de Richard Monod, Jean-Pierre Ryngaert e Maria Lucia Pupo acerca das potencialidades do jogo e das análises de Richard Sennett sobre as fronteiras entre o público e o privado, a autora problematiza a “investigação e apropriação do espaço da cidade como espaço de jogo”, buscando uma compreensão mais abrangente das novas práticas pedagógicas e artísticas, capaz de dialogar com os paradigmas culturais da contemporaneidade.

História e cidadania

Roberta Lobo, em “Arte, cidade e democracia”, apresenta ao leitor reflexões partilhadas com o público e os companheiros da mesa-redonda “A criminalização da pobreza e dos movimentos sociais: olhares e resistências populares”, no PROJETO ARTE E SAÚDE: CIDADE. Para pensar a democracia no contexto do Brasil

contemporâneo, a autora destaca algumas contradições presentes em diferentes processos históricos, em especial no processo de redemocratização brasileira, com base na **leitura do conceito de revolução passiva de Gramsci**. Ela nos faz lembrar momentos de esperança, de intensa politização da sociedade, por meio da criação no cinema, no teatro, na música e na literatura, dos movimentos populares de cultura, das universidades, dos sindicatos, dos movimentos sociais do campo e da cidade e da campanha Diretas Já, articulando arte e sociabilidade. Roberta Lobo reflete também sobre os momentos de recuo, derrotas, regressão dos direitos sociais e de instauração do medo e da violência. Formulando grandes perguntas e buscando respondê-las, a pesquisadora aproxima as tensões da materialidade social posta na década de 1990 e na primeira década do século XXI tendo como referência os projetos do capital e a ideologia da pacificação que se instauraram nas comunidades do estado do Rio de Janeiro e aposta na relevância de imaginarmos outras formas de sociabilidade, outros modos de sentir e pensar o mundo.

Eric Guimarães e Rodrigo Lobo, em seu artigo “Rio de Janeiro: um ensaio sobre a história da cidade e o saneamento”, adotam como ponto de partida de sua análise as profundas transformações ocorridas na capital do Brasil ao longo do século XIX, que resultaram no aumento repentino e desordenado da população, acompanhado pela precariedade de infraestrutura, em especial do saneamento urbano. Os autores destacam que tais problemas estão longe de terem sido solucionados e refletem na precariedade, ainda hoje, das condições de vida e de saúde dos segmentos mais vulneráveis da nossa população.

No ensaio “O futuro a Deus pertence: o ‘fazer fílmico’ em Manguinhos num caminho de construção compartilhada do conhecimento no Laboratório Territorial de Manguinhos”, Fabiana Souza se propõe refletir sobre a mediação entre a arte e a promoção de saúde emancipatória nas comunidades de Manguinhos, tendo como referência a experiência metodológica da produção de um vídeo-documentário. Para a autora, a linguagem audiovisual surge como uma valiosa possibilidade para que os moradores produzam olhares diferenciados sobre si mesmos, olhares que se contrapõem aos da indústria cultural sobre as comunidades e seus moradores, mostrando no lugar-comum da falta um território pleno de alternativas. A apropriação do fazer fílmico, na análise das imagens que surgem repletas de memórias individuais e coletivas, propicia que os habitantes de Manguinhos se reconheçam como sujeitos das transformações do território, e não como meros objetos de pesquisa, de intervenções urbanísticas e de políticas públicas redentoras. Esse

texto, fruto do desdobramento de oficina realizada no ARTE E SAÚDE: CIDADE, alia arte e política como forma de projetar outras realidades, outras saídas, outras formas de aprender e de reinventar coletivamente a vida.

Consuelo Nascimento e Sílvia Reis discutem, no texto “Carioca ou favelado: nas margens da identidade”, a complexidade histórico-social de exclusão que permeia a formação das comunidades de Manguinhos, tendo como principal referencial teórico o conceito de gueto, elaborado pelo sociólogo francês Lóïc Wacquant. Tomando esse viés, as autoras desenvolvem um ensaio sobre a constituição de identidades que tem a oposição favela e asfalto como ponto basilar. Para elas, “podemos reconhecer uma barreira simbólica circundando o território, demarcando favela e asfalto como mundos separados, com lógicas e leis diferenciadas”, que, ao olhar externo, é taxativa no que se refere aos moradores de Manguinhos, classificando-os, indistintamente, com a conotação pejorativa e segregatória de “favelados”.

Denise Nascimento, em seu trabalho “Da favela à favela”, realiza uma fecunda análise sobre o conjunto habitacional Cidade Alta, no bairro de Cordovil. A autora inicialmente faz um sobrevoo histórico sobre a organização do espaço urbano do Rio de Janeiro, cidade que “sempre teve um papel de cidade-símbolo do Brasil, síntese do país imaginado sociopolítica e culturalmente” e, também por isso, polo atrativo de emigrantes em busca de melhores condições de vida. No entanto, as favelas começaram a se multiplicar com as obras de Pereira Passos, no início do século XX, cujo mote centrava-se na remodelação da capital, empurrando a população pobre para espaços distantes e desvalorizados. Em seu texto, a autora desenvolve reflexões que ultrapassam o cenário do espaço físico no qual a favela se constitui, evidenciando a percepção dos moradores da Cidade Alta sobre os sentidos da favela e do favelado, assim como o rótulo estigmatizante gerador de “déficits afetivos e sociais específicos, que deixam cicatrizes na trajetória de vida das pessoas”.

Esses são os trabalhos produzidos nestas duas edições. Esperamos que sejam um convite para que o leitor se aventure na reflexão e na construção do conhecimento em saúde pública e nas artes, assim como nas diferentes interfaces abordadas por nossos autores.

ARTE E SAÚDE: LETRAMENTO

Os leitores de livro, uma família em que eu estava entrando sem saber (sempre achamos que estamos sozinhos em cada descoberta e que cada experiência, da morte ao nascimento, é aterrorizantemente única), ampliam ou concentram uma função comum a todos nós. Ler as letras de uma página é apenas um de seus poucos disfarces. O astrônomo lendo um mapa de estrelas que não existem mais; o arquiteto japonês lendo a terra sobre a qual será erguida uma casa, de modo a protegê-la das forças malignas; o zoólogo lendo os rastros de animais na floresta; o jogador lendo os gestos do parceiro antes de jogar a carta vencedora; a dançarina lendo as notações do coreógrafo e o público lendo os movimentos da dançarina no palco; o tecelão lendo o desenho intrincado de um tapete sendo tecido; o organista lendo várias linhas musicais simultâneas orquestradas na página; os pais lendo no rosto do bebê sinais de alegria, medo ou admiração; o adivinho chinês lendo as marcas antigas na carapaça de uma tartaruga; o amante lendo cegamente o corpo amado à noite, sob os lençóis; o psiquiatra ajudando os pacientes a ler seus sonhos perturbadores; o pescador havaiano lendo as correntes do oceano ao mergulhar a mão na água; o agricultor lendo o tempo no céu – todos eles compartilham com os leitores de livros a arte de decifrar e traduzir signos.

Uma história da leitura, Alberto Manguel

**LINGUÍSTICA E CONSTRUÇÃO
DO CONHECIMENTO**

A escola como agência de letramento: uma prática sócio-historicamente situada

Luciana Maria da Silva Figueiredo

Vimos quais livros Menocchio lia. Mas como os lia?... Mais do que o texto, portanto, parece-nos importante a chave de sua leitura, a rede que Menocchio de maneira inconsciente interpunha entre ele e a página impressa, um filtro que fazia enfatizar certas passagens enquanto ocultava outras, que exagerava o significado de uma palavra, isolando-a do contexto, que agia sobre a memória de Menocchio, deformando a sua leitura. Ginzburg, 1987

Letramento é uma palavra que só a partir de meados dos anos 1980 passou a ser usada no contexto da educação e das ciências linguísticas, em decorrência dos trabalhos desenvolvidos por Street (1984; 1995a; 1995b). No entanto, Soares (1999), em seus estudos sobre o assunto, destaca que a palavra letramento aparece em um dicionário da língua portuguesa editado há mais de um século, mas apresenta significado bastante diferente daquele que hoje se atribui ao termo: uma versão para a nossa língua da palavra inglesa *literacy*. De acordo com a referida autora:

Literacy é o estado ou condição que assume aquele que aprende a ler e escrever. Ou seja, envolver-se em práticas sociais tem consequências sobre o indivíduo e altera seu estado ou condição em aspectos sociais, psíquicos, culturais, políticos, cognitivos, linguísticos e até mesmo econômicos; do ponto de vista social, a introdução da escrita em um grupo até então ágrafo tem sobre esse grupo efeitos de natureza social, cultural, política, econômica e linguística. (Soares, 1999, p. 17)

Na década de 1990, os estudos no Brasil acerca do tema encontravam-se a todo vapor e representavam uma tentativa de formular perguntas cujas respostas poderiam promover a transformação de uma realidade tão preocupante como é a da marginalização de grupos sociais que não conhecem a

escrita (Kleiman, 1995, p. 15). Assim, o conceito de letramento passou a ser usado como uma tentativa de divergir dos estudos sobre alfabetização, que destacavam competências individuais no uso e na prática da escrita.

Isso posto, cabe ressaltar que a temática central, Letramento, da edição de 2008 do ARTE E SAÚDE é um conceito complexo, visto que abarca uma variedade de tipos de estudos em seu domínio. Uma leitura mais criteriosa de pesquisas afins revela que boa parte dos estudos preocupa-se em analisar o desenvolvimento social que acompanhou a expansão da escrita desde o século XVI, tendo como foco a emergência do Estado, a formação da nacionalidade, as mudanças socioeconômicas, o desenvolvimento das ciências e a emergência da escola, entre outros. Dito de outro modo, os pesquisadores ocupavam-se em compreender as mudanças políticas, sociais, econômicas e cognitivas relacionadas com o uso extensivo da escrita nas sociedades tecnológicas.

Com o passar do tempo, os estudos voltaram-se para as condições do uso da escrita com vistas a determinar como eram e quais os efeitos das práticas de letramento em grupos minoritários ou em sociedades não industrializadas que começavam a integrar a escrita como uma forma de comunicação dos grupos que sustentavam o poder. A questão central seria, então, tentar entender as consequências de diferentes práticas de letramento, socialmente determinadas, no desempenho dos sujeitos envolvidos. Para ilustrar, podemos nos remeter à personagem central da obra cuja citação introduz este artigo, ou seja, as implicações que o fato de ter acesso a determinadas leituras trouxe para a vida de Menocchio, um moleiro de Friuli perseguido pela Inquisição por causa das suas críticas aos mitos fundantes da Igreja.

Pesquisadores preocupados com os rumos dos estudos sobre letramento (Batista e Galvão, 1999; Cope e Kalazantis, 2000; Green, 1994; Kleiman, 1995) chamam atenção para o fato de o letramento extrapolar o mundo da escrita tal qual ele é concebido pelas instituições que se encarregam de introduzir formalmente os sujeitos no mundo da escrita. Consequentemente, reiteram que devemos falar não em letramento, mas sim em letramentos: familiar, computacional, religioso, midiático, do mundo do trabalho, escolar, entre outros. Portanto, a família, a Igreja, o trabalho e a escola passam a ser considerados agências de letramento. A escola não é a única, entretanto é considerada a principal delas, posto que

[...] se caracteriza como um lugar onde o senso de identidade, valor e possibilidade é organizado através da interação

entre alunos, professores e textos; lugar onde os alunos são introduzidos a modos de vida particular, onde sujeitos são produzidos e necessidades são construídas e legitimadas.¹ (Aronowitz e Giroux, 1991, p. 87; nossa tradução)

Modelos de letramento

Levando-se em consideração a literatura acerca das práticas de letramento, constatamos que há duas vertentes norteadoras de sua concepção. Por isso mesmo, faz-se necessário não só explicitá-las, como também sublinhar aquela que o projeto ARTE E SAÚDE, desenvolvido na Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (EPSJV), referenda.

Modelo autônomo

Segundo esse modelo de letramento, ou forma de entender letramento, a escrita seria um produto completo em si mesmo, produto que não estaria preso ao contexto de sua produção para ser interpretado. As características desse modelo seriam: a correlação entre a aquisição da escrita e o desenvolvimento cognitivo; a dicotomia entre a oralidade e a escrita; e a atribuição de poderes e qualidades intrínsecas à escrita, e por extensão, aos povos que a possuem, estabelecendo-se assim um grande divisor entre grupos ou povos que usam a escrita e aqueles que não a usam (Street, 1995a). Acrescenta-se a isso o fato de os grupos não letrados ou não escolarizados serem comparados a grupos letrados ou escolarizados, sendo esses últimos considerados a norma, o esperado, o desejado, principalmente com base no ponto de vista da cultura ocidental letrada. Ademais, na escola os *alunos são em geral só considerados do ponto de vista cognitivo*, como se seus corpos, histórias, desejos, raças, gêneros, classes sociais etc. não fossem parte do ser cognitivo social que está em sala de aula na prática de letramento (Moita Lopes, 2005).

Por fim, sem entrar em maiores detalhes, podemos concluir que tal concepção nos remete à sorte, ao dom e ao fracasso individual, caracterizando a reprodução de mitos que orientam nossa prática social, inclusive a pedagógica (Kleiman, 1995; Signorini, 1994a).

¹ “[...] as places where a sense of identity, worth, and possibility is organized through the interaction among teachers, students and texts. Accordingly, schools are analyzed as places where students are introduced to particular ways of life, where subjectivities are produced, and where needs are constructed and legitimated.”

Modelo ideológico

Um dos precursores dos estudos sobre letramentos e, por isso mesmo, autor frequentemente citado, Street (1984, 1995a, 1995b) defende a concepção ideológica de letramento para destacar o fato de que todas as suas práticas são aspectos não apenas da cultura, mas também das estruturas de poder de uma sociedade. O pressuposto básico desse modelo, do qual este artigo é defensor, seria o fato de que as práticas de letramento mudam segundo o contexto. O que vai interessar é o evento de letramento, isto é, situações em que a escrita constitui parte essencial para fazer sentido da situação, tanto em relação à interação entre os participantes quanto em relação aos processos e estratégias interpretativas (Kleiman, 1995). Nesse sentido, essa forma de entender o letramento se opõe ao modelo autônomo, segundo o qual o texto seria um produto completo em si mesmo. Endossando essa visão, os textos organizados por Blackburn e Clark (2007) sinalizam que os novos estudos sobre o letramento são caracterizados pelo entendimento de múltiplos letramentos, situados dentro de práticas e discursos que estão sociocultural e historicamente situados. Portanto, os letramentos nunca são autônomos ou neutros, tampouco são processos genéticos situados nas cabeças dos indivíduos ou um único processo para todas as pessoas, menos ainda um estado de ser ao qual chegamos, como num estado de graça (Green, 1994).

Com essa mesma perspectiva, Kleiman (1995) afirma que a concepção do modelo ideológico do letramento endossa a compreensão das práticas letradas como sendo determinadas pelo contexto social, permitindo a relativização, por parte do professor, daquilo que ele considera como universalmente confiável ou válido, porque tem sua origem numa instituição de prestígio dos grupos de cultura letrada. A autora acrescenta que esse modelo leva em conta a pluralidade e a diferença, e, portanto, faz mais sentido como elemento importante para a elaboração de projetos pedagógicos que vão ao encontro dessa concepção.

Ao fim e ao cabo, este artigo está fundamentado em uma abordagem sociocultural de letramento. Stone (2007) reitera que uma das grandes contribuições dessa forma de compreender letramento, assim como de projetos pedagógicos que o tomam como referência, é o fato de

[...] reconhecer a relação entre os textos e o contexto em que eles são produzidos e usados. Nesse sentido, as práticas de letramento estão imbricadas em relações sociais mais amplas, tradições culturais, mudanças econômicas,

condições materiais e valores ideológicos.² (Ibid., p. 50; nossa tradução)

Ao tentar nos fazer entender o letramento enquanto prática social, Barton e Hamilton respondem a um questionamento frequente sobre o que é, então, letramento:

Letramento é primeiramente algo que as pessoas fazem; é uma atividade situada no espaço entre pensamento e texto. Letramento não reside apenas nas cabeças das pessoas como um conjunto de habilidades a serem aprendidas, assim como também não está só no papel, capturado com textos a serem analisados. Como toda atividade humana, letramento é essencialmente social e está localizado na interação entre as pessoas.³ (1998, p. 3; nossa tradução)

Mitos do letramento

Infelizmente, a ideia de letra como chave para desvendar o mundo independentemente de variáveis contextuais de qualquer natureza nos remete a um mito consolidado nos dois últimos séculos, via tradições culturais ocidentais de prestígio, e que é constitutivo não só dos discursos institucionais sobre as vantagens de se saber ler e escrever, mas também do senso comum: o mito do letramento (Graff, 1994). De acordo com Signorini (1994a), o mito seria um conjunto de crenças e representações de natureza ideológico-cultural inerente ao processo de letramento do tipo valorizado na escola e reproduzido pelas instituições de prestígio na sociedade, inclusive a escola. O acesso à escrita escolarizada é tradicionalmente associado à aquisição de habilidades cognitivas de ordem superior, de usos valorizados da linguagem objetiva, da cidadania plena e do acesso à mobilidade social. Ignora-se, assim, que as práticas letradas são práticas sociais e, como tal, estão inexoravelmente comprometidas com os modos de raciocinar/agir/avaliar dos grupos que controlam o acesso a essas práticas. Além disso, esquece-se que as práticas letradas também estão comprometidas com os mecanismos de dominação/subordinação político-ideológica dos socioeconomicamente marginalizados. Partindo dessa premissa,

² “[...] the recognition of the relationship between texts and the contexts in which they are produced and used. From this perspective, literacy practices are deeply interrelated with broader social relationships, cultural traditions, economic changes, material conditions, and ideological values.”

³ “Literacy is primarily something people do; it is an activity, located in the space between thought and text. Literacy does not just reside in people’s heads as a set of skills to be learned, and it does not just reside on paper, captured as texts to be analysed. Like all human activity, literacy is essentially social, and it is located in the interaction between people.”

Signorini (1994a) argumenta ainda que a fé nos poderes do letramento como um bem neutro e disponível, imune à ação dos discursos ideológicos de naturalização das relações de produção na sociedade, é uma constante no discurso do cotidiano escolar. Nas palavras de Galtung:

O que aconteceria se o mundo inteiro se tornasse letrado? Não muito [...]. Porém, se o mundo fosse formado por pessoas letradas, autônomas, críticas, capazes de transformar ideias em ação, individual ou coletivamente, o mundo mudaria.⁴ (Apud Graff, 1994, p. 161; nossa tradução)

Signorini chama atenção para o fato de que o letramento, tal qual ele, na maioria das vezes, é abordado na escola, tende a “confirmar e aprofundar as diferenças entre *insiders* iluminados e *outsiders* excluídos, ao invés de transformá-las de alguma forma” (1994b, p. 163). A análise de Signorini (1994b, p. 169) nos leva a concluir que o acesso à letra é uma condição necessária, mas não suficiente para garantir o acesso a uma intrincada rede de usos da linguagem relacionados com universos socioculturais e econômicos diferenciados. É fato que a aquisição da cidadania e da mobilidade social se traduz assim por uma questão mais ampla de aculturação – e não apenas de aquisição da escrita, cuja natureza emancipatória é um dos grandes mitos da tradição ocidental letrada.

A escola como agência de letramento

Este artigo contribui para a ratificação da abordagem social do letramento, apontando-o como sendo constituído de práticas sociais. Logo, em consonância com essa perspectiva, o projeto ARTE E SAÚDE dá destaque ao contexto escolar enquanto agência de letramento e, conforme já exposto por uma de suas coordenadoras, “é fruto da paixão pela transformação das práticas cotidianas escolares” (Soares, 2008, p. 7).

Mobilizei aqui diferentes vozes, as quais, assim como eu, consideram: que há diferentes letramentos, associados a diferentes âmbitos da vida; que as práticas sociais são moldadas por instituições sociais e relações de poder, ocorrendo que algumas se tornam mais dominantes e visíveis ou mais influentes que outras; que as práticas de letramento têm um propósito e encontram-se imbricadas a objetivos sociais mais amplos, bem como a prá-

⁴ “What would happen if the whole world would become literate? Answer: not so very much [...]. But if the whole world consisted of literate, autonomous, critical, constructive people, capable of translating ideas into action, individually or collectively - the world would change.”

ticas culturais; que letramento é historicamente situado; e, finalmente, que as práticas de letramento variam, mudam, e novas formas são adquiridas por meio do aprendizado informal e da construção de sentido. Desse modo, as atividades propostas na SEMANA DE ARTE E SAÚDE – oficinas, mesas de debate, palestras, peças de teatro etc. – configuram-se como diferentes espaços de construção identitária e como práticas de letramento, nas quais temos a oportunidade de nos reinventar.

Sendo a escola pública o nosso foco, o ARTE E SAÚDE nos convida a revestir esse cenário de importância, para que possamos, ao apostar nesse micromovimento, examinar como o discurso usado por professores e alunos incorpora histórias mais amplas, assim como contextos políticos. Como não poderia deixar de ser, trata-se de um projeto que tem também uma perspectiva interventora, pois nos faz incorporar à nossa prática docente as noções de desconstrução e desaprendizagem, mudando crenças e discursos no repertório de outros e viabilizando a construção de um novo repertório de sentidos (Fabrício, 2006). Apesar de este artigo abordar especialmente a edição de 2008 do referido evento, é importante frisar que, sem sombra de dúvidas, em todas as suas edições, a Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio torna-se *locus* privilegiado para que possamos rever noções de língua e linguagem, bem como de ensino-aprendizagem, prestigiando significados que instauram um novo olhar sobre letramento; identificando as resistências; apresentando outros discursos para levar o aluno a se redescobrir; documentando práticas que desafiam o *status quo*; negociando sentidos com seus participantes, a fim de apontar contradições; incentivando todos os envolvidos a produzirem discursos sobre a prática de letramento no contexto escolar público; e corroborando a necessidade de formar cidadãos, professores e alunos que tenham consciência da influência de suas escolhas no mundo social. Enfim, abrindo novos caminhos por meio da desestabilização das crenças naturalizadas de seus atores sociais, a fim de exercitar e fazer exercitar a ousadia e imaginação.

Referências bibliográficas

ARONOWITZ, Stanley; GIROUX, Harry. Cultural Politics, Reading Formation and the Role of Teachers as Public Intellectuals. In: _____; _____. *Postmodern Education*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. p. 87-113.

BARTON, David; HAMILTON, Mary. *Local Literacies: Reading and Writing in One Community*. Londres: Routledge, 1998.

BATISTA, Antônio Augusto Gomes; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. Práticas de leitura, impressos, letramentos: uma introdução. In: _____; _____ (org.). *Leitura: práticas, impressos e letramentos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 11-45.

BLACKBURN, Mollie; CLARK, Caroline (org.). *Literacy Research for Political Action and Social Change*. Nova York: Peter Lang, 2007.

COPE, Bill; KALAZANTIS, Mary. Introduction – Multiliteracies: The Beginnings of an Idea. In: _____; _____ (org.). *Multiliteracies, Literacy Learning and the Design of Social Futures*. Londres: Routledge, 2000. p. 3-8.

FABRÍCIO, Branca Falabella. Linguística aplicada como espaço de desaprendizagem: redescrições em curso. In: MOITA LOPES, Luis Paulo (org.). *Por uma linguística aplicada indisciplinar*. São Paulo: Parábola, 2006. p. 45-63.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GRAFF, Harvey. The Legacies of Literacy. In: MAYBIN, Janet (org.). *Language and Literacy in Social Practice*. Clevedon (Inglaterra): The Open University, 1994. p. 151-167.

GREEN, Judith et al. Constructing Literacy in Classrooms: Literate Action as Social Accomplishment. In: RUDDER, Robert B.; RUDDER, Martha Rapp; SINGER, Harry (org.). *Theoretical Models and Processes of Reading*. Nova York: International Reading, 1994. p. 124-154.

KLEIMAN, Angela. Modelos de letramento e as práticas de alfabetização na escola. In: _____ (org.). *Os significados do letramento*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. p. 15-61.

MOITA LOPES, Luis Paulo. A construção do gênero e do letramento na escola: como um tipo de conhecimento gera o outro. *Investigações – Linguística e Teoria Literária*, Recife, v. 17, n. 2, p. 47-68, 2005.

SIGNORINI, Inês. A letra dá vida, mas também pode matar: os sem leitura diante da escrita. *Leitura: Teoria e Prática*, Campinas, n. 24, p. 22-27, dez. 1994a.

_____. Esclarecer o ignorante: a concepção escolarizada do acesso ao mundo da escrita. *The Specialist*, São Paulo, v. 15, n. 1-2, p. 163-171, 1994b.

SOARES, Magda B. *Letramento: um tema em três gêneros*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SOARES, Verônica Almeida. Sonhando de olhos abertos. In: MAYOR, Ana Lúcia Souto; SOARES, Verônica Almeida (org.). *Arte e saúde: desafios do olhar*. Rio de Janeiro: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, 2008. p. 7-24.

STONE, Jennifer. Popular Websites in Adolescents Out-of-School Lives: Critical Lessons on Literacy. In: KNOBEL, Michele; LANKSHEAR, Colin (org.). *A New Literacies Sampler*. Nova York: Peter Lang, 2007. p. 49-63.

STREET, Brian V. *Literacy in Theory and Practice*. Cambridge (Inglaterra): Cambridge University Press, 1984.

_____. A Critical Look at Walter Ong and The Great Divide. In: _____ (org.). *Social Literacies: Critical Approaches to Literacy in Development, Ethnography and Education*. Londres: Longman, 1995a. p. 153-159.

_____. Literacy Practices and Literacy Myths. In: _____ (org.). *Social Literacies: Critical Approaches to Literacy in Development, Ethnography and Education*. Londres: Longman, 1995b. p. 160-178.

Exclusão social e diversidade linguística

Marcelo Alexandre Silva Lopes de Melo
Christina Abreu Gomes

Introdução

O presente artigo baseia-se em pesquisa cuja finalidade foi analisar a fala de um grupo de indivíduos excluídos socialmente e que nunca foi objeto de pesquisas linguísticas em estudos sobre a comunidade de fala do Rio de Janeiro, qual seja o de jovens em conflito com a lei que receberam medida socioeducativa de internação na Escola João Luís Alves, localizada na ilha do Governador, na cidade do Rio de Janeiro.¹ O grupo em análise é composto de adolescentes do sexo masculino, com idades entre 12 e 20 anos, moradores de comunidades carentes do estado do Rio de Janeiro, sem acesso algum – ou quase nenhum – aos modelos de formação de segmentos sociais já estudados e que são transmissores de padrões linguísticos (família e escola).

A pesquisa mencionada acima tem por objetivo investigar questões relativas à dinâmica da comunidade de fala em termos da diversidade sociolinguística e, dessa forma, contribuir para a discussão do papel da variação sociolinguística no conhecimento linguístico do falante. Seu objeto é verificar o enfraquecimento da fricativa em coda, que pode ser realizada variavelmente na comunidade de fala como em “*mesmo/a – mehmo/a*” e “às vezes – *ah veis*”. O enfraquecimento de fricativa em coda tem sido registrado, inclusive, em diversas línguas. No espanhol de Porto Rico (Poplack, 1981), por exemplo, o morfema de plural “s” tende a se realizar como glotal (*mehmo*) ou “zero” (*memo*), preferencialmente quando seguido de consoante, em adjetivos e nomes, bem como em sílabas átonas.

¹ Trata-se de uma pesquisa para a dissertação de Mestrado em Linguística de Marcelo Alexandre Silva Lopes de Melo, intitulada “Desenvolvendo novos padrões fonológicos na comunidade de fala do Rio de Janeiro”. Vinculada ao Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a pesquisa foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj), processo CNE nº E-26/102.405/2009.

Ainda quanto ao espanhol falado na América Latina, observa-se que o enfraquecimento da fricativa em questão ocorre em diferentes graus e em diversas comunidades. Terrel (1981) defende que essa mudança sonora se deve a restrições universais, não sendo uma situação específica das comunidades de fala em que ela ocorre.

Observa-se, portanto, que o enfraquecimento da sibilante em coda tem sido objeto de estudo não somente em pesquisas do português brasileiro, mas também em pesquisas de outras línguas latinas. Isso se deve ao fato de serem as variações da sibilante em coda resultado de processos históricos ou mesmo de princípios linguísticos mais gerais (Gryner e Macedo, 2000). O latim já apresentava variação do –S pós-vocálico desde o período arcaico, o que levou as línguas românicas a apresentarem diferentes tendências em seus respectivos processos de evolução.

Face ao exposto, a análise da comunidade de falantes do segmento em questão permite a observação do comportamento linguístico desses indivíduos, e, por meio dela, podem ser levantadas várias questões, entre elas se o comportamento linguístico desses indivíduos pode ser visto como um processo de implantação de mudanças linguísticas que se encontram em curso na língua ou apenas como parte das especificidades desse grupo.

Dessa forma, o que se pretende é observar e descrever os padrões sociolinguísticos desse grupo, bem como comparar esses padrões àqueles observados em estudos já realizados sobre a comunidade de fala do Rio de Janeiro.

O objeto do estudo

Há diversos estudos sobre a comunidade de fala do Rio de Janeiro que abordam aspectos da fonologia, morfologia e sintaxe do português contemporâneo, tendo como base amostras de fala de indivíduos de vários segmentos da classe média: amostras do Programa de Estudos sobre Usos da Língua, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Projeto Norma Urbana Culta (Nurc), da UFRJ; Discurso e Gramática, da UFRJ. A Amostra Mobral, constituída nos anos 1970,² é a que mais se aproxima da amostra utilizada neste trabalho, uma vez que os falantes que integravam a amostra faziam parte de classes mais populares e, de certo modo, não pertenciam aos segmentos de classe média.

² Nessa amostra, organizada por Anthony Julius Naro, Miriam Lemle, Sebastião Josué Votre, Maria Marta Scherre e Nelize Pires de Omena, o *corpus* da língua falada é de alunos do antigo Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral), tendo sido coletado em postos de alfabetização localizados na área urbana do Rio de Janeiro. Constava, originalmente, de 140 entrevistas, gravadas eletromagneticamente.

No entanto, os jovens incluídos na amostra do presente trabalho caracterizam-se por fugir totalmente aos padrões da classe média, uma vez que, em sua maioria, não têm domicílio estável, e em muitos casos não conhecem os pais, além de não frequentarem a escola regularmente. Nesse sentido, a observação de segmentos excluídos socialmente e ainda não estudados pode trazer novos subsídios para a discussão de hipóteses relativas às origens do português popular do Brasil e a processos de mudança linguística em curso.

Gryner e Macedo (2000) realizaram um dos primeiros trabalhos visando dar conta do processo de enfraquecimento de fricativa em dados da região de Cordeiro, próxima à cidade de Friburgo, no estado do Rio de Janeiro, procurando identificar os fatores que atuavam no processo. O estudo em questão, considerado pioneiro no contexto brasileiro por aplicar a pesquisa variacionista a uma comunidade não urbana, tentava explicar a mudança fonológica com base na proposição de regras variáveis, bem como por meio do contato dialetal, uma vez que a região de Cordeiro, graças ao intenso contato dialetal, apresentava uma multiplicidade de variantes do –S pós-vocálico em uso.

Estudos posteriores realizados sobre a comunidade de fala do Rio de Janeiro revelaram que a realização da fricativa sibilante em coda como velar ou glotal – doravante (h) – é a variante menos frequente entre os falantes de classe média com escolaridade até o 2º grau, utilizada por 7% dos indivíduos da amostra (Scherre e Macedo, 2000), e com grau universitário, realizada por apenas 1% (Callou e Brandão, 2009).

Entretanto, a pesquisa na qual se baseia o presente artigo (Gomes e Melo, 2009) revelou significativo percentual de realização da mesma variante: 31%. Para a análise estatística de tal pesquisa, foram consideradas algumas variáveis independentes investigadas em trabalhos anteriores já citados (Scherre e Macedo, 2000; Callou e Brandão, 2009), a saber: ambiente seguinte, posição da sílaba na palavra, número de sílabas da palavra, tonicidade, *status* morfológico e estilo de fala. Nesta pesquisa, são considerados ainda o indivíduo, o item lexical e a frequência de ocorrência do item lexical. O resultado para “item lexical” revelou a importância de se considerar sua frequência de ocorrência. O novo grupo de fatores mostrou que a variante (h) tende a ocorrer nos itens mais frequentes. No entanto, a frequência do item na amostra pode não refletir a frequência de ocorrência desse item na experiência do falante de produzir e ouvir o item.

Para além de discussões teóricas específicas dos estudos sociolinguísticos, o estudo realizado se revela de fundamental importância, uma vez que o *corpus* em análise é composto por um grupo de falantes de um segmento social, como já dito, em que há uma ausência – total ou quase total – das instituições definidas como transmissoras de padrões sociolinguísticos. Verifica-se, dessa forma, uma ruptura muito maior (ou quase total) com os valores sociais atribuídos às formas linguísticas, e que são difundidos na sociedade por meio das instituições sociais, principalmente a família e a escola. Esses falantes não frequentam a escola, têm uma família que não participa de sua educação formal e encontram no tráfico (crime) o único trabalho disponível. Assim, todas as instituições sociais e políticas constituídas de forma legítima falharam em sua formação, o que leva a uma formação social muito diferente.

O estudo da comunidade de falantes em questão, portanto, pode permitir não só a identificação de aspectos da especificidade desse grupo, como também tendências inovadoras, contribuindo para a ampliação da compreensão do funcionamento do português brasileiro. Essas especificidades podem tanto se referir a uma maior frequência de variantes estigmatizadas quanto significar que esses falantes estariam mais adiantados em relação a aspectos relacionados a processos de mudança, o que constituiria, assim, uma característica inovadora em relação ao que se conhece sobre a comunidade de fala do Rio de Janeiro.

Caminho metodológico

Os dados que constituem a amostra são de produção espontânea e seguem os princípios metodológicos de Labov (1972), para que a amostra esteja mais próxima do uso dos falantes, fazendo que eles se sintam o mais à vontade possível e, inclusive, se esqueçam de que estão sendo observados.

Utilizando a metodologia da entrevista sociolinguística, já foram realizadas 14 entrevistas, com tempo de duração entre 30 e 60 minutos. As entrevistas, gravadas com um aparelho digital, foram realizadas na própria unidade de internação, Escola João Luís Alves, onde os menores se encontram internados, em local reservado.

Em face das peculiaridades do grupo de falantes em questão, é importante ressaltar, ainda de acordo com os princípios metodológicos de Labov (1972), que as entrevistas foram realizadas por pessoa próxima aos falantes, o que as viabilizou e as tornou mais produtivas. Por se tratar de jovens que

cumprem medida socioeducativa de internação em unidade fechada, o acesso a tais falantes torna-se difícil, não só por questões burocráticas, mas também pela desconfiança que um agente exógeno poderia gerar. Além disso, por se tratar de um grupo com características muito peculiares, necessária se faz a presença de um indivíduo que tenha certo grau de intimidade com os falantes.

Diversidade linguística e diversidade sociocultural

Atualmente, o conceito antropológico de cultura, além da noção de comportamento aprendido e ensinado, refere-se à capacidade humana para gerar comportamentos e, em particular, à capacidade da mente humana de gerar uma quase infinita flexibilidade de reações, por meio de seu potencial simbólico e linguístico. Nesse sentido, não é à toa que recentes interpretações de cultura enfatizam a fonte cognitiva do comportamento humano (Santos, 2005). Cultura e língua devem, portanto, ser entendidos como conceitos inter-relacionados:

A linguagem é um dos ingredientes fundamentais para a vida em sociedade. Desta forma, ela está relacionada à maneira como interagimos com nossos semelhantes, refletindo tendências de comportamento delimitadas socialmente. [...] É também importante registrar que nossas vidas, em função da evolução cultural, mudam com o tempo. Assim, as línguas acabam sofrendo mudanças decorrentes de modificações nas estruturas sociais e políticas. [...] Desse modo, podemos dizer que as línguas variam e mudam ao sabor dos fenômenos de natureza sociocultural que caracterizam a vida na sociedade. (Costa, Cunha e Martelotta, 2008, p. 19)

A criança adquire uma língua ao mesmo tempo em que passa por diferentes etapas de socialização. Portanto, tanto a variedade adquirida quanto os valores sociais atribuídos às formas linguísticas usadas por uma comunidade de fala farão parte desse processo aquisitivo (Roberts, 2002). E é no processo de socialização que a criança absorve também valores da comunidade onde vive e passa a adquirir o estilo de vida que servirá de base para “a sua identidade, sistema de regras e normas de condutas, seus modos de conhecer e sua visão de mundo” (Gouveia, 1993, p. 48-49).

Ao adquirir uma língua, a criança adquire não apenas um sistema abstrato que permite a ela se comunicar, mas também uma determinada forma de falar, uma determinada identidade linguística que a identifica regional e

socialmente. Isto é, ela adquire ao mesmo tempo uma variedade linguística que é definida em termos regionais e sociais (Docherty et al., 2000).

Diversas instituições sociais são responsáveis por moldar os valores linguísticos que circulam em uma determinada sociedade, em uma determinada variedade linguística, tais como a família, a escola, os meios de comunicação etc. A escola assume um importante papel na reprodução e na transmissão de padrões socioculturais e sociolinguísticos. Decerto que a adoção de um referencial para tais padrões é baseada no comportamento de uma classe social dominante, que se autoproclama detentora de cultura e passa a ditar as regras de comportamento social aceitáveis, incluindo aí os padrões linguísticos que devem servir de modelo para a sociedade (Chambers, 2002). Essa estrutura social termina por alijar as crianças oriundas das camadas ditas menos favorecidas do ambiente escolar e, por conseguinte, do exercício de uma vida sociopolítica e cultural plena.

Nesse sentido, se língua e sociedade estão intrinsecamente vinculadas, aquela passa a ser um dos fatores de aceitação – ou exclusão – social; e se a escola apenas reproduz os padrões socioculturais de uma classe dominante, desprestigiando características linguísticas que não aquelas da classe média, essa mesma escola nega às crianças de camadas menos favorecidas do ponto de vista socioeconômico o direito a uma especificidade linguística e sociocultural. Ao negar esse direito, a escola – e a sociedade – deslegitima as camadas mais populares do seu direito de reivindicarem para si uma cultura própria, acabando por lhes atribuir um *status* de insuficiência cultural ou de desenvolvimento cultural precário.

Na esteira desse pensamento, o que se observa no grupo de falantes da amostra em análise (adolescentes em conflito com a lei) é uma situação absolutamente inversa daquela que se espera para a formação de um jovem inserido em um contexto social dentro dos padrões estabelecidos como médios (ou ideais): se a família, a escola e as instituições políticas falharam na transmissão dos padrões socioculturais moldados pelas classes dominantes, que padrões esses jovens adotam e quais são as consequências da adoção desses padrões para a dinâmica do sistema linguístico?

É certo que todos os membros de uma comunidade partilham de uma cultura própria, dotada de lógica e valores particulares. Por mais que não sejam conhecidos – ou reconhecidos – pelos membros de outras classes sociais, as “comunidades carentes” possuem, produzem e reproduzem padrões culturais próprios, padrões que podem não ser aceitos por outros

setores da sociedade. É, portanto, um erro insistir em desconsiderar ou desprestigiar o comportamento das comunidades que não integram aquilo que é socialmente estabelecido como bom.

Ocorre que, quanto mais excluídas do processo de formação admitido como legítimo em termos sociais e linguísticos, maior será a tendência de essas comunidades de falantes desenvolverem padrões culturais próprios. Do ponto de vista linguístico, como é negado a esses falantes, desde a mais tenra idade, o acesso aos modelos linguísticos transmitidos pela escola, a relação que tais falantes estabelecem com esses padrões não será do mesmo tipo daquela de quem recebe uma formação estável. Assim, novas formas linguísticas podem surgir – ou se espriar com maior velocidade – em direção oposta ao que é considerado de maior prestígio e que, por isso mesmo, sofrem um controle social muito maior.

Necessário se faz dizer que há inúmeras evidências em diversas línguas que apontam para o fato de que a mudança linguística pode se dar em direção a padrões linguísticos de formas desprestigiadas socialmente, as quais são gradativamente transmitidas e implantadas ao longo do tempo.³ Assim, longe do controle social institucionalizado, pode haver maior tendência ao aparecimento ou à consolidação de novos padrões linguísticos que, mais tarde, serão – ou não – implantados em outras classes sociais, promovendo uma mudança linguística no que é considerado atualmente como padrão. Na verdade, o que normalmente diferencia, do ponto de vista linguístico, os diversos setores sociais não é o fato de um setor usar uma forma e o outro não. A diferença pode estar na frequência em que um setor usa determinada forma, passando essa a ser percebida como uma maneira de identidade sociolinguística daquele segmento social.

Dessa forma, o uso de formas linguísticas diferentes daquelas consideradas de maior prestígio em comunidades de falantes que não se encaixam nos padrões sociais normalmente aceitos não implica, necessariamente, que essas formas não sejam usadas por falantes de comunidades que têm acesso aos instrumentos de promoção social. A questão é, portanto, mais complexa e bem menos categórica: essas formas linguísticas fazem parte da experiência dos falantes que compõem uma determinada comunidade e podem revelar uma tendência inovadora da língua.

³ Conforme Gomes e Mollica (1994), especificamente para as línguas românicas, as formas corrigidas no *Appendix Probi* – documento do século III a.C. que apresenta uma lista de formas corretas e formas corrigidas do latim – correspondem a formas que deram origem a outras nas diversas línguas românicas.

Na pesquisa em que se fundamenta este artigo, os jovens que compõem a amostra apresentam um percentual bem mais elevado da realização da sibilante em coda como (h) do que em pesquisas anteriores com falantes que tinham grau de escolaridade mais elevado. Conforme já apresentado, os percentuais observados nas pesquisas anteriores sobre a sibilante em coda permitem afirmar que houve a realização da mesma como (h), porém em percentual muito inferior àquele observado na pesquisa em tela. Essa variante foi encontrada em itens lexicais como *poste/pohte*, *mastiga/mahtiga*, além daqueles em que comumente costumam ocorrer na comunidade de fala do Rio de Janeiro, como em *mesmo/mehmo*, *mas/mah*. A diferença não é só quantitativa (mais ocorrências dessa variante), mas também qualitativa, na medida em que o uso da variante avança em termos de itens lexicais e contextos linguísticos. Essa tendência pode constituir algo específico desse grupo – uma forma de identidade sociolinguística – ou mesmo ser indicativa da direcionalidade de um processo de mudança dentro da comunidade de fala do Rio de Janeiro.

Considerações finais

Este artigo procurou mostrar que setores sociais afastados dos padrões de prestígio difundidos em uma sociedade também podem ter padrões sociolinguísticos próprios que vão em direção diferente dos setores de classe média e da classe dominante, ou podem, até mesmo, estar mais adiantados em relação à mudança linguística. Conhecer as manifestações linguísticas desses setores é fundamental, e essas manifestações precisam ser examinadas sem preconceitos, entendendo-as da mesma maneira que procuramos entender a de outros setores da sociedade, vendo o comportamento linguístico de seus membros como reflexo da dinâmica do sistema linguístico inserido em determinado contexto social.

Referências bibliográficas

CALLOU, Dinah M. I.; BRANDÃO, Sílvia F. Sobre o /S/ em coda silábica no Rio de Janeiro: falas culta e popular. In: SALGADO, Ana Claudia Peters; BARRETTO, Mônica Maria Guimarães Savedra (org.). *Sociolinguística no Brasil: uma contribuição dos estudos sobre línguas em/de contato – homenagem ao professor Jürgen Heye*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 27-34.

CHAMBERS, Jack K. Studying Language Variation. In: _____; TRUDGILL, Peter; SCHILLING-ESTES, Natalie (org.). *The Handbook of Language Variation and Change*. Oxford: Blackwell, 2002. p. 3-14.

COSTA, Marcos; CUNHA, Angélica F.; MARTELOTTA, Mário Eduardo. Linguística. In: MARTELOTTA, Mário Eduardo (org.). *Manual de linguística*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 15-30.

DOCHERTY, Gerard J.; FOULKES, Paul. Speaker, Speech, and Knowledge of Sounds. In: BURTON-ROBERTS, Noel; CARR, Philip; DOCHERTY, Gerard J. (org.). *Phonological Knowledge: Conceptual and Empirical Issues*. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 105-129.

GOMES, Christina Abreu; MELO, Marcelo Alexandre S. L. de. [pakehladu]: o papel do léxico e do contexto fonético no enfraquecimento da fricativa em coda. In: VI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LINGUÍSTICA (ABRALIN), 6. Anais... João Pessoa: Abralín, 2009. V. 1, p. 722-726.

GOUVEA, Maria Cristina Soares. A criança de favela em seu mundo de cultura. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, n. 86, p. 48-54, ago. 1993.

GRYNER, Helena; MACEDO, Alzira V. T. A pronúncia do –S pós-vocálico na região de Cordeiro/RJ. In: MOLLICA, Maria Cecília; MARTELOTTA, Mário Eduardo (org.). *Análises linguísticas: a contribuição de Alzira Macedo*. Rio de Janeiro: Serviço de Publicações da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000. p. 26-51.

LABOV, William. *Sociolinguistic Patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

POPLACK, Shana. Mortal Phonemes as Plural Morphemes. In: SANKOFF, David; CEDERGREN, Henrietta (org.). *Variation Omnibus*. Alberta: Linguistic Research, 1981. p. 59-71.

ROBERTS, Julie. Child Language Variation. In: CHAMBERS, Jack K.; TRUDGILL, Peter; SCHILLING-ESTES, Natalie (org.). *The Handbook of Language Variation and Change*. Oxford: Blackwell, 2002. p. 333-348.

SANTOS, Andrea Paula. *Trajetórias da história social e da nova história cultural: cultura, civilização e costumes no cotidiano do mundo do trabalho*. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL PROCESSO CIVILIZADOR, 9. Anais... Ponta Grossa: Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2005.

SCHERRE, Maria Marta Pereira; MACEDO, Alzira V. T. Restrições fonético-fonológicas e lexicais: o -S pós-vocálico no Rio de Janeiro. In: MOLLICA, Maria Cecília; MARTELOTTA, Mário Eduardo (org.). *Análises linguísticas: a contribuição de Alzira Macedo*. Rio de Janeiro: Serviço de Publicações da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000. p. 52-64.

TERRELL, Tracy. Diachronic Reconstruction by Dialect Comparison of Variable Constraints: s-Aspiration and Deletion in Spanish. In: SANKOFF, David; CEDERGREN, Henrietta (org.). *Variation Omnibus*. Alberta: Linguistic Research, 1981. p. 115-124.

Entre Graciliano e Platão: pela palavra a favor do conhecimento

Eduarda Pianete Moreira

Caminante, son tus huellas el camino y nada más.
Caminante, no hay camino, se hace camino al andar.
Caminante no hay camino, Antonio Machado

Embora não seja de todo falso, seria ingênuo catalogar *Vidas secas* como uma narrativa regionalista ou um relato da seca sertaneja. O romance de Graciliano Ramos parece se colocar como uma forte crítica à opressão social, na medida em que expõe uma sociedade que esmaga seus próprios cidadãos, como um todo que atropelasse suas partes. Graciliano é uma das vozes brasileiras a gritar mais forte a desigualdade que, ao mesmo tempo, condena alguns – ou muitos – às misérias e eleva outros à fartura. Em suas linhas, desnuda-se a miséria que emagrece o homem nordestino, que lhe furta o espírito, deixando-lhe apenas um corpo fraco, frágil, seco. Seco como o sertão.

De espírito enfraquecido, o homem vai se tornando raso, pouco, e, quando de vida só lhe resta a carne, confunde a si próprio com um animal. É nesse processo de animalização do homem e, ao mesmo tempo, de humanização do animal que reconhecemos, talvez, um dos pontos mais sublimes de *Vidas secas*. Parece ser, ainda, nessa dicotomia que Graciliano encontra o meio preciso para a sua crítica social. Contudo, como se reconhece esse processo na descrição da migração de uma miserável família nordestina? E, mais ainda, como ela se torna chave para a construção de uma forte crítica social, tal como dissemos pouco antes?

Procuremos, primeiramente, a resposta para a primeira interrogação. Parece-nos que, no romance, a chave para compreender a dualidade homem–animal encontra-se na convivência entre Fabiano, personagem principal da obra, e Baleia, a cadela de estimação da família retirante. O primeiro desvaloriza-se a ponto de se comparar, por afirmação própria, a um animal. “Você é um animal, Fabiano” – reflete o retirante. O animal, pelo contrário, de

tão expressivo, chega a beirar a condição humana. Não é à toa que Graciliano dedica tantas de suas linhas a descrever as reações e – ao que parece – os anseios e desejos de Baleia. Como não citar a cena do filme *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, adaptação cinegráfica do romance, na qual Baleia vê o sertão se enchendo de cutias, tão grande era seu desejo e também – presume-se – a sua fome. Baleia torna-se, nas palavras de Graciliano e nas cenas de Nelson Pereira, um animal repleto de percepção.

Entretanto, é possível reconhecer que, ao mesmo tempo em que há algo que aproxima Fabiano e Baleia, há também algo que sempre os diferencia. É esse “algo” que aponta sempre para o limite entre homem e animal, ainda que esse “algo” vá tornando, ele mesmo, esse limite tão tênue, que por vezes nos passa despercebido. Ao que nos parece, não se pode recorrer somente à capacidade sensitiva ou – o que seria ainda mais ousado – à capacidade de desejar. Como falamos acima, Baleia chega a ponto de “conceber” – usando tal termo com o devido cuidado – seu próprio oásis no deserto, imagem provocada pelo tamanho do seu desejo. Enquanto isso, a família de retirantes pouco demonstra emoções e pouco exprime qualquer pensamento. O calor da terra os secou. Então, o que seria esse “algo” que procuramos; o algo que está no limite entre homem e animal?

Ainda que sem querer, já nos aproximamos um pouco do que nos parece uma boa suposição de resposta – suposição porque não estamos aqui no intuito de descobrir ou impor verdades absolutas. Este é um trabalho de análise e reflexão sobre uma obra que, ainda hoje, fascina por seu conteúdo. É, antes de tudo, um estudo, e, necessariamente, como estudo, é já uma busca. E esta busca aqui não encontra chegada, mas sim partida.

Mas retomando, do que mesmo nos aproximamos? Dissemos duas palavras cruciais, e foram exatamente elas que nos permitiram tal aproximação; duas palavras que dizem respeito à capacidade de comunicação, de demonstração, de expressão. E as dissemos referindo-nos à família de retirantes: “*demonstrar* sentimentos” e “*exprimir* pensamentos”. E ainda mais, note-se que falamos num sentido de estranhamento, como se fosse anormal encontrar seres humanos incapazes de tal proeza. E não à toa é essa nossa reação, pois, de fato, somos educados para achar que a capacidade de expressão é inata ao homem, posto que ele é um ser sensitivo e racional. **Estamos dizendo o seguinte:** “é óbvio que um ser que sente e pensa deve expressar seus sentimentos e pensamentos”. Isso o senso comum, como se nada, consegue conceber. O

que lhe passa despercebido é a profundidade da relação que tão simplesmente enuncia. Uma relação fundamental entre pensamento e linguagem.

E essa relação, apesar de aparecer claramente no texto de Graciliano, ali não se inicia nem tampouco se termina. Pelo contrário, é numa realidade distante e distinta da nossa, brasileira e contemporânea, que podemos identificar o fortalecimento dessa questão. Se esticarmos a mirada, reconheceremos, já na Antiguidade grega, palco do alvorecer da filosofia, o grande esforço aplicado no desenvolvimento da relação razão e linguagem. Não à toa o termo *logos* era usado, na sociedade grega antiga, para se referir tanto à capacidade de pensar – a inteligência – quanto à capacidade de discursar – a linguagem (Japiassu e Marcondes, 1989, p. 154).

Nos fragmentos de Heráclito (século VI a.C.), o pré-socrático eternizado sob o codinome de “o Obscuro”, o *logos* parece adquirir dois significados centrais na sua chamada “teoria dos opostos” (ou “teoria dos contrários”). De acordo com a noção pré-socrática, a natureza (*physis*), em sua totalidade, era percebida como dotada de um princípio racional – princípio não no sentido temporal, como aquilo que se localiza no início, mas sim como algo inerente a ela, algo que está sempre presente, como aquilo sempre que faz vir a ser a própria natureza. E, da mesma forma, o *logos* figura como “a razão universal divina [...] que está por detrás de todo acontecimento” (Helferich, 2006, p. 9).

O *logos* seria o princípio cósmico subjacente ao fogo, o elemento primordial para Heráclito, consistindo “na unidade profunda que as oposições aparentes ocultam e sugerem: os contrários, em todos os níveis de realidade, seriam aspectos inerentes a essa unidade” (Souza, 1996, p. 31). Portanto, Heráclito não opõe o Uno ao múltiplo (“o que varia está de acordo consigo mesmo”), mas sim defende que a multiplicidade é apenas uma forma da unidade se apresentar aos nossos sentidos perante o devir do real. A tensão entre os opostos é que justifica o real, pois os opostos estão em constante luta para voltar a ser um, para reconstituir a unidade fundamental, e é precisamente essa luta que permite o movimento característico da natureza, o movimento característico da vida. Por isso, Heráclito afirma que “a guerra é o pai de todas as coisas” e critica Homero por tanto pedir pelo fim dos conflitos entre os deuses e os homens.

O segundo sentido do *logos* diz respeito ao homem, à sua capacidade de pensamento e discurso. O *logos* seria o princípio de inteligência humana, assim como o é para a *physis*. E é precisamente o *logos* que permite

ao homem alcançar a compreensão do real, pois “somente o *logos* (razão-discurso) do filósofo consegue apreender e formular – não ao ouvido, mas ao espírito [...] – aquela simultaneidade do múltiplo (mostrado pelos sentidos) e da unidade fundamental (descortinada pela inteligência desperta, em ‘vigília’)” (Souza, 1996, p. 31). Não à toa Heráclito proclama ser “sábio escutar não a mim, mas a meu discurso (*logos*), e confessar que todas as coisas são Um” (Heráclito, D50, apud Souza, 1996, p. 31).

Aqui fica claro por que “pensamento” e “discurso” são designados por um termo (*logos*) derivado do verbo grego *legein*, muito utilizado durante as colheitas agrícolas, pois transmite a ideia de “recolher”, “reunir”, “selecionar” (Japiassu e Marcondes, 1989, p. 154). Assim como um agricultor faz com suas sementes e seus frutos, o filósofo, em busca do conhecimento verdadeiro, realiza com seu organismo: reúne a multiplicidade, recolhe os dados diversos que os seus sentidos fornecem e chega à unidade da verdade, reconhecendo o princípio do real. Trata-se de alcançar o Uno a partir do múltiplo, pois esse nada mais é do que a forma material e sensível daquele, a forma pela qual o Uno se apresenta aos sentidos. Daí, muito mais modernamente, Kant, em suas *Críticas*, exaltar o poder de síntese da razão humana.

Entretanto, não é para expor ou discutir os fragmentos de Heráclito que nos propusemos a escrever este artigo. O interessante é, a partir da breve análise do pensamento heraclítico, entender como começa a se configurar a reflexão acerca da capacidade de raciocínio e linguagem do homem. Compreender o sentido do *logos* é fundamental para qualquer formulação que pretendamos propor acerca da relação pensamento–linguagem. Porque é na própria etimologia do termo, e no seu uso cotidiano dentro da sociedade grega antiga, que encontraremos a importância de tal conceito para a filosofia, até então ainda em estado germinativo. E é precisamente quando o *logos* (e junto com ele, obviamente, o ser humano) passa a ocupar o centro das investigações que se inaugura o chamado período antropológico da filosofia, quando vemos surgir a metafísica.

Esclareçamos: o chamado “milagre grego” refere-se exatamente ao nascimento da filosofia, ou, ainda mais precisamente, ao surgimento da investigação racional, e não mais fantástica ou mitológica, acerca do real. Entretanto, não é por milagre ou por simples furto da cultura oriental que a filosofia floresce, mas sim por encontrar na Grécia (e nas suas colônias da Ásia Menor e da Itália) um “solo fecundo”.

Atribuímos essa fecundidade aos chamados pré-socráticos, pensadores que, buscando ultrapassar a cosmogonia, ou seja, as explicações baseadas em crenças, mitos e heroísmos, vigente nas poesias de Homero, acabam por fundar uma forte cosmologia, ou seja, uma série de explicações racionais para o funcionamento da realidade. Como bem afirma o estudioso Jonathan Barnes (1997, p. 18-19), esses pensadores experimentaram a forma mais radical de simplicidade do pensamento, posto que suas teorias buscaram ardentemente encontrar uma unidade dentro da multiplicidade dos fenômenos naturais. Era a própria busca pela *arché*, ou seja, pelo princípio do vir-a-ser de toda a natureza (*physis*).

Entretanto, se já havia no pensamento pré-socrático tanta racionalização, por que o consideramos como fecundação do solo filosófico e não como filosofia propriamente? A nomenclatura que esses pensadores recebem de pré-socráticos não foi dada ao acaso: mais do que a imediata questão de anterioridade temporal, o prefixo “pré” nos revela um sentido de “falta”, de “ainda não Sócrates”. Mas o que seria isso, não marcado em calendário algum, que afasta Sócrates dos filósofos anteriores a ele? Esse “isso” que faz Aristóteles, na sua *Metafísica*, chamar os pré-socráticos de fisiólogos e não de filósofos? Esse “isso” que faz o olhar pós-moderno aproximar esses pensadores mais da física (ou das ciências naturais) do que da filosofia?

Como já bem noticiado, Sócrates não nos deixou nada por escrito. Seus ensinamentos nos chegam a partir de três principais fontes: Aristófanes, o mais famoso comediógrafo da Grécia Antiga; Xenofonte, o historiador; e Platão, filósofo e discípulo de Sócrates. Apesar de serem fontes muito distintas, em todas elas encontramos um Sócrates que questiona as tradições atenienses, os valores vigentes na sociedade grega democrática de seu tempo e o modelo de educação fornecida aos jovens, um modelo fundado sobre os versos épicos de Homero. Tanto a crítica escarnada nas *Nuvens* de Aristófanes quanto as *Apologias* de Xenofonte e Platão nos transmitem um Sócrates preocupado com as questões do homem, e não mais com as da *physis* pré-socrática. Citamos, então, um trecho de Xenofonte, onde ele afirma que Sócrates

[...] não discutia sobre a natureza do universo, como a maioria dos demais, indagando o modo de existência daquilo que os doutos chamam “cosmo”, e por qual necessidade ocorram os vários fenômenos celestes: os que empreendem tais pesquisas eram por ele definidos como insipientes [...]. E admirava-se que à mente deles não se

mostrasse a impossibilidade de resolver tais questões, pois até os que se orgulhavam de tratá-las não entravam em acordo uns com os outros [...]. (Apud Pessanha, 1989, p. 60-61)

Sócrates critica, primeiramente, o foco dos estudos pré-socráticos e diz ser reservado apenas aos deuses o conhecimento acerca dos fenômenos que ocorrem no mundo natural. E, ademais, o filósofo parece ainda mais crítico quanto à falta de concordância entre os escritos, lembrando que cada pré-socrático, geralmente, definia a *arché* como sendo um diferente componente da *physis*. Entretanto, apenas a postura crítica em relação ao pré-socratismo não nos mostra, ainda, a “inovação” socrática. Por exemplo: o tratado do não-ser de Górgias é uma clara contestação da teoria de Parmênides. Nele, o sofista parte dos mesmos preceitos que o pré-socrático e acaba por negar toda a formulação de Parmênides. E nem por isso definimos Górgias como filósofo, mas sim como sofista. E os sofistas também já criticavam a visão dos pré-socráticos, entretanto, por motivos distintos dos socráticos, conforme veremos mais adiante.

O que, então, define o marco socrático na filosofia? Melhores que as nossas, as palavras de Giovanni Reale nos trazem uma boa elucidação acerca do que seria a “inovação” do olhar socrático:

Vimos que todas as contradições, as aporias, as incertezas dos sofistas, e enfim, o xeque-mate ao qual se viram expostas todas as tentativas por eles atuadas dependiam substancialmente do fato de terem falado dos problemas do homem sem ter indagado de maneira adequada a natureza ou essência do homem [...]. Pois bem, diferentemente dos sofistas, Sócrates conseguiu fazer isso, e de tal modo, que pôde dar à problemática do homem um significado decididamente novo. (Reale, 1993, p. 257-258)

Sócrates mostra, portanto, a necessidade de se pensar sobre a natureza do homem e não dos fenômenos naturais. Com isso, define a passagem do ser humano para o centro da problematização filosófica, em vez de ser apenas um aspecto da *physis* pré-socrática. E o que seria, para Sócrates, essa natureza humana? “A resposta de Sócrates é inequívoca: o homem é sua alma, uma vez que é a alma que o distingue de todas as outras coisas.” (Reale, 1993, p. 258).

A natureza humana é o que o homem é, é aquilo que o faz ser homem, o que o define como tal, à diferença de todas as outras coisas. E para

Sócrates esse ser do homem é sua alma, sua *psyché*. O termo *psyché*, no nosso atual entendimento, seria mais bem traduzido por mente, segundo a definição socrática, posto que a alma, em Sócrates, seria a nossa razão, “nossa consciência pensante e operante” (Reale, 1993, p. 259).

Dessa maneira, Sócrates inaugura a busca pelo conhecimento do ser de cada coisa, aquilo que a define como tal e a diferencia de todas as demais. Levando sua doutrina do “conhece-te a ti mesmo” para toda a realidade, desejava conhecer o conceito de cada coisa e, assim, ir além das aparências. É isso que o filósofo de figura inquieta buscava quando, tantas vezes, pronunciava seu característico “o que é?”.

Assim, quando Sócrates vira para um sapateiro e lhe pergunta “o que é um sapato?”, ele não desejava saber como é um sapato, sua aparência (que podem ser diversas, dependendo do modelo do sapato), ou como é feito um sapato. Sócrates não queria que o sapateiro mostrasse a ele a figura de um sapato. Mas sim, desejava um esclarecimento acerca do que é esse conceito, do que propriamente é essa coisa a que chamamos sapato. Sócrates quer conhecer o sapato em si – aquilo que Platão vai chamar de ideia e Aristóteles, de essência (salvo as diferenças entre as três doutrinas filosóficas).

É, portanto, Sócrates quem inaugura essa busca pelo universal que iguala, que une todos os particulares. É o mais sábio dos homens, como revela o oráculo de Delfos, que inicia essa busca pelo algo do Ser que se mantém, pelo algo que define o próprio ser, o seu conceito. Indo, portanto, além das impressões sensíveis, Sócrates exalta a alma como princípio de conhecimento e inaugura o estudo do “ente enquanto ente”, a busca pela essência de todas as coisas. Sócrates propõe aquilo que Aristóteles vai formalizar como metafísica.

A alma é princípio de conhecimento, pois é nela que o Demiurgo, após criar o Universo segundo o modelo eterno das divindades, coloca a inteligência. É assim que Platão belamente expõe no seu *Timeu*, diálogo no qual o filósofo tece sua cosmologia para depois refletir sobre o ser humano. Como diz o filósofo ateniense: “iniciando o seu discurso, exponha-nos logo o nascimento do mundo para terminar com a natureza do homem” (Platão, 1973b, 27a). O homem se coloca como um microcosmo, ou seja, como uma espécie de miniatura do cosmos, do Universo. Isto não por acaso, mas sim porque a parcela racional do homem, que é a sua alma imortal, é constituída a partir da mesma mistura que a alma do Universo, a mistura do Mesmo com o Outro (Platão, 1973b, 41e), uma mistura que permite ao

homem realizar aquilo que já Heráclito anunciava como necessário para o conhecimento: encontrar a unidade (o Mesmo) dentro da multiplicidade dos sentidos (o Outro). A alma imortal é, então, o único abrigo possível do *logos* e é, assim, o que permite ao homem participar do mundo divino – o mundo inteligível.

Esclareçamos melhor, portanto. O mundo inteligível de que falamos é o mundo no qual repousam as Ideias, na sua eternidade e unicidade, junto das divindades. O mundo sensível é este que se apresenta aos nossos sentidos, em toda a sua multiplicidade de aparências. Entretanto, não cabe aqui falarmos em dois mundos e nem estabelecermos uma oposição, conforme já defendia Heráclito. Segundo nos enuncia Platão, o Demiurgo teceu um único céu. Essa divisão de mundos diz menos respeito a uma geografia do que a um estado psicológico. Talvez o melhor exemplo seja ainda o Mito da Caverna, exposto no diálogo *A República*, que narra a exposição da *aletheia*, do “passeio divino”, caminho que é o próprio conhecimento, conforme Platão define no seu *Crátilo* (Jeannière, 1995, p. 49). Nesse mito, enquanto se guia apenas pelos seus sentidos, o homem é prisioneiro no fundo da caverna, contemplando apenas sombras, e nunca a realidade em si. O caminho do conhecimento, a *aletheia*, implica adequação: só é possível ascender e alcançar o sol, a luz, se educarmos os nossos sentidos. Por isso, dizemos que a provocação inicial do Mito da Caverna é a educação. Educação essa que se configura como libertação, como romper os grilhões que nos condenam à escuridão.

Essa libertação, entretanto, tal como nos diz Platão, não é algo fácil ou prazeroso, e tampouco parece ser espontâneo. Os indivíduos, por si mesmos, permaneceriam ali, nas sombras, crendo ser essa a única realidade. O prisioneiro liberto seria “forçado subitamente a levantar-se, a virar a cabeça, a andar, a olhar para o lado da luz, todos esses movimentos o fariam sofrer” (Platão, 2008, 517a). Platão nos expõe, aqui, a partir de uma narrativa mítica, o que Sócrates já propunha com seu método. O conhecimento só é possível se o indivíduo reconhecer, antes, a sua própria ignorância. É isso que Sócrates exalta quando pronuncia o seu famoso “só sei que nada sei”. É essa a partida da *aletheia*, é reconhecer que aquilo que temos por tão óbvio necessita ser pensado! Por isso Sócrates tanto insistia com seus interlocutores até que eles caíssem em contradição ou ficassem mudos. Fazia-o para que eles pudessem enxergar sua própria ignorância e, assim, se entregassem ao caminho do conhecimento, à escalada que Platão nos mostra no Mito da Caverna.

E é exatamente por isso também que Platão define a maiêutica (como tanto nos apontam os estudiosos da filosofia antiga) como um método filosófico. No *Teeteto*, a personagem Sócrates tece uma analogia entre a atividade do filósofo e a de uma parteira (a mãe de Sócrates era parteira): enquanto a responsabilidade da parteira é ajudar crianças a vir ao mundo, os filósofos têm por profissão ajudar a trazer à luz as Ideias! (Japiassu e Marcondes, 1989, p. 158). Ou seja, é papel do filósofo fazer os indivíduos não apenas reconhecer a sua ignorância, mas também superá-la pela descoberta “da verdade que trazem em si” (ibid.). Melhor dizendo: cabe ao filósofo, depois de percorrer o caminho proposto no Mito da Caverna, voltar à escuridão, para, assim, atuar como um “parteiro” de pensamentos, lembrando os indivíduos que eles trazem, em si, já em suas almas, toda a capacidade de compreensão. O filósofo deve provocar a reminiscência, a recordação da alma, fazendo, assim, que o homem participe do mundo inteligível, despertando nele o seu melhor: a sua conexão com o divino.

É através da reminiscência que o homem alcança a verdade; é a reminiscência que permite a participação do homem no mundo das Ideias. Por isso, o conhecimento em Platão se compara à memória, pois se trata da alma recordando-se de tudo que já sabia antes de se unir ao corpo. E por isso também diz-se que o conhecimento em Platão é circular, porque sempre se trata de voltar ao início, ao princípio, ao que sempre se foi. É a alma caminhando em busca da sua eternidade, lembrando-se do que sempre foi e sempre conheceu. É a alma contemplando a si mesma.

A maiêutica consiste num método dialético, no qual Sócrates parte das opiniões de seu interlocutor sobre um determinado assunto e, a partir de um confronto em forma de diálogo, o filósofo leva o seu interlocutor a reconhecer sua própria ignorância e, posteriormente, a descobrir em si mesmo a verdade que sua alma sempre conheceu (Japiassu e Marcondes, 1989, p. 158). Sócrates apenas provoca a contemplação que antes já citamos, fazendo o indivíduo refletir sobre a sua própria condição. Por meio da dialética, Sócrates realiza aquela forçosa libertação que Platão propõe no Mito da Caverna. É a dialética que rompe os grilhões e faz o homem encarar a sua ignorância e seguir em busca do eterno, do Ser e, em última análise, da sua própria alma, da divindade dentro de si.

Mas por que a dialética como método de conhecimento? Por que Platão escolhe o diálogo como forma de escrita? Por que é pelo diálogo que a ignorância vem à tona? E também por que é pela dialética que o indivíduo consegue

lembrar que, em sua alma, repousa toda possibilidade de conhecimento? Essa é ainda a mesma pergunta que nos fazemos desde o início deste artigo. Por que *logos* define tanto pensamento quanto discurso?

Essa não é uma questão simples, mas propomos aqui a seguinte reflexão, e não solução. Ora, o discurso, como forma de linguagem (lembrando que a oralidade era a principal forma de transmissão de conhecimento na Grécia Antiga), não se propõe a exprimir apenas conceitos ou a proferir apenas palavras ao vento. A linguagem transmite a conjunção de pensamentos e, assim, coloca em relação as ideias. Nenhum homem utiliza a linguagem para dizer “mesa” ou “azul”. Ele estará usando a linguagem se disser, por exemplo, “a mesa é azul”. Nessa frase simples, nesse grão de areia que é essa oração perante a infinidade de coisas para as quais a linguagem pode ser usada, o homem já está colocando, pelo menos, duas ideias em xeque. Ou seja, a partir da linguagem, o homem consegue trazer para a realidade, para o domínio do sensível, o que era inteligível. É a linguagem, o *logos*, que permite que as ideias sejam aplicadas para compreender a multiplicidade do real, sem que, com isso, percam a sua unicidade.

É o *logos* que resolve o problema que o velho Parmênides coloca ao jovem Sócrates no diálogo que leva o nome do pré-socrático. Como assim? Parmênides questiona Sócrates sobre como a ideia conseguiria designar toda a multiplicidade do real sem deixar de lado, com isso, a sua unicidade. Comparando-a à vela de um navio, Parmênides diz que a ideia só poderia revestir todas as coisas reais caso fosse divisível e, assim, cada coisa só participaria em parte da ideia que a designa. Com isso, Parmênides condena ao fracasso a teoria das ideias de Platão, e deixa em silêncio a jovem personagem Sócrates (Platão, 1973a, 131b).

No entanto, a maturidade faz Platão aclarar seu pensamento. O homem participa do mundo inteligível, pois o Demiurgo, já no momento da criação, teceu essa possibilidade de “conexão” na alma imortal, onde ele abrigou o *logos*. As ideias estão em repouso e não se dividem perante o real e tampouco estabelecem relações umas com as outras. Quem faz isso é o *logos*. É o homem que define conceitos e estabelece características e relações entre esses conceitos no mundo real. Isso tudo por meio do seu *logos*. Existe, sim, a ideia de “mesa” e de “azul”, mas o homem só reconhece que uma mesa é azul porque seu *logos* é capaz de estabelecer uma relação entre as duas ideias. É, assim, mediante o exercício do *logos*, que se torna possível ao homem compreender a sua realidade.

Ora, o exercício do *logos* nada mais é do que a própria dialética! O termo “dialética”, quando descomposto, transmite-nos a seguinte expressão: “através do *logos*”. Por isso, Sócrates exerce sua filosofia pelo diálogo e seu discípulo mais devoto, **Platão, escolhe também o diálogo como forma de escrita**. Porque o diálogo é o próprio caminho do *logos*. É o caminho ao qual nos convida Platão tão claramente na sua *A República* e também em toda a sua obra. Porque, dialogando, o homem expõe e encara seu próprio pensamento. O discurso é a forma de pôr no sensível, ainda que não de forma material, o mundo inteligível. O discurso é a expressão do pensamento. E somente a partir do discurso, do diálogo, o homem pode percorrer a *aletheia* e chegar até o sol no alto da caverna. É encarando seus próprios pensamentos, é pensando sobre seu próprio *logos* que o homem se eleva. É a linguagem, o discurso, que coloca o homem de frente para o seu próprio *logos*.

A dialética, portanto, aparece em Platão como um instrumento, assim como já aparecia na sofística. Entretanto, conforme dissemos antes, há algo que distancia a filosofia da sofística e esse algo muito repousa na forma de encarar o *logos*. Apesar da má fama que inspira a palavra “sofista”, não há como negar que os sofistas contribuíram – e não pouco – para a valorização do *logos* como capacidade fundamental do homem (Helferich, 2006, p. 13-14). Entretanto, a crítica principal de Sócrates parece estar no “por que” do discurso.

Dentro da democracia ateniense, os sofistas ganhavam a vida cobrando pelos seus ensinamentos de retórica. Migravam de cidade em cidade, ensinando, em troca remuneração financeira, os jovens atenienses a fazerem triunfar o seu discurso perante os seus adversários. Independentemente, de esse discurso ser verdadeiro ou falso. Não à toa Aristófanes, nas suas *Nuvens*, coloca a **retórica – a arte do bem falar ensinada pelos sofistas – como a capacidade de tornar forte um discurso fraco e fazer um discurso forte e verdadeiro parecer fraco**. A linguagem era, portanto, um instrumento de poder, posto que, pelo discurso, fazia-se uma opinião prevalecer perante os membros da *Ágora*. Os sofistas ignoravam, portanto, que a linguagem envolve não somente as coisas materiais, relacionando-as a partir de suas características sensíveis. A linguagem relaciona os indivíduos e, em última análise, relaciona as Ideias.

Sócrates e, posteriormente, Platão colocam a linguagem não mais como instrumento de poder, mas sim como instrumento de conhecimento. O discurso, a palavra, não é mais utilizado para reprimir, para dominar, mas sim para libertar da ignorância. Como nos diz Abel Jeannière, a palavra “é

instrumento a serviço da verdade” (1995, p. 49-50). Por isso, Platão chega a mostrar, no seu *Górgias*, uma “boa retórica”, ou seja, a arte do “bem falar” sendo usada para despertar a reminiscência da alma. É a retórica “parteira”: o discurso que fala à alma, o *logos* que fala ao próprio *logos*.

O prisioneiro libertado, quando chega ao topo da caverna e consegue educar seus olhos à luz, contempla nada mais do que a própria luz, contempla aquilo que sempre o permitiu conhecer, mesmo quando apenas via as sombras. No topo da caverna, que é o nosso próprio mundo, como Platão diz na primeira linha do seu mito, a alma humana contempla a si mesma e, assim, alcança o conhecimento verdadeiro.

É preciso que ele se habitue, para que possa ver as coisas do alto. Primeiro, ele distinguirá mais facilmente as sombras, depois, as imagens dos homens e dos outros objetos refletidas na água, depois os próprios objetos. [...] Finalmente, ele poderá contemplar o sol, não seu reflexo nas águas ou em outra superfície lisa, mas o próprio sol, no lugar do sol, o sol tal como ele é. (Platão, 2008, 517b)

É esse o caminho do filósofo, daquele que nutre amor (*philia*) pela sabedoria (*sophia*). É essa a *aletheia*, o “passeio divino”, a verdade. E é “através do *logos*”, da dialética, que o homem percorre o caminho do conhecimento, a ascensão proposta no Mito da Caverna. Porque o conhecimento é já o próprio caminho a ser percorrido, é uma busca, “uma procura ardente” (Jeannièrre, 1995, p. 49). E filósofo é aquele que se propõe a refletir sobre o óbvio, a fazer sua alma contemplar a si mesma, que se propões a buscar pela própria busca, que é o conhecimento, e a ter como ponto de chegada o próprio caminho, o “passeio divino”, a *aletheia*, a verdade.

Retomando *Vidas secas*, é por isso que Fabiano aparece como “menos humano” e é frequentemente marginalizado da sociedade. Não porque ele não pense ou não sinta, mas porque seus pensamentos e sentimentos morrem nele mesmo. São sempre potências. Nunca chegam a ser atos. São silêncios que doem. São almas que se esquecem da sua própria capacidade. É um homem que desconhece a sua razão, a sua linguagem e a sua consciência. É um homem que desconhece a sua humanidade. É um homem calado.

Por isso, Fabiano tanto inveja seu Tomás da Bolandeira, homem de palavra que conquistou fortuna e prestígio no sertão, mas que utiliza a palavra como instrumento de dominação, pervertendo, assim, a importância da linguagem. A palavra possui, sim, grande papel na vida política de uma sociedade. Entretanto,

os chamados “homens de poder” costumam utilizar a tão antiga “arte do bem falar” apenas a favor de seus interesses, impondo-os sobre aqueles que não os podem refutar. A linguagem e o pensamento ainda são utilizados como ferramentas de poder.

Nesse sentido, não parece nem um pouco desperdício retermos as palavras de Platão, quando define que o filósofo-rei deveria ser o governante da cidade ideal, onde a justiça faz o seu império. Porque filósofo, aqui, não se trata de um aluno ou mestre da disciplina que chamamos atualmente de filosofia, mas sim do amante da sabedoria, aquele que se propõe travar o árduo caminho da verdade. Aquele que se propõe falar sempre à alma por meio do *logos*. Aquele que coloca a linguagem não a serviço da dominação, mas sim a favor do conhecimento. Aquele que volta à escuridão depois de ter contemplado a luz, em nome da educação. Aquele que é o “parteiro” de pensamentos e capaz de fazer o homem confrontar seu próprio *logos*.

Por último, reproduzimos um trecho de uma carta de Platão, citada por Christoph Helferich na sua *História da filosofia*, e que muito bem exprime a importância do filosofar para o homem e a cidade. É impressionante como, de nenhuma maneira, as palavras do filósofo ateniense parecem falar de uma realidade distante de nós por tantos séculos. As palavras de Platão revestem-se de uma atualidade quando lidas à luz da nossa realidade e nos mostram que a filosofia grega é, ainda, uma fonte inegável de ensinamentos.

À medida que voltava minha atenção para isso e para os homens que conduziam a política, e também para a boa educação e as leis, e quanto mais eu me entregava a essas observações e também avançava em idade, mais me parecia difícil a condução dos negócios do Estado [...] de tal modo que eu, antes cheio de ardor para trabalhar para o bem público, considerando tudo isso e vendo a comunidade sob todos os aspectos em completa desordem, acabei ficando aturdido e, apesar de não desistir de pensar [...] num modo de melhorar a administração como um todo, [...] finalmente compreendi que todos os Estados atuais são mal governados. [...] Fui então irresistivelmente levado a louvar a verdadeira filosofia e a proclamar que somente à sua luz se pode reconhecer a justiça nos assuntos públicos e individuais e que, portanto, as dificuldades do gênero humano não cessarão antes que a cooperação dos puros e autênticos sábios chegue ao poder ou que os chefes das cidades, por alguma graça divina, ponham-se de fato a filosofar. (Platão apud Helferich, 2006, p. 25-26)

Referências bibliográficas

- BARNES, Jonathan. *Filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Martin Fontes, 1997.
- BENOIT, Hector. *Sócrates e o nascimento da razão negativa*. São Paulo: Moderna, 1996.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2005.
- HELFERICH, Christoph. *História da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- JEANNIÈRE, Abel. *Platão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- PESSANHA, José Américo Motta. *Sócrates*. São Paulo: Abril Cultural, 1989. (Os pensadores).
- PLATÃO. *A República*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.
- PLATÃO. *Parmênides*. Pará: Editora Universitária da UFPA, 1973a.
- PLATÃO. *Timeu*. Pará: Editora Universitária da UFPA, 1973b.
- SOUZA, José Cavalcante de (org.). *Os pré-socráticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1996. (Os pensadores).
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- REALE, Giovanni. *História da filosofia antiga*. São Paulo: Loyola, 1993. V. 1.

Gerando palavra: a escrita a partir da imagem

Thatiana Victoria Machado

Why do I find it hard to write the next line,
when I want the true to be known?
This is the sound of my soul.¹

True, Gary Kemp

Introdução

O desejo de escrever é um impulso comum aos seres racionais: o homem, uma vez capaz de desenvolver esse mágico instrumento que chamamos de linguagem, tentará se debruçar no exercício da escrita. A literatura está presente em todas as culturas, atravessa séculos e cultiva amantes há quase tanto tempo quanto existe civilização.

O ato de escrever, entretanto, ao mesmo tempo em que nos humaniza – nos reúne a uma tradição que se estende por séculos e é essencialmente racional –, igualmente nos exige dedicação e capacidade de enxergar no mundo o seu imenso potencial inspirador. O processo de criação é um processo íntimo, no qual o homem se torna vulnerável e se expõe, no qual a sua forma de enxergar a realidade se tornará uma coisa visível (e com a publicação, algo até mesmo físico), e tudo aquilo que o afeta estará presente, de alguma forma, em sua obra. O resultado desse longo processo – a obra – refletirá de muitas formas a presença do autor, e dará forma às suas reflexões.

Michel Foucault, em *A escrita de si* (2004), descreve a utilização da escrita como instrumento para o encontro de si mesmo, para que a mente humana não apague ou “atrolepe” os seus próprios desdobramentos, as suas próprias meditações, e possa reabsorver-se a si mesma por meio da escrita. O ato da leitura incessante, separado do ato da escrita, levaria não à sabedoria, mas sim a uma perda daquilo que se “armazenou” anteriormente.

¹ “Por que eu acho difícil escrever a próxima linha, quando eu quero que a verdade seja conhecida? Este é o som da minha alma.”

Quando se passa incessantemente de livro a livro, sem jamais se deter, sem retornar de tempos em tempos à colmeia com sua provisão de néctar, sem conseqüentemente tomar notas, nem organizar para si mesmo, por escrito, um tesouro de leitura, arrisca-se a não reter nada, a se dispersar em pensamentos diversos, e a se esquecer de si mesmo. A escrita, como maneira de recolher a leitura feita e de se recolher nela, é um exercício racional que se opõe ao grande defeito da *stultitia* possivelmente favorecida pela leitura interminável. A *stultitia* se define pela agitação da mente, pela instabilidade da atenção, pela mudança de opiniões e vontades, e conseqüentemente pela fragilidade diante de todos os acontecimentos que podem se produzir. Caracteriza-se também pelo fato de dirigir a mente para o futuro, tornando-a ávida de novidades e impedindo-a de dar a si mesmo um ponto fixo na posse de uma verdade adquirida. A escrita dos *hypomnemata*² se opõe a essa dispersão, fixando os elementos adquiridos e constituindo de qualquer forma com eles “o passado”, em direção ao qual é sempre possível retornar e se afastar. (Foucault, 2004, p. 150)

Talvez mais do que a perda do que se “armazenou”, existe a perda do próprio indivíduo, a partir do momento que aquela consciência, aquela compreensão da realidade se dissolve diante de outras fontes que o homem vai adquirindo ao longo de sua vida. Expõe-se, no texto de Foucault, uma necessidade de preservar a si mesmo, as suas próprias meditações, a sua capacidade de pensar o mundo que existe ao escrever.

Lutar contra o desejo de ver o futuro, e tentar, ao contrário, preservar o presente, para que mais tarde seja possível ter um passado – é esse o exercício proposto pela escrita tal como vista por Foucault nesse trecho. O homem que não gera o texto, ao contrário, deixa que o seu próprio conhecimento do mundo se dissolva, se perca na criação de outros conhecimentos, de outros pontos de vista.

O homem que escreve, portanto, conhece mais a si mesmo, pois formaliza seus próprios dilemas, suas próprias concepções e torna estático no tempo um momento de questionamento próprio. Ao longo desse trabalho, também traz à tona os elementos que o inspiram. Escrever citações, referenciar livros já lidos e pensamentos ouvidos é produzir um mapa de símbolos que lhe são significativos, aquilo que Foucault chama, nesse mesmo trecho, de “tesouro”.

² Livros utilizados durante os séculos I e II como guias ou obras de meditação; neles se anotavam citações, momentos da própria vida ou pensamentos recolhidos.

No embate por tornar eterno aquilo que o passar do tempo naturalmente destrói ou transforma (não apenas a visão de mundo de um homem, como também o próprio homem), de muitas formas o homem expõe aquilo que o afeta. E não somente a escrita influirá na *sua* escrita: o que inspira o autor não é necessariamente um texto ou um livro, ou qualquer outra forma de obra escrita, mas sim uma variedade de fontes, de informações que chegam ao homem por muitos meios. Dentro dessa multiplicidade, a imagem – em movimento ou estática – é parte do processo criativo de muitos autores. Entender em parte algumas das possibilidades da relação criação de texto– observação de imagem é o objetivo deste artigo.

Falar sobre o processo de criação expõe duplamente a aquele que escreve, pois necessariamente insere um pronome pessoal que, se nunca está ausente, muitas vezes se encontra obscurecido, oculto. Em outras palavras, quando escrevemos, muitas vezes podemos escolher por esconder as nossas próprias feições, ainda que saibamos ser impossível apagá-las. Quando escrevemos sobre escrever – a difícil tarefa de tentar trazer à tona as faces da nossa inspiração – necessariamente temos de nos mostrar à luz do dia, como humanos e artistas, como indivíduos e escritores.

E justamente a inspiração, essa força motriz que nos leva ao desejo de escrever, precisa ser dissecada, analisada, vista. O trabalho de compreender o que nos leva à escrita é também o trabalho de verificar de que forma o mundo nos afeta, como imagens, sons, palavras e pessoas agem em nossa imaginação de forma a gerar palavra, narrativa. É tentar traduzir a estranha língua na qual nos sussurram as Musas em nossos sonhos; é tentar desvendar de que forma essas cruéis e fugidias divindades nos levam à criação.

Essa tarefa se apresenta cada vez mais como inesgotável, e, apesar de intrigar a autores já há muito tempo, gera um interesse cada vez maior. Podemos creditar tal interesse ao caráter de uma sociedade de olhares cada vez mais indiscretos: temos blogs, temos diários eletrônicos, temos tumblrs³ e twitters⁴ – milhões de formas de escrever, de se comunicar. Todos temos vozes, e todos somos desejosos de falar, assim como de ouvir a voz do outro. Queremos saber como funciona, como é feito, como se tornou possível, o que há por detrás dos panos: queremos assistir o *making off*, queremos desvendar o truque, quebrar a magia. Nada mais

³ Tumblrs: blogs nos quais se apresentam principalmente imagens, sendo que o usuário pode ou não definir uma temática central.

⁴ Twitters: miniblogs nos quais o usuário deve descrever o que está acontecendo naquele momento em, no máximo, 144 caracteres.

natural do que o desejo de olhar por cima do ombro do autor, de perguntar o que o levou a tal palavra, pedir que ele explique seus mistérios.

A reflexão que farei será de caráter íntimo, calcada em experiências pessoais que tive como partícipe, por três anos, do projeto político-pedagógico da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (EPSJV), protagonizando, com outros alunos, a experiência do encontro cinema-literatura. Essa experiência foi além da instrução básica regulada pelo Estado para o ensino médio; ela tomou corpo na forma de aprendizado e levou a produções textuais que a refletiram.

Falarei do local de alguém que tem a escrita como paixão, e que, portanto, já esteve diante da inspiração sobre diversas configurações diferentes. As Musas mostram seus rostos, para rapidamente fugirem; surgem em locais inesperados, nos levam por caminhos obscuros, tomam formas desconhecidas. Como elas se relacionam com cada escritor, com cada artista – ou com cada um que deseje ser um artista – é algo extremamente pessoal.

Mesmo estando em um local diferente do âmbito da narrativa e da palavra, a imagem é muitas vezes gerada e geradora de palavra. O cinema, a imagem em movimento, foi para mim uma grande fonte de inspiração e gerou – continua gerando – o desejo de criar na escrita a emoção, a afetação formada pelas imagens cinematográficas.

Examinarei brevemente o quanto a relação da imagem (e não somente da imagem cinematográfica) com a palavra pode ser íntima, sendo força motriz de discurso, de narrativa literária. Além disso, como dito antes, buscarei também examinar o quanto aquilo que vemos na sala escura pode funcionar como motivador para a experiência da escrita, esse exercício solitário, cansativo e exigente. E quando buscamos dar forma àquilo que existe em nossas almas, nos tornamos refém de Musas que podem surgir nos locais mais inesperados, inclusive nas salas de cinema.

A imagem gera o texto

Segundo o filósofo Arthur Schopenhauer (2005), a imagem, a obra artística, pertence ao âmbito das ideias, encontra-se, portanto, distante do âmbito da razão. Para que seja possível ao homem contemplar a obra artística, ele precisa abrir mão de sua própria racionalidade, de sua vontade, deixar de ser um sujeito submetido à razão. É preciso libertar-se da forma de análise do mundo que o indivíduo está habituado a realizar. Ao se contemplar a

imagem, abandonando a racionalidade, é que se pode gerar conhecimento sobre a ideia. Somente então se alcança a obra, e o homem é tomado pelo sentimento do sublime, um sentimento que existe nas ideias e está presente nas obras de arte e em todo o belo que existe no mundo. Assim, o discurso racional formado acerca de qualquer imagem e que tente traduzir em palavras o sentimento do sublime não somente é posterior à produção artística, como também lhe é exterior, alheio. A tentativa de apreender pela linguagem (âmbito da razão) aquilo que cabe ao conhecimento das ideias (distante, portanto, do princípio da razão) nunca conseguirá seu intento. Em outras palavras, se acreditarmos na arte tal como Schopenhauer a entendia, não há discurso que possa substituir a contemplação, e somente o contato do sujeito com a imagem poderá trazer-lhe o real conhecimento do sublime, o sublime em si – a ideia de sublime. Toda tentativa de racionalizar, por meio da linguagem escrita, a experiência estética é frustrada, fracassa antes de se realizar.

Por isso, quando falamos de textos que são gerados pela imagem, é preciso deixar claro que não tratamos de traduções do mundo imagético para o literário, que existe uma distância entre esses dois mundos que não pode ser percorrida. A imagem pode funcionar, porém, como o ponto de partida para uma narrativa, que a envolve como parte do processo criativo, mas não como integrante do produto final.

Dentro dessa relação, é impossível sabermos, de antemão, o que vai desencadear nossa inspiração. A imagem que falará mais alto a nós pode estar presente em um comercial, pode ser uma obra de arte ou uma foto de família. A experiência de escrever a partir da imagem ocorreu para mim de forma distinta, ao me deparar com duas imagens de natureza bem distantes: as fotos de minha própria família e a obra artística do arquiteto Giovanni Battista Piranesi.

Em 2007, quando estava no segundo ano do ensino médio, participei de uma atividade conjunta das professoras das disciplinas Literatura e Artes Plásticas e Visuais – respectivamente, as professoras Sandra Cardoso e Verônica Soares –, cuja proposta era gerar uma série de instalações para a SEMANA DE ARTE E SAÚDE: TRABALHO, que se ocorreu no mesmo ano. Tal atividade teve como tema central a recuperação e a expressão da memória afetiva dos alunos pela criação de álbuns de família.

Ao realizar minha escolha de álbum de família, resolvi recriar as histórias de família que havia ouvido minha mãe e avó contarem durante muitos anos, a partir das fotos mais antigas que possuía em minha casa.

Permeando as antigas histórias de meus familiares (assim como as fotos deles), estava o texto de um diário, cuja temática principal era a reflexão sobre a origem familiar (sendo essa considerada como parte essencial da construção de indivíduo) e o meu desejo pessoal de escrever.

Dessa forma, utilizando as imagens das fotografias como foco de uma reflexão sobre meu passado familiar, pude expor o meu olhar sobre a minha relação como indivíduo diante de uma história de família – que eu conheço graças à tradição de minha casa de contar histórias – e da minha relação com a própria contação de histórias, ou produção de narrativa.

O trabalho de construção de narrativas familiares permeia a história da literatura mundial: uma das maiores obras da literatura brasileira, *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, é uma construção histórico-temporal de uma família do Rio Grande do Sul, a saga dos Terra Cambará. Na última parte da trilogia, a narrativa é entremeada pelos dilemas de escritor de Floriano Terra Cambará, *alter ego* de Veríssimo, revelando-se herdeiro de uma forte tradição e um autor angustiado com a sua produção artística.

Como adolescente, reproduzir as anedotas familiares que eu julgava conhecer tão bem foi complexo, pois se tratava muitas vezes de recontar a vida de pessoas que eu não conheci, mas que fazem parte da minha família até hoje: era recriar o rosto de uma tataravó falecida antes do meu nascimento, com uma vida que me foi recontada inúmeras vezes, e que hoje está enlaçada com a minha consciência na minha imaginação. A compreensão de pessoas que conheço tão bem, como a minha mãe, que, uma vez inseridas no texto escrito, tornavam-se *personagens*, foi árdua de ser alcançada.

Ao final de cada narrativa (que eu finalmente entendi serem ficcionais, mesmo que inspiradas por pessoas reais), resolvi inserir o texto do diário, que funcionava simultaneamente como “válvula de escape” para a frustração de não realizar o texto como desejava, e como reflexão do exercício de visita ao passado familiar. Nesse álbum, portanto, estavam entrelaçadas a construção da narrativa a partir da imagem e a crítica dessa própria construção. É possível ler nesse trabalho final: “Reli o que escrevi por aqui no outro dia. Estava tão inflamado, apaixonado... bobo. Não gostei. Tive muita vontade de apagar. Mas estou cansada demais para pegar a borracha!”

Em seu livro *Escritas de si, escritas do outro*, Diane Klinger (2007) afirma que essa inserção pessoal do autor na escrita ficcional é um fenômeno altamente contemporâneo. Não há somente uma falta de preocupação em se ocultar, mas mesmo um desejo de se mostrar presente, de traçar o outro, o

fictício, o mágico, sem perder a si mesmo no processo, sem esconder que é o seu olhar sobre o mundo. É também um processo em que se deixa explícito como as narrativas e o ato de escrever afetam quem escreve, é uma forma de trazer a exibição à afetação gerada pelos fatos narrados e pela escrita em si.

Através dessa experiência, os traços que separam a escritura autobiográfica da inteiramente ficcional se tornam mais difusos, nebulosos, uma vez que duplamente fala-se do outro ou do imaginário, e de si mesmo.

Na definição de autobiografia de Phillipe Lejeune (1996), o que diferencia a ficção da autobiografia não é a relação que existe entre os acontecimentos da vida e sua transcrição no texto, mas o pacto implícito ou explícito que o autor estabelece com o leitor, através de vários indicadores presentes na publicação do texto, que determina seu modo de leitura. Assim, a consideração de um texto como autobiografia ou ficção é independente do seu grau de elaboração estilística: ela depende de que o pacto estabelecido seja “ficcional” ou “referencial”. (Klinger, 2007, p. 12)

No momento, portanto, em que o impacto se dá sobre o próprio autor, Klinger defende que se trata de uma autobiografia, de uma escrita de si mesmo, de uma reflexão sobre o seu lugar como observador e escritor do mundo. Não foi uma opção, para mim, ocultar a afetação gerada pelas imagens de minha própria família uma vez que escrevia a história dela. O local mais natural que eu deveria assumir, do meu ponto de vista, era a de participante daquele legado, fruto daquelas experiências. Seguindo a definição que Klinger apresenta de Lejeune, portanto, pode-se dizer que meu “Álbum de família” foi uma autobiografia, uma autoanálise, como não poderia deixar de ser em um diário.

Uma vez, entretanto, que me debrucei sobre o estudo de outras imagens, o mesmo efeito não se reproduziu de forma tão óbvia. Isso se deve, talvez, ao fato de que eu não possuía com tais imagens uma relação tão diretamente familiar, tão estritamente afetiva. Foi por isso, acredito, que se tornou mais confortável, para mim, retornar ao local mais clássico da autoria narrativa, aquele que se distancia e se revela somente aos olhares mais atentos, presente nas sombras de seu texto.

No trabalho monográfico de conclusão do ensino médio, analisei a obra *Carceri*, do artista Giovanni Battista Piranesi.⁵ Na obra, estão presentes

⁵ Arquiteto italiano (1720-1778), formou-se em Cenografia e se dedicou à arqueologia, ao *design* de interiores e ao mobiliário, mas o que o tornou notável foi a produção de gravuras. Produziu cerca de mil pranchas durante quarenta anos, entre elas a obra *Carceri*.

imagens de prisões fantásticas, assim como as torturas e o desespero dos condenados ao encarceramento perpétuo. Ao longo de meu texto monográfico, defendi o quanto o indivíduo representado em *Carceri* era a imagem de um homem cuja única consciência é a de seu próprio aprisionamento, e cuja realidade se resume à de uma prisão inescapável.

Não somos capazes de ver ou mesmo de compreender a totalidade da prisão; enxerga-se somente um recorte do que aparentemente se estende infinitamente, e que, portanto, não pode ser jamais completamente percorrido e cuja dimensão escapa à racionalidade humana, criando um ambiente caótico – pois é impossível de ser compreendido – e inescapável, já que existindo além até mesmo do poder de compreensão; é o único mundo possível para o condenado que observa a prisão sem conseguir ver suas fronteiras ou algo que a externalize... *Carceri* é uma prisão, e para isso não precisa de algemas, celas ou correntes; os condenados que caminham “livremente” pela sua estrutura são ainda mais aprisionados... pois não possuem uma face definida para demonstrar a dor que os aflige, tal é a sua perda. (Machado, 2009, p. 299)

Para além do texto monográfico, porém, me surgiu o desejo de escrever algo narrativo, através dos olhos do condenado que, durante mais de um ano, me predispus a investigar – o desejo de redesenhar o aprisionamento de *Carceri*, por meio das palavras, e representar de uma nova forma a angústia do aprisionado: “Temos algemas em nossos espíritos. Não existe porta de entrada nem de saída. Não existe nada, não existe nada. No escuro somos criminosos. Quem nos incrimina? O que fizemos na vida fora daqui? Pergunta boba, nasci aqui, estou aqui desde sempre, sou uma alma feita de grades.”

Buscando me aproximar das palavras que, academicamente, descreveriam a obra de Piranesi, eventualmente me enveredava pelo mundo ficcional, traçando paralelos entre aquilo que observava em minha pesquisa e os personagens que desejava construir. “Do alto da torre eu vejo a noite e o dia e a noite. É uma prisão, isso está claro. Não acorrentaram meus pulsos. Não me tiraram o mundo. Me deram a torre. Me deram o mundo na forma de uma torre. Me deram o teto do Universo.”

Ao observamos as duas formas de apresentação de texto – tanto o texto acadêmico quanto a narrativa ficcional –, podemos verificar semelhanças na forma de se referir à mesma experiência da angústia do prisioneiro. A abordagem é outra, entretanto: o texto ficcional não se preocupa em demonstrar uma teo-

ria ou um ponto de vista, mas sim em comunicar um sentimento de desespero, uma leitura de angústia. Igualmente, o texto ficcional não se refere diretamente à imagem, não é uma leitura dela, mas sim é motivado por ela. Piranesi aí reside não como aquele que o texto busca alcançar, mas como aquele que, ao contrário, já alcançou a autora – já a afetou, já a tornou sensível a determinada compreensão de realidade, a partir da qual ela passa a ver o mundo, a partir da qual ela escreverá. O elo entre esses dois contos e a série *Carceri* está, antes que no próprio texto, na experiência de criação vivida pela autora.

A palavra e o cinema

O cinema se serve de palavras, como a pintura
se serve das cores.
Coutinho, 2007

Quando pensamos em cinema, quase que imediatamente nossa memória nos leva a revisitar imagens. E não poderia ser de outra forma: não se pode excluir a imagem do próprio conceito de cinema. O que constrói um filme, mais do que a história que será contada naquelas tão usuais duas horas, são as escolhas que o artista faz de como a narrativa se apresentará aos nossos sentidos. A imagem que será retratada na tela nos sussurrará a narrativa muito mais do que qualquer roteiro poderia fazer; traduzirá a emoção a ponto de nos levar a *senti-la*; nos transportará para o interior do filme – nós vemos, e o filme existe na nossa memória como imagem em movimento.

Para o cineasta francês Jean-Luc Godard,⁶ por exemplo, um roteiro deve ser, antes de texto ou narrativa, a verificação da possibilidade de realização de uma determinada imagem. Dessa forma, um filme não pode ter seu início na narrativa; ele deve ser pensado, logo de início, como imagem e som.

Anita Leandro expõe essa relação do roteiro com o filme tal como vista por Godard em seu filme *Paixão*. Diz ela:

Ver antes se uma imagem ainda é possível depois de uma tal dominação das palavras no roteiro escrito; ver se os vestígios do passado podem ainda se inscrever em nosso presente fraturado e ocupado pelo discurso. Esse deve ser o trabalho do roteiro, segundo Godard. [...] As palavras atrapalham a visão. Elas são, como diz Godard sobre a fil-

⁶ Cineasta inserido em movimentos cinematográficos importantes como a *Nouvelle Vague* e autor de clássicos do cinema como *Viver a vida* (*Vivre sa vie*) e *O demônio das onze horas* (*Pierrot, le fou*).

imagem de *Paixão*, nuvens que entram “em nossos modos de funcionamento, em nossos pensamentos”, escondendo essa imagem tão esperada [...]. O roteiro aqui é tido como uma nuvem que passa, descortinando-nos o que se esconde atrás dela. (Leandro, 2003, p. 690 e 695)

Quase invariavelmente, porém, quando somos questionados sobre um filme, contaremos a história, o enredo em que estiveram emergidos os personagens principais, desconsiderando as imagens. Tal fenômeno ocorre mais facilmente, está claro, quando consideramos filmes que por si só já são mais tradicionalmente narrativos, menos experimentais, ou seja, buscam mesmo envolver o espectador na narrativa mais do que na experiência da imagem. Da mesma forma, o indivíduo que descreve um filme por meio da história que ele conta é, na maioria das vezes, aquele espectador comum, que não trabalha com imagem ou com estética visual. Muitos poderiam dizer que, com isso, transforma-se o cinema em literatura. Mais apropriado talvez seria dizer que o cinema é transformado em narrativa, simplificando-se as relações da imagem mediante um encadeamento racional e simples que leve os personagens de um local ao outro em determinado tempo.

Ainda sobre Godard, cineasta que tanto considerou a palavra e a imagem em seus filmes, e que muito teorizou sobre ambas, Mario Alves Coutinho realiza, com Alain Bergala,⁷ uma entrevista cujo tema central é a relação palavra *versus* cinema.

A literatura para ele [Jean-Luc Godard] é um material, é uma montagem de atrações, mas seu cinema não é nunca literário. É igual para toda a *Nouvelle Vague*. Eles têm necessidade da literatura, mas eles fazem um cinema que não é literário. Eles atacaram o cinema dos anos 50, o “cinema de qualidade francesas, dizendo: “Isso é literário”, mas querendo dizer: “Este não é o verdadeiro cinema, isto é diálogo”. Para os integrantes da *Nouvelle Vague*, o literário era isso, a ideia de que o cinema não estava vivo. (Coutinho, 2007, p. 98)

Um filme, portanto, não é a história que ele conta, e sim a sua capacidade de contá-la através de imagens. O filme existe na própria experiência de assisti-lo, é intraduzível em forma de texto. Ao caracterizar o pensamento do cinema de vanguarda francesa, o historiador Ismail Xavier afirma:

⁷ Teórico do cinema francês cujas obras trataram, muitas vezes, de Godard, ou de uma pedagogia entrelaçada ao cinema.

Na sua luta contra o discurso, contra o que é assumido como linguagem convencional, a vanguarda privilegia a imagem cinematográfica naquilo que ela tem de “visão direta”, sem mediações, e naquilo que ela tem de especial frente a visão natural. Para Canudo e Delluc, além de ser a expressão não discursiva de algo – a ideia é de que o cinema não fala das coisas, mas as mostra (como em Bazin e Mitry) –, a imagem do cinema é dotada de um poder de transformação que desnuda o objeto ou o rosto focalizado [...]. Nesta perspectiva, o cinema é também ponto culminante de uma liturgia – a verdade que ele revela é “indizível” e origina-se nas virtudes da própria imagem luminosa. (Xavier, 2005, p. 103)

Tal pensamento, porém, pode nos levar a questionar se a palavra está além do cinema (no sentido de que não pode alcançá-lo/ser alcançada por ele), ou seria até *anticinematográfica*, na medida em que transforma em outra coisa uma experiência que é em si mesma visual.

Não devemos encarar dessa forma, porém. Na entrevista citada acima, Bergala diz que “a literatura é um material, é um significante, e nós a mostramos como tal” (Coutinho, 2007, p. 100). Godard sempre se serviu de textos e da palavra em seus filmes, não como algo anti-imagem, mas a palavra como imagem em si mesma, como um símbolo, algo que não gera necessariamente texto dentro do filme, ou transforma o filme em texto, mas que, pelo contrário, aparece como filme, é parte orgânica dele, e não luta contra sua natureza.

Da mesma forma, não deve ser considerado antinatural que possamos nos servir de filmes para produzir literatura que não seja cinematográfica, que não tente reproduzir cinema ou gerá-lo (em outros termos, que não tente ser roteiro). Considerar o cinema como ponto de partida para outra forma, para outra arte é respeitar a intuição dos integrantes da *Nouvelle Vague* de que *o cinema está vivo*.

O cinema gera palavra

O exercício de gerar um texto a partir de uma exibição cinematográfica surgiu para mim a partir do documentário *Os que trazem o peixe*, exibido no Festival do Rio de 2007, como proposta da aula de Artes Plásticas e Visuais, ministrada pela professora Verônica Soares.

Diante da proposta, desenvolvi o texto “O que leva os homens”, que estabelecia um diálogo com o filme já a partir do título. O conto surgiu ainda dentro da sala de cinema, anotado nas margens de um caderno:

ao mesmo tempo em que ia ao encontro do filme, distanciava-se dele, reinventava-o, nascia como algo diferente.

O conto, assim como o filme, desdobra-se no mundo de uma vila de pescadores. O curta de 2007 busca ver a realidade de tais pescadores através de entrevistas estruturadas na forma mais clássica dos documentários. Isso me inspirou a desenvolver uma narrativa centrada na vida de um pescador, angustiado e amedrontado pela vida no mar.

Ao longo do texto estão presentes referências ao ambiente, à luz e à sombra, bem como aos reflexos no mar, de modo a trazer ao texto uma atmosfera gráfica. Tais recursos podem ser lidos duplamente: como uma tentativa de relação mais clara com o filme visto, ou como uma tradução dos sentimentos do pescador no ambiente que o cerca, recurso amplamente utilizado na literatura.

Para além da experiência pessoal dessa produção de texto, fica a reflexão da forma fluida como podemos encarar as relações entre imagem e texto, sem tentar simplificá-las, ou reduzir um âmbito ao outro: entendendo ambos, porém, como parte da capacidade do homem de encontrar meios para expressar sua arte.

Conclusão

Muitas vezes desejamos escrever, e a palavra não surge. Está entalada no fundo de nossa garganta, ou talvez mesmo no fundo de nossa alma. Sabemos que está contida, dentro de nós, a capacidade de escrever a verdade – em um sentido muito mais amplo de verdade do que aquele que estamos acostumados a usar, um sentido de verdade essencialmente humano, que pode existir na mais ficcional das obras, aquela verdade que podemos dizer como artistas.

O que nos libertará da nossa angústia de viver na palavra não dita muitas vezes será a imagem. Será ela a nossa Musa, e finalmente poderemos escrever. Muitas vezes, entretanto, entendemos que o que queremos dito, deve ser antes visto – então pintamos, fotografamos, desenhamos, ou, quem sabe, podemos até mesmo filmar. Não podemos, entretanto, nos esquecer de buscar, sempre, a inspiração.

Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas,⁸ por centro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso colhendo-o admirável, e inspiraram-me um canto divino para que eu

⁸ Hesíodo está se referindo às Musas.

glorifique o futuro e o passado, impeliram-me a lineair o ser dos venturosos sempre vivos, e a elas primeiro e por último sempre cantar. (Hesíodo, 1991, v. 29-34, p. 103-104)

Referências bibliográficas

COUTINHO, Mario Alves. *Pelo prazer material de escrever*. Belo Horizonte: Devires, 2007.

HESÍODO. Teogonia. São Paulo: Iluminuras, 1991.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: MOTTA, Manuel Barros da (org.). *Ética, sexualidade, política*: Michel Foucault. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 144-162.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LEANDRO, Anita. Lições de roteiro, por JLG. Educação & Sociedade, Campinas, v. 24, n. 83, ago. 2003.

MACHADO, Thatiana Victoria. Delírio de febre: as prisões fantásticas de Piranesi. In: MONKEN, Maurício; DANTAS, André (org.). *Iniciação científica na educação profissional em saúde*: articulando trabalho, ciência e cultura – volume 5. Rio de Janeiro: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, 2009. p. 291-316.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Editora da Unesp, 2005.

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

MEMÓRIA E CULTURA

A casa e o rio na barra do vestido da menina, a árvore na camisinha de pagão (escritora em trabalho)

Nilma Lacerda

Para Marilu Dumont, parceira de mesa e de inquietações, com admiração.

Para Sandra Maria Cardoso, na alegria da amizade.

A Frank J. C. Reis, o agradecimento pela troca inesperada.

Resumo

Exercício sobre a obra em processo. Algumas fricções entre palavra oral e palavra escrita. Definições de ofício.

Fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdoo. Queria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe. (Clarice Lispector apud Moser, 2009, p. 50)

Aí está, a menina Clarice concebida a partir de uma necessidade materna. Sua mãe sofria de sífilis, resultado de um estupro em um dos *pogroms* brutais e regulares da Ucrânia, entre 1918 e 1920. A menina talhada para gerar saúde e, incapaz de atender ao desígnio que lhe cabe, vale-se de uma via *perversa* para oferecer saúde à mãe, se ela fosse capaz de.

Por minha vez, não precisei de muito tempo para identificar parte do ato de violência imposto à minha mãe e que me levaria, igualmente,

a trilhar uma via *perversa* para oferecer saúde à minha mãe, se ela fosse capaz de.

Ela me contava, com alguma frequência, que foi retirada da escola aos 9 anos, na terceira série. Casada a irmã mais velha, as três seguintes foram promovidas nas tarefas domésticas. Trocar a lousa pela louça, o escrever pelo lavar, ou seja, o inscrever pelo apagar foi a tarefa que coube a ela.

“Meu pai precisou colocar um banquinho para eu alcançar a pia, de tão pequena que era”, ouvi várias vezes a história e a frase, que marcava um sofrimento intenso e acompanhava o seu projeto de legar à filha o bem que sequestraram dela. E nem por isso essa filha ficaria livre das tarefas domésticas. Assim, foi necessário explicar a certa professora impossível de Matemática que não havia completado o dever porque tivera de arrumar a cozinha e tomar conta de meus irmãos. O prognóstico da professora foi de que eu não passaria na seleção para a escola normal, realizada ao fim dos cinco anos primários de então. Ela era impossível, eu não. E lá estava aos 12 anos, a seguir destino escolhido pelos pais: professora primária do ensino público. Adaptei-me ao destino, ou estive nele desde sempre? Pergunta impossível e desnecessária, até hoje sem resposta. A emoção da troca em sala de aula, a curiosidade pelos seres humanos à minha frente, a possibilidade de elaborar pensamento crítico em conjunto, de saber que o mundo não acaba em mim, que prazer me acompanha nisso, ainda agora.

Mas não me bastou, esse ofício. Não bastaria, de todo modo.

Minha mãe exigia que eu não mentisse, me contava histórias edificantes sobre o valor da verdade, e me dava livros de literatura. Pode? Valia-se de algumas histórias exemplares de sua infância e juventude para me educar. Uma das preferidas era a fábula, porque carregada de moral, do menino que enganava a aldeia com uma falsa perseguição de lobo. Por várias vezes, saíra a aldeia com paus, forcados, foices, para atacar o lobo, e não havia lobo nenhum.

Mais tarde, bem mais tarde, aprendi com Vladimir Nabokov (2004) que aí nasceu a literatura. Quando não tinha lobo nenhum. Mas antes, ouvi muitas vezes o menino ser devorado da única vez em que havia mesmo um lobo, quando a aldeia, farta de servir à troça do garoto, entregou-o à própria sorte.

Entregue à própria sorte, fui escolhendo caminhos. Ganhava os livros, escolhi ser leitora. Ganhava livros didáticos duplicados, “para fazer mais exercícios e ter um resultado melhor”, e fazia-os de bom grado. Decidi que

o curso normal era obrigação, o clássico, o delírio. Delirei. Às portas da universidade, já escolhida a literatura, pensei, talvez a Psicologia, mas a Matemática requerida para o vestibular definiu uma segunda vez: Letras. Da mesma forma, terminado o curso, pensei em reingresso para enfim chegar à Psicologia, mas um vestibular carregado de ciências naturais (Naturais? E as humanas não seriam igualmente naturais? Nada era natural, naqueles tempos.) me afastou desse desvio. Então, pós-graduação em Letras. Então, certa hora, a escritora.

Já na hora da escritora, a tentação do ofício de psicanalisar, tão impossível quanto a educação, reza Freud. Duas impossibilidades? Meu amigo Evando Nascimento defende a literatura. Poderia ter dito, você mente melhor do que analisa. Não disse. Assegurou a verdade da literatura. O trabalho da literatura.

Feito de faina e força, de fazer e desfazer, gravar e apagar, escrever é um trabalho. Pede tempo, calma, ócio, pressa, pressão. Ao me reconhecer escritora de invenção, a partir de uma palestra de Fernando Paixão, poeta e editor que admiro, ouço os conselhos de Rainer Maria Rilke a Franz Xaver Kappus (dos quais me apropriei e que retransmiti a autoras e autores contemporâneos em *Cartas do São Francisco: conversas com Rilke à beira do rio*), e sigo fiel a esse ofício, de nome forte e duro exercício.

Ouvindo Rilke, antes mesmo de lê-lo, posso dizer que nada do que escrevi até agora derivou senão de minha necessidade de expressão. Talvez tenha até expressado demais. O diabo é que há tanto ainda. Talvez esteja na hora de elaborar uma lista das expressões imprescindíveis e cortá-la até o bom tamanho. Talvez.

É que é tão difícil. *Manual de tapeçaria* é o romance escrito quando considerava não saber escrever literatura. Faltava-me o *continuum*, me perguntava sobre o encadeamento da escrita, visualizava pedaços de texto soltos. Não tinha, a princípio, uma história com seu esquadramento clássico: princípio, meio, fim. Mas pulsava em mim o coração de uma história, as bocas de muitas vozes, e devia encontrar a forma de narrar uma, outras.

Os pequenos serviços de costura me foram passados como parte dos trabalhos domésticos: pregar botão, fazer bainha, repassar uma costura, cerzir meias, remendar. Pequenos remendos. Mas remendar é uma palavra estranha, fascinante, carregada de pobreza. Vocábulo antigo – vem do século XIV – tem, como sentidos básicos, pôr remendos em; consertar, emendar; desfazer um equívoco, uma inconveniência; acomodar, misturar coisas es-

tranhas; mesclar de estrangeirismos ou termos impróprios (a linguagem), chamar atenção para; corrigir, retificar. Como antônimo, toda a sinonímia de *rasgar*; como parônimo, reemendar (Houaiss, 2001).

Tomei à costura, que não dominei nem domino, o processo pelo qual emendaria os meus textos, remendendo a oficialidade, em muitas situações. À costura, propriamente não; ao bordado, à tapeçaria, pois a transição entre meus pedaços de texto, a costura do tapete narrativo, deu-se pela metanarrativa, com a descrição técnica de pontos de bordado. A palavra feita linha, para coser. Ajustava contas, dessa maneira, com minha inabilidade manual, e ia muito além de minhas ancestrais em termos de poder coser algumas das dores do mundo, dores femininas, naturalmente.

A avó foi costureira de ofício, minha mãe era costureira prendada. Considerava costurar como um ato de amor, as filhas vestidas pelas mãos dela, como princesas. Sempre comprei prontas as roupas para minhas filhas, mas nunca deixei que outra pessoa talhasse o meu texto.

Em minha escrita, me reconheço autora, sujeito capaz de deixar registrada uma versão de fatos ou ideias, por meio desse bem simbólico e dessa tecnologia de ponta que permite expressão, inscrição. Enquanto minha mãe aprendia, em sua geração, as artes da casa, na mesma idade eu aprendia a técnica da escrita.

Um longo tempo de escola, de universidade, de pós-graduação apurou a técnica, abriu a perspectiva da arte. Aprendi a ser escritora escrevendo e lendo, no trabalho sensível e analítico das letras. Se o poder que envolve a escrita é o elemento que atesta sua importância, pelas dimensões do registro, da permanência e imutabilidade, o acesso a esse bem e sua posse constituem liberdade inequívoca, atestado de ser quem se é, visível nos sinais que guardam verdades que jamais se perderão, verdades inventadas ou reais, não faz a mínima diferença. Enquanto resistirem os suportes, as verdades de Joana Xaviel, personagem de Guimarães Rosa em “Uma história de amor”, estarão disponíveis para apreensão pelos ouvidos dos olhos, como bem diz Chartier,¹ e nós, leitores, estaremos como Manuelzão, num terreiro de fazenda nas Gerais do Brasil, entregues aos encantamentos da vida (Rosa, 1984, p. 182).

A escritora é guardiã da força de outras narradoras, dessas especialmente que tinham apenas a palavra oral para fazer o mundo ser.

¹ Escutar os mortos com os olhos é referência do autor, em sua conferência de ingresso no Collège de France (Chartier, 2008).

Presto minha homenagem aos narradores orais que me propiciaram este ofício em *As fatias do mundo*, uma homenagem que aconteceu de forma orgânica, contemplando a Joana do Guimarães, as contadoras anônimas de Câmara Cascudo, algumas empregadas domésticas, um jardineiro. Embora não seja uma autora muito colada à oralidade, ao contrário, tenho dificuldade com a construção de diálogos, sei que me cabe *publicar* as vozes caladas por diversos meios: falta de acesso, descrédito, surdez, por exemplo.

É grafocêntrica nossa sociedade, e, nela, sou profissional da escrita. Por trabalhar sobre o fio da faca e me deixar cortar com frequência pelo lado cego, vivo de vislumbrar avessos, das exclusões que a letra propicia, tal como expõe Chartier (2008, p. 56). Esses *Narradores de Javé* (2003): o marinheiro Doca, que acreditava que a edição de uma obra correspondia a um único exemplar e, tomado pelo temor de que a esposa viesse a tomar conhecimento das aventuras amorosas narradas a uma das escritoras na viagem pelo rio São Francisco em 1999, propôs a Sávia Dumont rasgar as páginas comprometedoras; a tia paterna que ficou analfabeta porque era mulher, e tinha “uns ataques”, essas vozes precisam ser ouvidas, registradas, entronizadas no escrito, para poder circular em outras esferas, realizando, enfim, o projeto do Iluminismo (Chartier, 1997, p. 82). Poderíamos refletir um pouco sobre categorias científicas, conceituando história e memória, e o valor dos códigos, mas tratamos apenas do trabalho da escritora, esse ofício solitário, exercido sobre teclado, sobre papel – eu, como Antônio Biá,² mentindo, inventando, deslizando por caracteres arbitrários, que combinamos na medida do nosso desejo.

Como o bordado inventa a casa e o rio na barra do vestido da menina, põe a árvore na camisinha de pagão, as letras falam da Aurora que pôde se dizer, ainda que de forma mínima e póstuma: “Eu sou Aurora” (Lacerda, 2005, p. 138). Pelos fios da escrita, por seus nós, por aí está meu percurso, inaugurado aos 7 anos de idade. Fios por onde vou como alternativa à dor inerente ao viver, que em algumas pessoas pulsa de forma irreprimível. Então, como Clarice, para não enlouquecer, para não amargar de vez, para não desistir, escrevo. Escrevo sem complemento, misturando plano de aula e literatura, artigo científico e fricções, as páginas ora saindo romance, ora saindo pensamento teórico.

² Protagonista de *Narradores de Javé* (2003).

Como as irmãs Dumont – Ângela, Sávía, Martha, Marilu –, recebi essa tarefa *por parte de mãe*.³ Fui encarregada de dizer. E de maneira esquizo-frênica, essa imposição não me liberava do exercício de ser mulher, nem da profissão que me desse as quinhentas libras por ano necessárias a uma mulher para que ela possa escrever (Woolf, 1985, p. 137). Domando o tempo, lutando com ele, seduzindo-o para fazê-lo amante, sendo abandonada por ele na hora em que mais preciso (como todo amante, disse minha filha sábia, aos 16 anos, “na hora H, ele volta para a mulher dele e te deixa na mão”), escrevo, desde os 7 anos, desde os 26.

Como escritora, sou moeda, tenho cara e coroa, tenho face e outra face, leitura e escrita. Filha de classe média nos anos de 1950, escapei à reserva de mercado que ainda controla leitura e escrita, neste país. Digo leitura e escrita, não alfabetização ou treinamento. Sou do âmbito das impossibilidades, do jaguar que lambe as patas e se espreguiça no jardim de Ernesto Sábato, em Santos Lugares, nos arredores de Buenos Aires (Lacerda, 2007). Em meio a linhas de força e linhas de fuga, vou percorrendo os territórios canibais da dívida, passando pelas cruéis areias da dúvida, para chegar à terra prometida da dádiva.

Nesse trabalho, venho apurando arte e técnica. Considerar o avesso do texto impõe a determinação de escrever, reescrever, cortar, colar, pregar, separar, rasgar, dilacerar, olvidar. E o que é carne, o que é verbo, nessa tarefa?

Como se dá para saber usar as palavras? As palavras, as construções com as palavras sabem a vinho apurando a exata rotação na boca, maciez na dureza do carvalho, fabricando o veludo para abrigar-se das intempéries da madeira. Como se dá para saber o tempo? Sabe-se o tempo, ou nos curvamos submissas ao amante, esquecido o esposo que cobra tarefas? Como se dá para saber o tema? O espinho cresce dentro da carne, infeccionando, gerando pus, latejando dor. Esse espinho, e só esse, deve ser retirado. Só esse? Vêm outros também e, retirados, verifica-se: o mesmo. Meus espinhos saem todos da árvore da própria escrita, do arbusto do feminino. Aprendi a técnica, mas os espinhos não fui eu quem colocou.

Curvada às exigências do amante, postergadas as tarefas que a vida regular cobra, minto a mim mesma dizendo que gostaria de ter todas as tarefas em dia. Certo que digo a verdade ao dizer que quero escrever sentindo a palavra na língua, saboreando o gosto único, e para isso o tempo é o bem mais necessário. Tempo de ócio, tempo que sobra, tempo de criação.

³ Alusão à obra de Queirós, *Por parte de pai* (1995).

E tenho que cuidar do prosaico, da prosa da vida, que sem ela a arte não se põe de pé. Assim, que peço a Frank os documentos para o imposto de renda. Segue a correspondência curta, na ordem em que se apresenta para leitura, conforme a tão avançada tecnologia digital, e antiga que só. Exposto o essencial, resguardado o que deve sê-lo, eis a conversa espontânea, que muito diz do ofício que escolhi, de *marré deci*.

RE: Informe de rendimento 2009

De: Nilma Gonçalves Lacerda (nilmalacerda@hotmail.com)

Enviada: terça-feira, 13 de abril de 2010 13:12:35

Para: D. A. Frank

Ô, Frank,

sua sensibilidade me comove. E o desejo que você manifesta pode ser satisfeito. Escrever com arte é talento e técnica. Se há desejo, busque o talento, aprenda a técnica. E saia pelo mundo.

Abraço carinhoso e comovido,

Nilma

From: Frank

To: nilmalacerda@hotmail.com

Subject: Re: Informe de rendimento 2009 (RHJ Livros)

Date: Tue, 13 Apr. 2010 08:22:01 - 0300

Bom dia Nilma.

Espero, algum dia, saber usar as palavras como você em seus livros.

Abraço, Frank

----- Original Message -----

From: Nilma Gonçalves Lacerda

To: Frank

Sent: Monday, April 12, 2010 9:10 PM

Subject: RE: Informe de rendimento 2009

Boa noite, Frank,

quando crescer quero ser como você e responder e-mail com essa rapidez. Muito grata.

Um abraço e lembranças a todos e a todas da RHJ.

Um caderno de boas leituras,

Nilma

From: Frank
To: nilmalacerda@hotmail.com
Subject: Informe de rendimento 2009 (RHJ Livros)
Date: Mon, 12 Apr. 2010 16:33:53 - 0300

Boa tarde Nilma.
Conforme solicitado, segue anexo o comprovante de rendimentos pagos em 2009 pela RHJ Livros.
Gentileza confirmar a recepção.

Att,
Frank J. C. Reis

Na parede de minha sala e na capa das edições recentes de *Manual de tapeçaria*, um bordado das irmãs Dumont mostra o feminino em aventura. Feita de fios, a tapeceira tem neles a matéria plástica para tecer o real, nas representações de sua angústia e de seu gozo. O peixe que tomou posse de um de seus seios fala da navegação que nela habita. De agulha e linha, vai passar à pena de ganso, deslizar as mãos sobre dorsos de tigres, retornar ao lápis da infância, da maturidade, para copiar o que as pessoas escrevem nos espaços públicos, dizendo-se, mentindo-se, reinventando-se. Vai usar gravador, retina, e ser fiel ou trair, conforme sua própria necessidade, o que as pessoas deixarem para sua apropriação. Dessa matéria, escreverá romances, contos, poemas. Ou obras teóricas, discussões sobre o poder da escrita e metodologias orgânicas.

Debruçada sobre teclado, sobre texto, a escápula magoada da posição aprendida em menina e nunca abandonada, continuarei até. Sem qualquer outro remédio ou opção, construirei, com palavras, *a casa e o rio na barra do vestido da menina, a árvore na camisinha de pagão*. Deixarei vir a furo a carne sã, a pergunta sã escondida no carnegão dos tumores. E, para ajudá-la a girar, empresto a mão à roda do Iluminismo, ainda que ele tenha trazido algumas tiranias boas para se combater. Porque é bom saber que tanto quanto a palavra oral, também a escrita permite a mutabilidade, hoje é, amanhã não é mais, porque um pensador diferente, uma outra autora trouxeram contribuição diversa ao palimpsesto, no dinamismo das ideias e expressões.

Como parte do processo, continuo lambendo minhas patas, a fiar com letras, no jardim de Sábado.

Referências bibliográficas

CHARTIER, Roger. *Ecouter les morts avec les yeux*. Leçon inaugurale prononcée le jeudi 11 octobre 2007 par Roger Chartier, professeur. Paris: Fayard – Collège de France, 2008.

_____. *Pluma de ganso, libro de letras, ojo viajero*. México: Universidad Iberoamericana, 1997.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Versão 1.0.

LACERDA, Nilma. *Desarmando as armadilhas da exclusão em leitura: o jaguar lambendo as patas*. In: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 16. *Anais...* Campinas: Unicamp, 2007. Disponível em: <http://www.alb.com.br/anais16/conferencias/08nilmalacerda.pdf>.

_____. *Manuel de tapeçaria*. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

_____. *Pena de ganso*. II. Rui de Oliveira. São Paulo: DCL, 2005.

MOSER, Benjamin. *Clarice*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NABOKOV, Vladimir. *Aulas de literatura*. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Por parte de pai*. 10. ed. Belo Horizonte: RHJ, 1995.

ROSA, João Guimarães. Uma história de amor. In: _____. *Manuelzão e Miguilim*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. (Corpo de Baile).

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Filmografia

NARRADORES de Javé. Direção de Eliane Caffé. Roteiro de Luis Alberto de Abreu e Eliane Caffé. Rio de Janeiro: Riofilme, 2003. Colorido, 100 min.

As vicissitudes da linguagem: corpo e escrita do homem burguês em *Amnésia*

Carla Macedo Martins

Introdução

Instigada a analisar o filme *Amnésia (Memento)*, nossa memória se põe a trabalhar exatamente em torno da temática “perda de memória” na cultura contemporânea. Esse trabalho nos leva, então, a uma das formas proeminentes da escrita – a literatura.

Lembramos, de saída, de um romance de João Gilberto Noll, intitulado *Lorde*, em que um intelectual e escritor brasileiro, financiado por uma instituição acadêmica britânica, recebe uma bolsa de estudos para produzir uma obra literária na cidade de Londres. A jornada leva o protagonista a desenvolver uma espécie de amnésia, na qual seu corpo se transforma em outros corpos, o gozo se torna alienado à brutalidade fisiológica e, finalmente, sua obra se torna irreconhecível para o próprio. Perda, descompasso, alienação, submissão material e ideológica: o protagonista se torna estrangeiro de si mesmo, assim como a narrativa romanesca.

Se recordamos o romance de Noll, por que não nos remetermos também a outros romances brasileiros contemporâneos sobre a mesma temática? Assim, nossa memória retoma a obra *Os bêbados e os sonâmbulos*, de Bernardo Carvalho. Nesse romance, o protagonista – ou “os protagonistas”? – se descobre portador de um tumor no cérebro que resultará, segundo os médicos, na progressiva perda da memória. Em uma das várias sequências narrativas componentes da obra, o protagonista embarca numa viagem aérea ao Chile, para cumprir um “repatriamento sanitário”: trazer de volta ao Brasil um militar psiquiatra torturador que teria enlouquecido. Seria outro personagem ou o próprio protagonista? Narrador, narrativa, identidade, corpo e memória sobre a recente história do Brasil se dissolvem ao longo do livro, colocando em questão a própria literatura como

memória confiável; ou ainda, colocando em questão a verossimilhança do romance enquanto produto cultural da sociedade burguesa.

Como o trabalho da memória é incessante, podemos relembrar ainda obras que tratam dos problemas gerados por seu “excesso”. Nessa linha, é inevitável citar o conto intitulado “Funes, o memorioso”, do sempre presente Jorge Luis Borges (1998). No conto, o protagonista é vítima daquilo que poderíamos denominar ironicamente de um “empirismo ensandecido”: Irineu Funes é observador compulsivo dos infinitos detalhes provenientes da experiência sensível, para os quais busca associar novas e infundáveis palavras. Isso porque “não só lhe custava compreender que o símbolo genérico cão abrangesse tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma; aborrecia-o que o cão das três e catorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome do cão das três e quarto (visto de frente)” (Borges, 1998, p. 545).

O fim melancólico de Funes indica como a memória e a preservação do corpo exigem, paradoxalmente, uma espécie de “esquecimento” – uma escrita. Lembrar exige, em última instância, fazer a memória trabalhar e criar sentido, para além das sensações empíricas. Tais sensações, em si mesmas, não produzem memória, corpo, linguagem, história – enfim, humano.

Embora em direção diversa à de Funes, José, protagonista do romance *Todos os nomes*, de José Saramago, é também tomado pela “fúria” da memória. José (sem sobrenome), escriturário exemplar da Conservatória Geral do Registro Civil, é um funcionário solitário submetido ao trabalho burocrático de organizar os registros minuciosos da vida humana: casamentos, nascimentos, óbitos.

Inconformado com essa existência vazia e com o espaço lúgubre e mórbido dos arquivos da Conservatória – em outras palavras, com o corpo e a escrita congelados e degradados – José passa a colecionar recortes de jornal sobre pessoas famosas e a pesquisar suas vidas nos arquivos, ação que desencadeia uma sucessão de infrações e aventuras, em que José passa a coletar pistas e tecer narrativas fora dos domínios opressivos dos recortes de jornal e dos arquivos. José se insurge – com muito sofrimento e muita alegria – contra os limites da memória domesticada em informação burocrática; em outras palavras, contra a morte do corpo e da escrita. Deixo ao leitor a descoberta do misterioso fim do rebelde personagem.

Não podemos resistir a mais um resgate sobre a questão da memória e da amnésia, dessa vez no âmbito da indústria cultural cinematográfica, a

franchise Bourne. A série cinematográfica atual gerou, até o momento, três filmes de sucesso, intitulados *A identidade Bourne*, *A supremacia Bourne* e *O ultimato Bourne*.

No primeiro filme da série – *A identidade Bourne* –, o protagonista se descobre boiando, ferido, no mar Mediterrâneo, na costa de Marselha. Jason Bourne sofre de amnésia, do tipo em que a vítima não se lembra dos acontecimentos anteriores à instauração do problema. Ele se descobre também conhecedor de inúmeras línguas e capaz de desempenhar tarefas diversificadas que exigem destreza, embora não consiga se lembrar de seu nome e de sua ocupação. Sua amnésia compõe o mote que desencadeará a narrativa: a busca de Jason por pistas sobre sua identidade. Conforme se pode perceber, trata-se de um *thriller* de espionagem em que o mistério a ser desvendado é o próprio protagonista. Por fim, praticamente sozinho, o herói logra êxito, conquistando, inclusive, uma espécie de renascimento (um “*rebourne*”), simbolizado por um batismo no último filme da série – *O ultimato Bourne* –, que finaliza com o mergulho do personagem nas águas do East River, em Nova York, numa citação à primeira cena do primeiro filme.

Digna de nota é a diferença entre o papel da escrita memorialística na *franchise* Bourne e nas outras obras mencionadas até aqui: Jason eventualmente até escreve para tentar recuperar a memória, mas desiste disso no segundo episódio da série. De fato, os heróis pragmáticos da indústria cinematográfica americana – em seus filmes de ação acelerada – não têm muito tempo a perder. Desnecessário ressaltar o *pedigree* burguês dessa narrativa: a memória pode ser totalmente reconstruída individualmente – contra tudo e contra todos, se necessário – para superar a angústia de um homem na busca de sentido.

Poderíamos lembrar inúmeras obras que tratam da relação entre corpo, escrita e memória na modernidade contemporânea; podemos pensar e repensar a memória das “formas de ser” na sociabilidade burguesa hodierna. Traçarmos essas inúmeras relações é possível porque a memória, embora não seja aleatória, é infinita, posto que sempre é criação humana e, portanto, histórica. Entretanto, devemos colocar um ponto em nossas lembranças, para analisar a obra em questão neste texto – mas não sem antes esclarecer em que consiste o “homem burguês”.

Sofrimentos e alegrias do homem burguês

Nossa perspectiva no presente texto é que a temática da memória, do corpo e da escrita – dos pontos de vista ideológico e estético – pode ser compreendida, no filme *Amnésia*, à luz da caracterização do “homem burguês”: suas admiráveis conquistas, suas eternas crises, suas inelutáveis certezas, seus infinitos dilemas, seus abissais sofrimentos, suas cisões destrutivas.

Para Konder (2000), o homem burguês não se reduz aos indivíduos da classe social burguesa, não consistindo, portanto, uma figura sociológica definida (o proprietário dos grandes meios de produção). É, antes, um tipo humano que a burguesia, no exercício de sua hegemonia, permite que se desenvolva em sociedade.

Ou seja, trata-se do humano característico das formas de sociabilidade burguesa ou do conjunto da sociedade burguesa. Os movimentos do burguês como tipo humano apresentam enorme diversidade, ou “uma riqueza surpreendente de contradições”. O homem burguês pode professar os valores da burguesia, mas também pode tensioná-los. Esse tipo humano foi formado nos últimos seis séculos, em processos de conflito social que geraram as condições necessárias para a autonomização dos indivíduos.

Com base em Konder, podemos indicar que tal autonomização comporta uma ideia de historicidade: o ser humano produz a sociedade e a transforma ao longo da história. Segundo esse discurso, a sociedade humana (a civilização) teria chegado ao seu auge ou ao seu fim na forma de sociabilidade atual – no caso, aquela relativa ao sistema capitalista. É de se observar, contudo, a despeito dessa certeza, que o homem burguês alterna momentos de profunda confiança e de desconfiança: em si mesmo, na sociedade, na história.

No caso das obras aqui descritas, podemos afirmar que os sofrimentos do burguês se aprofundam diante de uma alienação crescente das formas de produção da vida, na qual a memória da escrita e do corpo buscam produzir sentido para a existência, imersas que estão na lógica da mercadoria, das trocas e da sociedade informatizada, mediática e burocrática. De forma alguma, esse processo se dá sem contradições – e sem sofrimento.

Com maior ou menor distanciamento crítico em relação a este contexto histórico, os heróis nas obras em questão estão mergulhados nessa ausência, à qual não se submetem. Nesse processo, tais heróis ora acabam reproduzindo quase que integralmente a ideologia legitimadora dessa sociabilidade (como é o caso da *franchise* Bourne), ora buscam romper com essa forma de existência, o que não implica necessariamente “sucesso”.

É de se observar que, mesmo esse último tipo de herói mais subversivo, diante do sem sentido ou do sentido ideológico das palavras, não deixa de recorrer às mesmas para buscar produzir novos sentidos – aliás, reiteramos que o romance, com seus indivíduos apaixonantes e inesquecíveis, é a ainda vigente forma estética “da palavra” burguesa por excelência.

Antes de passarmos à análise dessas questões em *Amnésia*, paremos um pouco no relato escrito do filme, já antecipando a quase impossibilidade dessa tarefa, dada a complexidade de sua narrativa.

A narrativa de *Amnésia*

Amnésia narra a história de Leonard Shelby, que, a partir de um evento traumático específico – supostamente, a morte da esposa – é vítima de um tipo de patologia que o impede de formar novas memórias. O filme se inicia, em película colorizada, com o personagem cometendo homicídio. A segunda cena – em preto e branco – o apresenta conversando com alguém não identificado ao telefone.

A construção da narrativa é intrincada: cenas de duas sequências narrativas – preto-e-branco e colorizada – se alternam e se encontram ao fim do filme. A sequência em preto e branco é narrada, *grosso modo*, de forma linear, ou seja, o tempo narrativo e o cronológico são o mesmo. Já a película colorizada é narrada de trás para frente. A narrativa se complexifica também pela intercalação contínua entre as duas, conforme mencionado. É de se observar ainda que, em cada uma, há cenas em *flashback*, supostamente relativas à memória pregressa do protagonista, isto é, sobre acontecimentos anteriores a ambas.

Como já indicamos, a sequência em preto e branco se inicia com Leonard conversando ao telefone com alguém, que permanece anônimo quase até o segmento final do filme. A temática da conversa diz respeito basicamente a um senhor idoso – Sammy Jankis – que sofreria do mesmo tipo de amnésia do protagonista. A esposa desse senhor teria acionado uma companhia de seguros para que ela os indenizasse pela doença.

Leonard, como funcionário da companhia responsável por investigações dessa natureza, teria acompanhado o caso e concluído que o segurado não fazia jus à indenização. A esposa diabética, para provar a doença de Sammy, teria solicitado a ele repetidas vezes, em curto espaço de tempo, que lhe injetasse insulina. Sammy obedece às solicitações,

pois era incapaz de reter acontecimentos na memória. A situação causou a morte da esposa. O desenvolvimento dessa sequência em preto e branco culmina no encontro entre Leonard e Teddy, o policial, que culminará no assassinato de Teddy por Leonard na abertura do filme.

A segunda sequência, colorizada, tem como tema os acontecimentos que desencadeiam o assassinato de Teddy. Nessa sequência, somos apresentados a Teddy, o policial corrupto que se aproveita da doença de Leonard e de seu desejo de vingança (em virtude da morte da esposa?).

Especialmente relevante na sequência são as duas formas com as quais Leonard procura registrar os acontecimentos: fotos com legendas e tatuagens por todo o corpo. Descobrimos ainda que Leonard apaga e substitui provas e já teria, inclusive, logrado êxito em se vingar. Ou seja, já teria cometido homicídio antes, talvez mais de uma vez.

Em suma, a narrativa é construída de forma a conduzir o espectador a experienciar a patologia do protagonista, pois é mergulhado em cada cena, como se tivesse despertado de um sono, de forma semelhante ao que ocorre com Leonard.

Sociabilidade burguesa e *Amnésia*

Vejamos, portanto, como são trabalhados os sofrimentos e as alegrias do homem burguês no filme *Amnésia* a partir da escrita e do corpo, quando essas duas dimensões se entrelaçam, numa busca agonizante – embora não sem proporcionar algum prazer – pela verdade da memória.

Leonard não é só uma “mente”, no melhor estilo cartesiano. Nosso personagem não busca meramente compreender e provar, pela escrita e pelo exercício da razão, a existência e o sentido do pensamento humano. Em outras palavras, o corpo de Leonard não é apenas o suporte de uma mente que busca conhecer o mundo. Leonard é também o corpo escrito, tomado em sua plena materialidade, pois seu corpo constitui uma suposta garantia da “sua” verdade existencial. O personagem tatua literalmente os “fatos” no próprio corpo, continuamente modelado e remodelado na busca por sentido.

Essa estratégia seria, a princípio, uma saída tranquila para os sofrimentos de nosso herói burguês: cada indivíduo produziria uma narrativa de vida única e criativa. Entretanto, não é assim que o filme se desenrola: Leonard sofre e se alegra, em moto contínuo. No filme, as vicissitudes da escri-

ta e do corpo estão submetidas obsessivamente ao desejo por sentido – algum sentido, para além do que está registrado –, mas sem qualquer perspectiva de superação. Esse moto contínuo como busca de autotransformação gera um Leonard patologicamente homicida e potencialmente suicida, pois não se contenta com seus registros, nem com a sua conclusão – a vingança. Homicídio, suicídio moral e compulsão se articulam ao longo da trama, que não apresenta desfecho, no sentido estético clássico do termo, espelhando as ações repetidas e obsessivas do personagem.

Em primeiro lugar, vejamos o papel da escrita no filme. As provas que o protagonista reúne não são confiáveis, pois é evidente que ele não só as seleciona, mas também as apaga e reescreve, quase que cinicamente.¹ Coloca-se em questão a confiabilidade da escrita como registro da verdade. Aproximamo-nos, assim, da produção literária que problematiza a si própria (escrita) como memória “confiável”.

Aliás, a narrativa – a escrita – do próprio filme não é clara quanto às motivações da trama: quem tinha de fato uma esposa com diabetes, Leonard ou Sammy? Será que Leonard criou um personagem para representar suas angústias ou incorporou a narrativa de outra pessoa, para dar sentido à sua trajetória homicida (e suicida), após largar a ocupação de funcionário da companhia de seguros? A propósito, será que ele foi realmente funcionário da companhia de seguros?

Ainda na perspectiva de refletir sobre a confiabilidade da escrita na sociabilidade burguesa contemporânea, incluindo a obra de arte, é de se observar também que o filme é de difícil classificação em termos de gênero cinematográfico. É verdade que nos são apresentados alguns personagens característicos do gênero policial, como o policial corrupto, a mulher misteriosa, sensual e fatal e o investigador anti-herói (Leonard). Mas é impossível confiar nas “provas” de que se trata de um filme policial, quando a obra não apresenta – ou “representa” – uma causa para os conflitos da trama.

Em suma, para combater a falta de sentido, o personagem recorre obsessivamente à escrita, mas a escrita não é suficiente para produzir uma superação. Ou seja, não basta a Leonard decodificar suas tatuagens, as inúmeras páginas de sua pasta, as incontáveis legendas das fotos e alcançar o sentido e a resolução. O que ele faz é reescrever de forma incansável,

¹ É impossível, neste texto, analisar a faceta cínica de nosso protagonista (e dos outros personagens do filme), que se expressa, por exemplo, no fato de o protagonista apagar as provas propositalmente. Ou seja, ao contrário das vítimas do discurso ideológico clássico, que “não sabem que fazem, mas mesmo assim o fazem”, o herói cínico “faz e sabe o que faz”. Para uma discussão do cinismo, ver, por exemplo, Eagleton, 1997; Žizek, 1996; e, mais recentemente, Safatle, 2008.

reeditando as pistas de acordo com seus objetivos – quaisquer que sejam eles. Assim, “escrita” e “sentido” não são equivalentes à “verdade” para esse herói contemporâneo.

É fundamental explicitar que nossa análise do filme não tem, como pano de fundo, uma defesa a-histórica da escrita como espaço da “verdade”. Pelo contrário. Nossa análise tem a perspectiva de mostrar como o filme, contraditoriamente, não oferece uma saída para a “prisão da linguagem”, para empregar a expressão de Fredric Jameson.

O protagonista de *Amnésia* está congelado no tempo. Ele não pode prescindir do uso dessa mesma escrita: ele busca registrar continuamente. Sua relação com a linguagem é de quase submissão. Contudo, ao mesmo tempo, a escrita não o faz avançar ou superar, e ele permanece preso nos limites de sua vingança nunca alcançada.

É de se observar que a crítica das condições históricas de produção da linguagem não é, de forma alguma, recente. Nas conhecidíssimas palavras de Marx, o maior estudioso das crises da sociabilidade burguesa e do homem burguês:

Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo os cérebros dos vivos. E justamente quando parecem empenhados em revolucionar a si e as coisas, em criar algo que jamais existiu, precisamente nestes períodos de crise revolucionária, os homens conjuram ansiosamente em seu auxílio os espíritos do passado, tomando-lhes emprestado os nomes, os gritos de guerra e as roupagens, a fim de apresentar-se nessa linguagem emprestada. (Marx, 1974, p. 335)

A escrita está condicionada por um passado – aliás, o mesmo passado que não se pode transformar sem escrita e memória. Por essa razão, nos momentos de revolução, corre-se o risco de recuperarem-se formas “antigas” de linguagem – ou seja, de compreensão sobre o que consiste a sociedade e o humano. Contudo, para Marx, a linguagem não consiste numa “prisão”, mas é a condição de produção e transformação histórica, nos limites e nas possibilidades dessa própria linguagem.

Voltemos ao corpo. Uma das estratégias de Leonard é construir sua materialidade, como garantia de verdade e de sua existência como sujeito. No filme, é o próprio corpo tatuado, por sua indiscutível permanência, que

figura como abrigo supostamente seguro para a construção e o registro de “informações”. Leonard tenta reconstruí-lo como narrativa e garantir seu controle: enquanto existir Leonard, existirá corpo e suas inscrições; enquanto existir corpo escrito, haverá Leonard.

Mas o corpo também não é confiável, posto que a sua materialidade inevitavelmente apresenta limites: como confiar no que o corpo “diz”? Ele não está sujeito às mesmas injunções da linguagem?

Aqui cabe uma breve exploração da questão do corpo pela sociabilidade burguesa atual. Para Eagleton (1998), em um ensaio já clássico, o corpo se tornou hoje um dos focos do que autor chama de “ilusões pós-modernas”:² uma tentativa de superação da forma histórica do sujeito cartesiano e sua cisão mente–corpo. Para esse crítico marxista, essa ilusão em relação ao corpo foi suscitada ou aprofundada por um declínio das energias revolucionárias na segunda metade do século XX. Ou seja, a crença materialista no corpo resulta de uma espécie de ressaca, que o transformou no último bastião de uma emancipação humana abortada. Nas palavras de Eagleton, o corpo

[...] funcionou ao mesmo tempo como aprofundamento vital das políticas radicais e seu total deslocamento. Existe um tipo glamouroso de materialismo em torno do discurso do corpo que compensa certos tipos mais clássicos de materialismo que, no momento, **padecem de sérios problemas. Como fenômeno obstinadamente local, o corpo combina muito bem com a desconfiança pós-moderna em relação às grandes narrativas, assim como a paixão do pragmatismo pelo concreto. Uma vez que posso a qualquer hora saber onde está meu pé esquerdo sem precisar de bússola, o corpo oferece um modo de cognição mais íntimo e interno que a racionalidade iluminista de hoje tão escarhecida.** (1998, p. 73)

O homem burguês chega hoje, portanto, aos limites de uma Razão muito pouco “confiável”, relacionada às formas de opressão ideológica e concreta; **além disso, consiste numa razão que não cumpriu suas promessas iluministas de emancipação humana.** A razão e toda a sociedade tecnológica-industrial estão em questão. Contudo, é de se observar que a tentativa de abandonar a razão de forma alguma implica que ela tenha sido superada; muito pelo contrário, já que é essa mesma razão que con-

² Não enfrentaremos, nos limites deste texto, a pertinência de categorizarmos o sujeito contemporâneo como “pós-moderno”. Como o leitor pode constatar, nossas reflexões baseiam-se na permanência da sociabilidade burguesa – e de sua contraparte, o sujeito moderno – como experiência histórica ainda não superada.

tinua a justificar e prover as condições epistemológicas e técnicas para a sustentação do progresso nos moldes burgueses.³

Um dos deuses eleitos para ocupar o lugar da razão – embora, para todos os fins de reprodução da sociabilidade burguesa, a razão não tenha sido desalojada dele, é importante reiterar – tem sido o corpo biologicizado (genético, fisiológico, neuronal, mercadologicamente sexualizado). A questão crítica aqui é que o corpo, assim como a linguagem, também não constitui abrigo seguro para encontrar uma “verdade material” última do homem, não contaminado pelas “distorções” da linguagem. Retornemos a Eagleton:

[...] se o corpo forma uma prática autotransformativa, então ele não é idêntico a si próprio como acontece com os cadáveres e os tapetes [...]. O corpo humano se distingue pela capacidade de fazer algo daquilo que os faz, e nesse sentido tem por paradigma aquela outra marca da nossa humanidade, a linguagem, dádiva que leva sempre ao imprevisível [...]. De certa forma, a linguagem nos emancipa das limitações obtusas da nossa biologia, permitindo abstrairmo-nos do mundo (que inclui para este fim nossos corpos), e assim transformá-lo ou destruí-lo. Só uma criatura linguística poderia ter história. Uma criatura condenada ao significado nunca deixa de correr perigo. (Eagleton, 1998, p. 75-76)

Em outras palavras, o homem não é um corpo (biológico). No e pelo corpo, inscrevem-se os sentidos históricos; corpo, portanto, é também linguagem. Aliás, nosso herói Leonard não desconhece isso, posto que escreve e reescreve o próprio corpo, sem, no entanto, resolver a questão de forma satisfatória. Será que é porque a inscrição (corpórea) de sentidos, de ideologias e de culturas, nesta sociabilidade, implica, em muitos graus, alienação e sofrimento?

Continuando com Marx através de Eagleton, podemos afirmar que o capital “se apresenta como uma cultura eternamente autofrustrante” (Eagleton, 1998, p. 89) e que o “sujeito autônomo dessa ordem social representa ao mesmo tempo a fonte de liberdade e, tanto na forma de si próprio como na de seus concorrentes, o obstáculo para ela” (ibid.).

É inevitável mencionar também Freud, outro crítico contundente das formas de ser do homem burguês, que busca investigar, como Marx o fizera antes, as crises desse ser social. Em particular, destacamos um de seus

³ Desnecessário lembrar que a crítica à razão (iluminista), que inclui o corpo fetichizado, não é novidade, tendo sido apontada, de forma contundente, pelos teóricos da Escola de Frankfurt. Para uma atualidade das teorias da Escola de Frankfurt sobre o fetichismo do corpo na indústria cultural, ver Vaz, 2008.

últimos textos, “Análise terminável e interminável”, escrito já no fim da sua vida, por volta de 1937.

Esse texto se diferencia dos textos iniciais de sua obra – nos quais Freud revela um encantamento com as possibilidades da psicanálise e suas técnicas de interpretação e de reescrita do sujeito e da cultura, tão largamente exploradas em obras como *A interpretação dos sonhos*, *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* ou, ainda, *Os chistes e sua relação com o inconsciente*.

No texto em questão, Freud dá continuidade ao empreendimento de discutir as possibilidades de transformação e emancipação do sujeito moderno e da própria sociedade por via do enfrentamento da origem de seus limites e de suas neuroses – ou seja, a escrita, no sujeito, dos conflitos oriundos das exigências das pulsões e dos recalques. Dá continuidade também à ideia de que a psicanálise não se propõe a uma superação definitiva dos conflitos divisores do sujeito, uma vez que tais cisões são estruturantes do próprio processo de humanização. Ou seja, para Freud, o objetivo não é “dissipar todas as peculiaridades do caráter humano em benefício de uma normalidade esquemática, nem tampouco exigir que a pessoa que foi ‘completamente analisada’ não sinta paixões nem desenvolva conflitos internos” (1996, p. 267), e sim suscitar as melhores condições para as funções do ego.

No entanto, mesmo considerando esse modesto objetivo da psicanálise, Freud é francamente pessimista no texto, afirmando, por exemplo, que o sujeito, quando se depara com a possibilidade de uma maior autonomização, levanta não só as resistências “à conscientização dos conteúdos do id, mas também à análise como um todo, ao restabelecimento” (ibid., p. 255).

Por que destacamos o texto de Freud aqui? Gostaríamos de mostrar como as dificuldades do homem burguês há muito são conhecidas e foram analisadas em suas múltiplas faces. Essas dificuldades geram, também já há muito, análises pessimistas. O pessimismo a respeito da emancipação humana não é, de forma alguma, uma abordagem recente, sobretudo entre aqueles que não abrem mão dos benefícios da ciência e sua racionalidade característica.

A resistência ao “restabelecimento” do sujeito na sociabilidade burguesa parece ser, de fato, imensa e infundável, pelo menos segundo *Amnésia*. Voltemos, assim, ao filme para encerrar nossa análise. Todos os personagens, inclusive o próprio Leonard, referem-se a uma “condição” do protagonista (“*Leonard’s condition*”; “*your condition*”). Em inglês, essa palavra remete

a três significados primordiais: “estado”, “circunstância” e “posição social”. No filme, esses três significados se entrelaçam: de um lado, o “estado de Leonard”, como um eufemismo para se referir à sua patologia; de outro lado, suas “circunstâncias” e “posição” existenciais e sociais, opressoras e quase sem sentido.

Em suma, sua “condição” é a de uma doença intrínseca a uma forma de ser social – tratada, ao longo de nossa análise, como a do “homem burguês” e sua contraface, “o homem moderno”.

Considerações finais

O presente ensaio se propôs a analisar a relação entre memória, corpo e escrita no filme *Amnésia*, buscando explorar a conformação contraditória do homem burguês e moderno. Nossa análise buscou compreender como a narrativa do filme trabalha as inevitáveis contradições desse tipo humano, seus anseios e suas frustrações. A análise também buscou demonstrar como o filme explicita – propositalmente ou não – as impossibilidades dessa forma de sociabilidade, explorando a dimensão patológico-existencial do protagonista.

Em outras palavras, o texto buscou explorar, por meio do filme, a realidade da crise desse homem burguês. Se o velho sujeito racional e humanista obteve notáveis conquistas e conseguiu transformar a face do mundo, o sujeito desconstruído, que convive com o antigo, não deu mostras de ser realmente subversivo. Ou seja, não é possível transformar as formas de existência hegemônicas simplesmente com base em um sujeito humanista autodeterminado, ou em um sujeito que busca reconstruir a memória ao seu bel-prazer – e, no caso de Leonard, também ao seu desprazer.

O filme expressa esse dilema: há uma escolha do sujeito contra uma forma de sociabilidade que tudo tenta dominar e ante a qual o sujeito não se submete – pelo menos não totalmente –, pois busca construir a memória mediante a escrita no corpo individual. Contudo, por ser individual – solitária –, a busca de nosso herói é patologicamente eterna – quase sem memória, enfim.

Seria impossível neste texto explorar, em termos teóricos, as possibilidades de superação dos limites dessa condição, considerando que a escrita, a linguagem e o corpo estão longe de ser apenas formas de reprodução da opressão e da alienação. A linguagem também é histórica; assim como o corpo, ela também não é idêntica a si mesma.

Ou seja, não gostaríamos de finalizar este texto com ceticismo, e sim de apontar para a insistência no projeto humano e na possibilidade de criar novas formas de sociabilidade. Afinal, parafraseando Manoel de Barros, repetir, repetir e fazer diferente é um dom do estilo. Do estilo humano, diríamos.

Referências bibliográficas

BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: _____. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1998. p. 539-546.

BUENO, André. A educação pela imagem e outras miragens. *Trabalho, Educação e Saúde*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 23-44, mar. 2003.

CARVALHO, Bernardo. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

EAGLETON, Terry. Sujeitos. In: _____. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 72-92.

_____. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Editora da Unesp–Boitempo, 1997.

FREUD, Sigmund. Análise terminável e interminável. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. V. 23, p. 231-270.

KONDER, Leandro. *Os sofrimentos do homem burguês*. São Paulo: Senac, 2000.

MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Os pensadores).

NOLL, João Gilberto. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VAZ, Alexandre Fernandez. Corpo, espetáculo, fetichismo: questões para a compreensão do movimento da indústria cultural hoje. In: DURÃO, Fábio Akcelrud; ZUIN, Antonio; VAZ, Alexandre Fernandez. *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 199-211.

ZIZEK, Slavoj. Como Marx inventou o sintoma. In: _____ (org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 297-331.

Filmografia

AMNÉSIA [MEMENTO]. Direção Christopher Nolan. Roteiro Christopher Nolan, baseado no conto “Memento Mori” de Jonathan Nolan. [S.l.]: Newmarket Films, 2000. 1 DVD. Colorido, 113 min.

Sobre *Amnésia*, ou melhor, sobre a memória*

Daniel Groisman

Introdução

Dizem que o Brasil é um país sem memória. Em setembro de 2008, durante o seminário Clínica e Direitos Humanos: Efeitos Transgeracionais da Violência de Estado no Cone Sul, realizado na Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, assistimos a um emocionante debate sobre os efeitos que a repressão política, as torturas, os sequestros e os assassinatos praticados pelas ditaduras da América Latina deixaram nas gerações subsequentes. Nesse dia, comentou-se a necessidade de reconstrução das memórias individuais e de, coletivamente, lutar contra a impunidade e o esquecimento. No Brasil sem memória, perde-se muitas vezes o sentido da história. O esquecimento é cômodo, lembrar pode ser doloroso!

Lembrar e esquecer são duas faces da mesma moeda. Dependendo da ocasião, esquecer pode ser tão importante quanto lembrar, e uma função só ganha sentido quando em relação com a outra. Nossa memória é seletiva. Somos permanentemente submetidos a um bombardeio de informações: rostos de pessoas nas ruas, ruídos e conversas aleatórias, informações na TV, na internet, no celular etc. Estamos constantemente esquecendo grande parte das informações que recebemos, e selecionando – consciente ou inconscientemente – aquilo que merece ser arquivado em nossas memórias. Lembrar implica um trabalho de reconstrução. Quando rememoramos, recriamos uma história. Lembrar é atribuir um sentido e um significado a eventos e sensações; é também preencher lacunas e fazer associações e conexões entre ideias,

* Este texto foi originalmente elaborado como contribuição ao debate sobre o filme *Amnésia* (2000), de Christopher Nolan, para uma audiência formada por alunos e professores do ensino médio da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio. Para esta versão impressa, algumas passagens foram revistas e ampliadas.

afetos e outras lembranças. Quando lembramos, exercitamos, numa certa medida, a nossa criatividade. Nosso “eu” é permanentemente forjado por nossas memórias, que ao mesmo tempo são construídas e ressignificadas a cada instante.

Memória é uma palavra que, não por acaso, se presta a múltiplos usos. O que é memória? O conjunto de lembranças de um indivíduo? A história de uma nação? Uma função cognitiva de nosso sistema nervoso? Um componente eletrônico, uma peça de computador? Memória é algo que podemos comprar num camelô? Talvez a memória seja tudo isso e um pouco mais... Neste artigo, gostaria de fazer uma reflexão sobre os usos da memória na vida contemporânea, tomando como exemplo algumas situações emblemáticas, extraídas da literatura e também da minha vivência pessoal, às quais chamarei aqui de “situações clínicas”.

Primeira situação: o caso do “marinheiro perdido”

Relatado por Oliver Sacks (2002), médico neurologista norte-americano, que em seus livros se propõe a dar uma visão fenomenológica de pacientes com distúrbios neurológicos incomuns. “Que tipo de vida, que tipo de mundo, que tipo de eu podem ser preservados em um homem que perdeu a maior parte de sua memória e, com ela, seu passado e seu ancoradouro no tempo?” Assim começa a descrição do caso do “simpático, inteligente e desmemoriado Jymmie”, internado em meados da década de 1970 no sanatório onde o Dr. Sacks trabalhava, em Nova York. Jymmie tinha cerca de 50 anos e era alegre e educado. Sofria, porém, de uma séria condição neurológica, a síndrome de Korsakov, um dano cerebral causado pelo alcoolismo e que afetara de forma permanente a sua memória, tornando-o incapaz de reter qualquer informação nova. A cada encontro com o Dr. Sacks, Jymmie o tratava como se o estivesse conhecendo naquele instante, mesmo que o intervalo de tempo entre os encontros fosse de alguns poucos minutos. Além disso, ele tinha perdido também todas as lembranças posteriores à sua juventude. Achava-se, na descrição de Sacks, “parado no tempo”:

- Em que ano estamos?, pergunta-lhe o Dr. Sacks.
- Em 1945, ora bolas! Ganhamos a guerra, a Alemanha está morta.
- E você, Jymmie, quantos anos tem?
- Bem, acho que tenho 19, vou fazer 20 no ano que vem. (Sacks, 2002, p. 40)

Ao longo dos encontros seguintes, o Dr. Sacks tenta testar o paciente, confrontando-o com a “realidade”: mostra-lhe um espelho, que provoca confusão e desespero. Mostra-lhe também uma foto do homem na Lua e de um porta-aviões moderno, causando-lhe reações de espanto, sem, porém, ter qualquer efeito de transformação nele. Jymmie está, conjectura o Dr. Sacks, “isolado em um único momento da existência, é um homem sem passado (ou futuro), preso em um momento que não tem sentido e muda constantemente” (Sacks, 2002, p. 44).

O caso intriga o Dr. Sacks. Ele se pergunta se, ao estar desprovido da capacidade de lembrar, Jymmie perdera a sua humanidade. Numa alusão à obra do filósofo David Hume, um dos fundadores do empirismo moderno, Sacks postula se Jymmie seria um “ser humano”, ou seja, uma pessoa restrita a um mero fluxo de sensações. “Ele teria uma alma?” indaga o Dr. Sacks às irmãs de caridade que administravam o asilo. Observe Jymmie na capela e tire suas conclusões, disseram. O Dr. Sacks foi observá-lo na missa, e ficou comovido em ver como ele ficava bem e integrava-se ao ritual. Ele estava absorto na missa, seguindo os passos da comunhão, atuando com sentimento e significado. Sacks conclui o seu relato, citando as palavras de Alexander Luria, neurologista russo com quem mantinha correspondência: “um homem não consiste apenas em memória. Ele tem sentimento, vontade, sensibilidade e existência moral” (Sacks, 2002, p. 49).

Segunda situação: o caso de S., o mnemonista

Aos 30 anos de idade, S. trabalhava num jornal e chamou a atenção das pessoas com quem trabalhava pelo fato de nunca precisar tomar notas das matérias que fazia. O fato acabou impressionando o editor do jornal, que o encaminhou ao consultório de Alexander Luria, que narra o encontro:

[...] forneci a S. séries de palavras, depois de números, depois de letras, lendo-os para ele lentamente ou apresentando-os por escrito. Ele leu ou escutou com atenção, e em seguida repetiu o material exatamente como fora apresentado. Aumentei a quantidade de elementos em cada série, dando-lhe 30, 50 ou até 70 palavras ou números, mas tampouco isso lhe causou qualquer problema. Ele não precisava decorar o material. Eu lhe fornecia uma série de palavras ou números, que lia pausadamente. [...] Em seguida, [ele] reproduzia quantas séries tivesse sido lidas. (1999, p. 9)

Aumentando a dificuldade e realizando mais testes, Luria chegou à conclusão de que estava diante de um homem com um formidável talento: sua capacidade de memorização era aparentemente ilimitada. S. era capaz de reproduzir séries de palavras, números ou letras, por maiores que fossem, mesmo se lhe tivessem sido apresentadas há uma semana ou um mês, ou mesmo muitos anos depois de tê-las visto uma única vez, como se comprovou depois. Ao longo dos trinta anos seguintes, Luria acompanhou a vida desse extraordinário personagem.

Quando teve o seu primeiro contato com Luria, S. trabalhava como repórter de jornal. Durante os anos seguintes, S. mudou de emprego várias vezes, tornando-se por fim um mnemonista (ou memorizador) profissional, que realizava demonstrações em teatros das suas proezas de memória. A vida psíquica de S., no entanto, era bastante peculiar. Cada palavra ou som por ele percebido eram imediatamente associados a imagens e sensações táteis e gustativas. Sua imaginação era riquíssima: S. era capaz de alterar o seu ritmo cardíaco apenas imaginando-se a correr ou a sua temperatura corporal, mentalizando estar com frio ou com calor. Apesar de sua incrível capacidade mnêmica, S. possuía grandes dificuldades para lidar com aspectos que seriam normais para as outras pessoas. Ao ler um texto simples, por exemplo, conseguia gravar perfeitamente as suas palavras, mas tinha muita dificuldade para entender o seu conteúdo. Como descreve Luria, escritos em forma de poesia e que necessitavam de capacidade de abstração, eram-lhe inextricáveis. Quando conversava, S. era prolixo e mudava de assunto dezenas de vezes, pois as palavras causavam-lhe associações com conteúdos da sua memória. Sua imaginação tendia a ser mais viva do que a realidade e as pessoas o viam frequentemente como um indivíduo estúpido e distraído. Para Luria, S. era um sonhador, um homem que “fracassou retumbantemente em sua vida”. Luria conclui o seu relato perguntando-se: “seria difícil dizer o que era mais real para ele: o mundo da imaginação no qual vivia, ou o mundo da realidade no qual não passava de um hóspede temporário” (1999, p. 140).

Terceira situação: Debbie, a filha dedicada

O filme *Complaints of a Dutiful Daughter* (“Queixas de uma filha dedicada”), não lançado no Brasil, é um documentário sobre a relação de uma filha com a sua mãe, portadora da doença de Alzheimer. Num determinado momento do filme, Débora, a filha, chega à conclusão de que a sua mãe não

tem mais condições de continuar a morar sozinha. Decide então procurar uma clínica geriátrica para interná-la. Eis o seu relato:

Então eu comecei a procurar por lares para idosos. Eu fui a uns trinta lugares, provavelmente. Foi terrível. Lugares que aceitavam pessoas com Alzheimer misturadas com outras pessoas, e basicamente as pessoas com Alzheimer eram drogadas, postas em cadeiras de rodas e amarradas. Por fim eu achei um lugar que era exclusivamente para pessoas com Alzheimer e parecia que lá eles permitiam que as pessoas tivessem a sua demência do modo como deveriam ter. E no momento em que entrei, soube que era o lugar certo. Quando falei com a diretora sobre como levá-la para lá, o que eu estava planejando, sabe, como eu iria lhe contar isso... Ela me disse para não contar nada a ela. Isso me horrorizou. Eu pensei: “O quê? Eu vou sequestrar a minha mãe, colocá-la num carro, levá-la para um lugar estranho e simplesmente deixá-la lá?” Ela apenas me disse: “Confie em mim, não tente explicar isso para ela. Isso só iria deixar vocês duas tão terrivelmente nervosas que não conseguirão discutir nada”.¹ (*Complaints of a Dutiful Daughter*, 1994; nossa tradução)

Os casos apresentados aqui retratam situações em que a perda ou a presença da memória ocorrem em situações de radicalidade. De um lado, a comovente história do *homem que não conseguia lembrar*, de Oliver Sacks, nos sugere que o ser humano não consiste “somente” de memória e que não se deve confundir a dimensão humana e existencial de uma pessoa com o funcionamento de determinadas funções de sua cognição. Por outro lado, o trágico fracasso social do *homem que não podia esquecer*, de Luria, lembra-nos que *ter memória não é tudo na vida*. Os dois exemplos confrontam valores já arraigados na sociedade contemporânea, num contexto em que as doenças da memória cada vez mais se evidenciam. Em texto que analisa a crescente importância das neurociências na sociedade atual, Ortega (2009) identifica a centralidade que o cérebro vem ocupando no processo de descrição da individualidade e da subjetividade. Para esse

¹ “So I began looking at homes. I probably went to thirty places. It was vile. Places that accepted people with Alzheimer’s mixed in with other people, basically the Alzheimer’s people were drugged, put in wheelchairs and tied in. But eventually I stumbled into a place that was exclusively for Alzheimer’s and that seemed to allow people to have their Dementia however they were going to have it. And the moment I walked in I knew that was the place. When I talked with the director about how to move her, and I was planning you know, well how am I going to tell her this? She said to me tell her nothing. Which just horrified me. I thought: What! I’m gonna just you know kidnap my mother, throw her in a car and bring her to a strange place and leave her there? She just said: ‘Trust me, do not try to explain this to her. You will just agitate the two of you so terribly, you will not be able to discuss it.’”

autor, a partir do intenso processo de popularização, pela mídia, de imagens e informações que associam a atividade cerebral aos aspectos da vida cotidiana, o cérebro passa cada vez mais a ser definido como o órgão verdadeiramente indispensável para a existência do *self* e para a definição da individualidade. Ortega utiliza a alcunha “sujeito cerebral” para designar o processo de redução da pessoa humana ao cérebro ou, em outras palavras, “à crença de que o cérebro é a parte do corpo na qual se encontra a essência do ser humano, ou seja, a identidade pessoal entendida como identidade cerebral” (ibid., p. 249).

Como nos lembra Leibing (1999), a década de 1980 foi denominada pela Organização Mundial da Saúde (OMS) como “década do cérebro”, tendo ficado marcada, entre outras coisas, pelo fortalecimento da psiquiatria biológica e pela emergência da doença de Alzheimer como uma doença de proporções mundiais. A doença de Alzheimer – cujo sintoma mais evidente é a perda da memória – havia sido descoberta nos primeiros anos do século XX, mas permanecera na obscuridade até meados de 1970, quando foi “redescoberta” pela medicina e pela opinião pública em geral. Para Leibing, a transformação da doença de Alzheimer numa epidemia ocorreu num contexto em que o número de pessoas idosas aumentava nos países desenvolvidos, mas em que também havia uma mudança de paradigma nas ciências da saúde mental: fortalecia-se o paradigma cognitivo, aquele que reduz a demência aos seus efeitos sobre as funções cognitivas. A psiquiatria social dos anos 1950 e 1960, que tendia a supervalorizar a gênese social dos transtornos mentais, cedia espaço à psiquiatria biológica, que delegava ao cérebro o papel de *locus* preferencial para a etiologia das doenças mentais.

O terceiro caso apresentado difere dos anteriores pelo seu caráter comum. Não se trata de um personagem excepcional, mas tão e simplesmente de uma senhora idosa, diagnosticada com a doença de Alzheimer – situação que tende a se tornar cada vez mais prosaica nos dias de hoje. Esse caso nos permite refletir sobre algumas questões importantes, não apenas relacionadas ao problema da memória, mas também ao próprio problema do envelhecimento – sobretudo aquele caracterizado pela dependência de cuidados – na sociedade contemporânea. No modo de vida capitalista contemporâneo, no qual as pessoas precisam manter-se permanentemente produtivas, como cuidar de uma pessoa que se torna dependente e passa a necessitar do cuidado de terceiros em sua velhice? Não por acaso, o conceito de *capacidade funcional* vem sendo empregado cada vez mais como um dos principais parâmetros para avaliação da saúde e

da qualidade de vida das pessoas idosas. Um dos instrumentos largamente empregados para tal é o “Índice de independência nas atividades de vida diária”, criado por Sindy Katz na década de 1960. Esse instrumento, mais conhecido como “escala de Katz”, consiste numa sequência de perguntas que têm como objetivo avaliar a capacidade do indivíduo para a realização de tarefas consideradas imprescindíveis para a sua sobrevivência, tais como se alimentar, tomar banho e se locomover sem auxílio (Duarte, Andrade e Lebrão, 2007). Às *atividades básicas da vida diária* se somam as *atividades instrumentais da vida diária*, que são mensuradas por outros instrumentos, tal como a “escala de Lawton”, que avalia a capacidade de o indivíduo realizar tarefas para uma vida autônoma, tais como lidar com dinheiro, cuidar da casa, falar ao telefone e utilizar transporte público, dentre outras. A ideia de que a vida pode ser decomposta em “tarefas” e que é necessário fortalecer, manter ou reabilitar a capacidade “funcional” das pessoas tem ocupado um espaço de centralidade nos discursos, ações e políticas voltadas para a promoção da saúde da população idosa. Não por acaso, também, o autocuidado tem sido cada vez mais valorizado como uma necessidade para a sobrevivência dos indivíduos e prevenção das principais doenças que podem vir a afligir os indivíduos em sua velhice.

Debert (1999), em seu clássico trabalho etnográfico sobre a velhice no Brasil, chama a atenção para o que seria uma contradição no processo de transformação da velhice – tradicionalmente vista como uma questão pertencente ao âmbito do privado – num problema social. Para ela, enquanto a velhice é “socializada”, ou seja, alçada ao rol das questões públicas, há também uma popularização das imagens positivas do envelhecimento, cuja expressão mais perfeita seria o termo “terceira idade”, essa caracterizada como uma fase da vida dedicada à fruição do tempo e à preservação da saúde. Para Debert, as “novas” imagens do idoso encobrem a ausência de recursos para o enfrentamento da decadência das habilidades físicas, cognitivas e emocionais, “que são fundamentais, em nossa sociedade, para que um indivíduo seja reconhecido como um ser autônomo, capaz de um exercício pleno de cidadania” (1999, p. 15). Para essa autora, ocorre com isso um processo de “reprivatização” da velhice, na medida em que, com a hegemonização das ideologias que valorizam o autocuidado individual, atribui-se ao indivíduo a responsabilidade pela manutenção da sua saúde, e aqueles que adoecem em sua velhice são culpabilizados por não terem se cuidado suficientemente bem ou adotado hábitos adequados em sua vida pregressa.

Analisando a popularização das publicações que se destinam à neuro-ascese, ou seja, ao treinamento e desenvolvimento das habilidades cognitivas, Ortega (2009) associa o crescente interesse por esse tipo de prática às exigências da sociabilidade neoliberal. Para esse autor, “na governamentalidade neoliberal, cada indivíduo é um empresário que deve administrar sua própria vida” (ibid., p. 255). Torna-se praticamente “obrigatório” que os indivíduos treinem as suas habilidades cerebrais para suprirem a demanda de um mercado cada vez mais competitivo e que valoriza os cidadãos capazes e responsáveis pelo governo de si mesmos. Na cultura neoliberal, portanto, “*fitness* corporal e cerebral andam lado a lado” (ibid.). Nesse contexto de cérebros “malhados” e “marombados”, as vivências das pessoas cuja cognição não corresponde às expectativas da sociedade podem nos proporcionar valiosas lições, sobretudo porque podem revelar os padrões e valores vigentes.

Ao ser internada numa instituição geriátrica, Sarah Hoffman não havia sido informada que estava deixando a sua casa, onde vivera a maior parte de sua vida. A opção por não lhe fornecer essa informação era deliberada: sua filha seguira uma orientação médica, sob a justificativa de evitar uma possível situação de estresse e confusão mental. A ideia de que a perda da memória acarreta a morte do *self* ou do “eu” é um tema recorrente na literatura sobre a doença de Alzheimer e se popularizou, a partir de meados da década de 1980, em trabalhos que enfatizavam o “drama” do cuidado familiar. O apagamento da memória é associado ao apagamento da personalidade, e o ponto de vista que passa a ser enfatizado é o daquele que testemunha essa tragédia do cotidiano: o cuidador familiar. Ao tratar da mudança de sua mãe, Deborah Hoffman debatia-se num dilema moral: considerar a “pessoa” da sua mãe presente em suas próprias lembranças e afetos ou seguir, friamente, os conselhos técnicos da autoridade médica. O racional acabou prevalecendo sobre o emocional, e a cena que aparece em seguida no filme é a de sua mãe participando, aparentemente integrada, de atividades recreacionais no asilo. A questão que merece ser destacada aqui é o valor social pelo qual alguém, se não é autônomo e independente, pode não ser visto como pessoa. Bauman (1992) utilizou o conceito de *morte social* para fazer referência a situações em que um indivíduo, estando biologicamente vivo, não mais é considerado sujeito participante dentro das suas relações sociais. A morte social antecede, frequentemente, à morte biológica.

Uma abordagem *baseada na pessoa* tem sido proposta como contraposição ao modelo médico tradicional – mais preocupado com o “cérebro”

do que com a “pessoa” – por alguns autores que desenvolvem trabalhos com pessoas portadoras de demência. Esse princípio foi primeiramente defendido por Tom Kitwood (1997 apud Kelly, 2009), que considera que a perda do eu, na demência, é o resultado de um processo dialético em que as alterações neurológicas se potencializam num ambiente social negativo. Entre os fatores que contribuem para a despersonalização das pessoas com demência, estão a estigmatização, a infantilização e o desempoderamento, dentre outros. A abordagem proposta por Kitwood se baseia no princípio de que a personalidade pode ser preservada por meio de um cuidado fundado numa ética de respeito que proporcione interações sociais de valor positivo. Kitwood estava particularmente preocupado com os cuidados prestados em instituições geriátricas, nas quais as necessidades físicas dos usuários eram o foco privilegiado do cuidado, ao passo que as eventuais necessidades psicossociais desses mesmos internos eram negligenciadas. Para Kelly (2009), o desenvolvimento de uma abordagem centrada na pessoa nos ambientes institucionais é extremamente difícil, a não ser que exista enorme comprometimento da equipe, coadunado com mudanças na estrutura organizacional desses locais.

A ideia de que a doença de Alzheimer aniquilaria o “eu” está baseada, segundo Christine Harrison (1993, apud Li e Orleans, 2002), numa concepção tradicional de personalidade, que valoriza a autonomia e a racionalidade. Porém, esse autor sugere uma visão alternativa e mais abrangente da personalidade, não focada unicamente na memória e nas habilidades cognitivas, mas que incorpore também os sentimentos, sensações, respostas emocionais e a capacidade de experienciar relacionamentos interdependentes. Graham e Bassett (2006) chamam atenção para a dimensão da reciprocidade nas relações de cuidado na demência, salientando a importância de se procurar compreender os diferentes tipos de resposta e engajamento que aqueles que são cuidados estabelecem com os seus cuidadores. Esses autores também abordam a possibilidade de uma construção conjunta de um *self* flexível e em transformação no contexto de uma relação em que as pessoas compartilham um passado.

Embora a narrativa sobre a doença de Alzheimer ou outras doenças recaia mais preponderantemente sobre a figura do cuidador, Page e Keady (2009) conseguiram localizar doze obras de caráter autobiográfico escritas por pessoas que experienciavam a etapa inicial e/ou intermediária do processo demencial. É o caso, por exemplo, do conhecido *Vivendo no labirinto* (McGowin, 1996),

em que a autora narra o impacto da doença em seu cotidiano e no de sua família. Compõem o relato os primeiros esquecimentos, o episódio em que a autora se perde a caminho de casa, a sensação de ser cumprimentada por alguém que não consegue reconhecer e, finalmente, o afastamento do trabalho e a diminuição da atividade social. Page e Keady (2009) identificam temáticas comuns às biografias analisadas, como a vivência das perdas, o esforço para obter equilíbrio e continuidade num cenário de transformações e o processo de despedida e preparação para a morte. Esses autores veem a construção dessas narrativas como um esforço de resistência ante a percepção da perda da identidade, na medida em que possibilitam a aquisição de novos significados identitários, relacionados, por exemplo, ao ativismo e ao protagonismo social na relação com a doença. Page e Keady concluem a sua análise salientando o inquestionável valor humanitário das vozes desses “poucos que falam por muitos²” ao proporcionarem um testemunho “que merece o respeito de todos nós³” (2009, p. 524; nossa tradução).

Quarta situação: sobre memórias e computadores

E aqui abro um parêntese para falar de algumas de minhas memórias. A primeira vez que tive contato com um computador foi no meu último ano da faculdade de Psicologia, lá pelos idos de 1993. A máquina, pertencente ao laboratório de informática da faculdade, com seu monitor monocrático verde, não possuía disco rígido. Era preciso carregar o sistema operacional na sua inicialização, com um disquete preto, do tamanho de um livro pequeno. Nesse mesmo disquete, ficava também o programa editor de textos, que aprendi a manipular e que, no semestre seguinte, utilizei para escrever o meu primeiro e único trabalho digitado no computador em toda a faculdade – minha monografia de conclusão de curso. Até então, toda a minha produção acadêmica era mantida em pastas e cadernos. A informação estava necessariamente associada ao seu suporte físico – no caso o papel. Nos anos seguintes, já de posse de um computador pessoal, assisti ao rápido desenvolvimento tecnológico das mídias de armazenamento. Vieram os disquetes de 3,5, que comportavam 1,44 Mb e que carreguei durante todo o mestrado. Depois, aposentaram-se os disquetes e surgiram os CDs graváveis, cuja capacidade de memória equivalia a aproximadamente 486 disquetes. Mas os CDs rapidamente ficaram pequenos, e foram substituídos pelos DVDs, que equivalem a 6,5 CDs ou 3.125 disquetes.

Nesse meio tempo, as máquinas digitais substituíram o papel fotográfico pela tela do computador. A internet, que era discada, transformou-se em banda larga, e surgiram também os telefones celulares. Os DVDs passam também a ser menos usados, pois a mídia física torna-se menos importante e passa a ser substituída pelo download e pelas memórias portáteis. Em vez de carregar a informação, basta baixá-la quando se precisa dela. Não é preciso lembrar: os programas fazem isso por você, sincronizando pastas e computadores diferentes, automaticamente. Surge o conceito web 2.0, em que as informações não ficam mais armazenadas localmente, mas sim “na nuvem”. A informação não depende mais necessariamente do seu suporte físico e se virtualiza.

É um clichê a afirmação de que vivemos, hoje, na “sociedade da informação”. Por sociedade de informação entendemos a transformação da informação em mercadoria. Tal transformação, operada pelo capital, pela globalização e pelos avanços da tecnologia, mudou a forma como as pessoas têm acesso e lidam com a informação, possibilitando ao ser humano receber em pouco tempo um volume de dados inimaginável até então. Num ritmo vertiginoso, as nossas memórias estão permanentemente sendo atualizadas, e temos que absorver e descartar, diariamente notícias, conhecimentos, mensagens, imagens, interfaces e tecnologias novas que nos são apresentadas a todo instante. Num mundo em constante transformação, em que o “novo” e o “último modelo” são cada vez mais efêmeros, a memória tem de ser mais e mais exercitada para que possamos nos manter atualizados e adaptados às exigências do mercado, e sermos considerados sujeitos, normais e cidadãos. A tecnologia busca suprir-nos de dispositivos de memória artificiais – próteses cognitivas – necessários para que possamos melhor acumular e gerenciar a informação que portamos em nossos computadores, celulares, cartões de memória, tocadores de música, *pendrives* e toda sorte de dispositivos *made in China* que se tornam cada vez mais imprescindíveis para a vida contemporânea.

É neste mundo em constante aceleração que habitamos todos nós, crianças, jovens e velhos, e no qual, não por acaso, os problemas de memória têm ganhado crescente atenção da sociedade. Hoje, se a pessoa é idosa e padece de alguns esquecimentos, ela tem um “comprometimento cognitivo leve” e já há aqueles que defendam o uso de medicação e os tratamentos preventivos; se o grau desses esquecimentos aumenta, ela poderá receber um diagnóstico de demência. O número de idosos aumenta e, com eles,

crece também a quantidade de pessoas que necessita de ajuda para lidar com as suas atividades do cotidiano. Quem cuidará dessas pessoas? A lógica da produtividade é desafiada, aqui, pela epidemiologia. E é justamente nesse ponto de convergência entre o normal e o patológico que as vivências e exemplos daqueles que não se enquadram nos padrões de normalidade, racionalidade e autonomia podem nos servir de lição, já que possibilitam uma desnaturalização de uma sociedade cada vez mais baseada na hegemonia da cognição. As vozes daqueles que experienciam transtornos em suas memórias servem para lembrar-nos da necessidade da construção de uma nova ética para o cuidado, fundada no respeito à pessoa humana e na solidariedade entre os pares e as gerações. Na sociedade da informação, em que nossas competências cognitivas são cada vez mais exigidas, como faremos para atender às demandas por um uso cada vez mais crescente de nossas memórias? Será que nos tornaremos desmemoriados, como o personagem principal do filme *Amnésia*, e teremos de nos dar um “boot” todas as manhãs para saber quem somos e o que precisamos fazer? Ou será que nos tornaremos estúpidos como o mnemonista de Luria, incapaz de diferenciar o real do imaginário?

Referências bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. *Mortality, Immortality, and Other Life Strategies*. Cambridge, Inglaterra: Polity, 1992.

CLÍNICA E DIREITOS HUMANOS: EFEITOS TRANSGERACIONAIS DA VIOLÊNCIA DE ESTADO NO CONE SUL. *Anais...* Rio de Janeiro: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, 26 de setembro de 2008.

DEBERT, Guita. *A reinvenção da velhice: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento*. São Paulo: Edusp, 1999.

DUARTE, Yeda Aparecida; ANDRADE, Claudia Laranjeira; LEBRÃO, Maria Lucia. O Índice de Katz na avaliação da funcionalidade dos idosos. *Revista da Escola de Enfermagem da USP*, São Paulo, v. 41, n. 2, p. 317-325, 2007.

GASINO, Wilson. *O “esquecedor” e a sociedade da informação*. Disponível em: <http://www.hottopos.com.br/videtur9/esquece.htm>. Acesso em: 30 mar. 2010.

GRAHAM, Janice E.; BASSETT, Raewyn. Reciprocal Relations: The Recognition and Co-construction of Caring with Alzheimer’s Disease. *Journal*

of Aging Studies, v. 20, n. 4, p. 335-349, 2006.

HARRISON, Christine. Personhood, Dementia and the Integrity of a Life. *Canadian Journal on Aging*, Victoria (Canadá), v. 12, n. 1, p. 428-440, 1993.

KELLY, Fiona. Recognising and Supporting Self in Dementia: A New Way to Facilitate a Person-Centred Approach to Dementia Care. *Ageing and Society*, Cambridge, Inglaterra, v. 30, n. 1, p. 103, 2009.

KITWOOD, Tom. *Dementia Reconsidered: The Person Comes First*. Buckingham: Open University Press, 1997.

LEIBING, Annette. A antropologia de uma doença orgânica: doença de Alzheimer e fatores culturais. *Cadernos Ipub*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 10, p. 57-73, 1999.

LI, Ruobing; ORLEANS, Myron. Personhood in a World of Forgetfulness: An Ethnography of the Self-Process Among Alzheimer's Patients. *Journal of Aging and Identity*, v. 7, n. 4, p. 227-244, 2002.

LURIA, Alexander R. *A mente e a memória: um pequeno livro sobre uma vasta memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MCGOWIN, Diane Friel. *Vivendo no labirinto: o mal de Alzheimer na visão do paciente*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

ORTEGA, Francisco. Neurociências, neurocultura e autoajuda cerebral. *Interface – Comunicação, Saúde, Educação*, Botucatu, v. 13, n. 31, p. 247-260, 2009.

PAGE, Sean; KEADY, John. Sharing Stories: A Meta-Ethnographic Analysis of 12 Autobiographies Written by People with Dementia Between 1989 and 2007. *Ageing and Society*, Cambridge, Inglaterra, v. 30, n. 3, p. 511, 2009.

SACKS, Oliver. *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

Filmografia

AMNÉSIA [MEMENTO]. Direção Christopher Nolan. Roteiro Christopher Nolan, baseado no conto "Memento Mori" de Jonathan Nolan. [S.l.]: Newmarket Films, 2000. 1 DVD. Colorido, 113 min.

Daniel Groisman

COMPLAINTS OF A DUTIFUL DAUGHTER. Direção e roteiro Deborah Hoffmann. Nova York: Women Make Movies, 1994. 1 VHS. Colorido, 44 min.

A imprescindibilidade da cultura para o desenvolvimento humano: reflexões sobre o filme *O garoto selvagem*

Anakeila de Barros Stauffer

O respeito pelos outros é exigível porque eles são, sempre, portadores de uma virtualidade de autonomia.
Castoriadis, 1998

Ao nos depararmos com o desafio de comentar o filme de François Truffaut *O garoto selvagem* (1970), questionamos o nosso estatuto para fazê-lo, visto que nosso olhar não é permeado por uma reflexão teórica sobre a linguagem cinematográfica. Então, de que ponto de vista podemos partir? É importante esclarecer ao leitor que, sendo também educadora das séries iniciais em escolas públicas e, mais especificamente, daquilo que se convencionou chamar de “educação especial”, meu olhar estará direcionado para a possibilidade de se educar aqueles que são considerados “diferentes”. Minha trajetória profissional está mais voltada para a paixão que o tema deficiência mental exerceu e exerce sobre meus estudos e minha atuação.

Para delinear o caminho que trilhamos neste texto, nos centraremos não nos métodos utilizados pelo médico Jean Itard para educar o “menino selvagem” – visto que seria incongruente julgá-los à luz do que hoje fazemos, ou deveríamos fazer, no processo pedagógico. Nossa mirada se volta para o desafio que esse médico se impõe diante do contexto histórico em que se encontrava. Itard acredita na possibilidade de educá-lo, pois hipotetiza que o estado em que o menino se encontra se deve à privação do contato social a que esteve submetido. Há, de alguma forma, uma indagação de como a cultura orienta as atividades da vida dos sujeitos: como seria possível introduzir alguns modos de participação cultural na vida desse menino ou como o trabalho com signos poderia contribuir para organizar e alterar as redes neuronais?

Mesmo que os questionamentos de Itard não se configurassem como esse tipo de discurso contemporâneo, não podemos desconsiderar que em sua

metodologia de pesquisa havia um tipo de relação discursiva, a tentativa de se utilizar instrumentos simbólicos para que eles se tornassem constitutivos da vida de Victor.¹ De fato, ao assistir ao filme, vamos convencendo-nos que “não há limitação previsível de incorporação cultural. Tudo o que envolve o homem é humano, é social, é cultural, com limites desconhecidos. O que fazer com as condições biológicas limitadas considerando uma possibilidade ilimitada da dimensão cultural?” (Padilha, 2001, p. 4).

É o entendimento da potencialidade da mediação do cultural que guiará nosso olhar no presente texto. Assim, faremos uma breve explanação sobre a historicidade da educação das pessoas consideradas diferentes em nossa sociedade e, em seguida, travaremos um diálogo sobre a ousadia de Itard e as sementes que lança para pensarmos a educação das pessoas portadoras de necessidades especiais, à luz da teoria sociocultural de Vigotski.

Breve reflexão sobre a história da “educação especial”

Em seu livro *A luta pela educação do deficiente mental no Brasil*, Januzzi (1985) analisa que a deficiência está situada historicamente, relacionando-se aos atributos valorizados pelas relações sociais surgidas num determinado modo de produção. Podemos dizer, então, que a educação destinada a essas pessoas – a “educação especial” – é fruto de uma determinada forma de organização que a humanidade se deu, construindo seu modo de existir.

O filme de Truffaut nos permite compreender que o conceito e os critérios de normalidade se diferenciarão de sociedade para sociedade, de época para época. Ao pensarmos nas sociedades primitivas, por exemplo, caracterizadas pelo nomadismo, pela necessidade constante de locomover-se e de lutar contra as intempéries, verificamos que seus membros têm necessidade de uma boa condição física, não só para defender-se, mas para a preservação do próprio grupo em que se encontravam. Aquele que não pudesse contribuir para o grupo, ou que apresentasse algum “defeito” que o tornasse um estorvo, era abandonado, sem que isso despertasse qualquer sentimento de culpa nos demais. De fato, pensando a partir de conceitos modernos, havia uma espécie de darwinismo social, ou seja, a seleção natural dos mais fortes: esses, sim, sobreviveriam.

¹ Se, a princípio, ele é denominado “menino selvagem”, durante o processo educativo há uma busca por nomeá-lo, o que é feito por meio dos sons que ele conseguia emitir com maior facilidade.

Durante a Idade Média, as visões baseadas em concepções teológicas consideravam os deficientes – surdos, cegos, loucos, paralíticos, leprosos e todos aqueles que diferissem das normas – de forma distinta. Esses, simbolizando o fruto de um pecado, serviam como instrumentos de Deus para alertar ao seu povo sobre os comportamentos inadequados, proporcionando-lhe, assim, a possibilidade de alcançar a redenção através de obras de caridade. Surgiram nessa época as irmandades de caridade e suas Santas Casas de Misericórdia, existentes até os dias atuais, objetivando ajudar os necessitados.

Bianchetti alerta que a associação pecado–diferença possibilita-nos melhor compreender a segregação, a estigmatização e, até mesmo, a eliminação de milhares de pessoas nas fogueiras durante o período da Inquisição: “O raciocínio maniqueísta que presidia tais episódios era que o demônio havia se apossado do corpo da pessoa e que a melhor forma de humilhá-lo, de impingir-lhe uma derrota, era arrancar-lhe a posse” (1998, p. 33).

Com a sociedade moderna, a visão da humanidade deslocou-se de uma concepção teocêntrica para uma concepção antropocêntrica. A nova forma de organizar a vida e o trabalho, o modo da produção material, voltado agora para o mercado, a possibilidade de acumulação, o desenvolvimento da ciência e da tecnologia, proporcionando ao homem um maior domínio sobre a natureza, inscreveram uma nova ordem social. O homem, assumindo-se como construtor de sua existência, pode dominar a natureza através de sua razão. O homem observa, mede, quantifica, enfim, racionaliza. O homem moderno não só criou máquinas, como seu próprio corpo é uma máquina, devendo obedecer a uma ordem racional, a um funcionamento lógico. A partir desta relação corpo/máquina constrói-se o seguinte pensamento acerca da diferença: “se o corpo é uma máquina, a excepcionalidade, ou qualquer diferença, nada mais é do que a disfunção de alguma peça dessa máquina. Ou seja, se na Idade Média a diferença estava associada a pecado, agora passa a ser relacionada à disfuncionalidade” (Bianchetti, 1998, p. 36).

A razão será o novo regulador da ordem social. Quem não pode utilizar adequadamente a sua razão não poderá fazer parte da ordem social então estabelecida. Assim, a modernidade também cria seus parâmetros de normalidade: o homem capaz de utilizar-se de sua razão, de produzir sua própria existência, de acumular bens. Aquele que não se enquadre será objeto de intervenção da medicina, que poderá curar, tratar daquele organismo mutilado, doente, deficiente. Na concepção de sociedade desta época indivíduos considerados anormais devem ser segregados,

separados, pois constituem perigo não somente para si, mas também para a sociedade.

Se, por um lado, na modernidade é gerada uma concepção organista, com teóricos como Paracelso (1493-1541), Cardano (1501-1576), Esquirol (1772-1840), P. Pinel (1745-1826), J. E. Fodéré (1764-1835) e Morel (1809-1837) apresentando uma visão fatalista da diferença baseada no inatismo, surgem também outros teóricos que buscaram ultrapassar essa ideia limitadora, lançando-se na tentativa de integração na sociedade de pessoas consideradas anormais. Segundo Bianchetti (1998), os nomes mais representativos nos séculos XVIII e XIX foram Jean Itard (1774-1838) e E. Seguin (1812-1880), destacando-se, no século XX, o nome de Maria Montessori (1870-1952). Ross (1998), por sua vez, destaca os nomes de Pestalozzi (1746-1827), Froebel (1782-1852) e Borneville (seguidor de Seguin), Binet (1905) e Decroly (1871-1922). Todos esses procuraram, em sua época, ultrapassar o âmbito restrito da medicina, lançando os germens de uma preocupação educativa para aqueles considerados diferentes. Por isso se diz que a vertente médico-pedagógica foi a primeira a ser desenvolvida no que se refere à educação do que hoje convencionamos dizer “pessoas com necessidades especiais”.

Após esse breve percurso histórico, fica mais fácil voltar à película de Truffaut. É no contexto do final do século XVIII e início do século XIX que transcorre a história de Victor. Para quem não se recorda das cenas do filme, vale uma breve lembrança. Na época citada, é avistado um menino “selvagem”, com idade próxima aos 12 anos, na floresta de Aveyron, sul da França. O menino não falava, emitia sons, comia e andava como um animal. Fugia do contato com humanos e foi despertando a curiosidade dos camponeses, das pessoas comuns, assim como das autoridades e cientistas da época. É capturado por caçadores, mas consegue fugir. Posteriormente, é reencontrado na casa de um tintureiro, pois lá havia se abrigado devido ao frio rigoroso. Seu destino foi debatido pelas autoridades governamentais, pela imprensa, pelos cientistas da época e pela população em geral. Havia grande curiosidade sobre aquele ser humano que poderia demonstrar o nosso estágio mais primitivo. Após ser observado por uma junta médica, o menino foi conduzido a algumas instituições, até ser levado ao Instituto Nacional de Surdos-Mudos.

Compreendamos, então, essa época histórica: está-se no auge do Iluminismo e, como mencionado acima, as ideias filosóficas em torno do empirismo e do naturalismo abastecem os cérebros dos cientistas. Afastando-se

da tutela religiosa, os homens da ciência deveriam romper com a metafísica. A validade da ciência decorria da observação sistemática, dos dados provenientes das experiências. O menino selvagem constitui, assim, um objeto de estudo exemplar.

Pretendia-se demorar o processo de civilização de Vitor, controlar o conjunto de suas ideias adquiridas e estudar a maneira como ele as exprimia de forma tal a conferir se o fato de se abandonar a condição humana a si mesma é prejudicial ao desenvolvimento da inteligência. Em outras palavras, desejava-se avaliar se a influência do meio “social” sobre a naturalidade física dos sentidos está na origem das faculdades mentais. (Lajonquière, 1992, p. 40)

Os estudiosos da época, no entanto, não concordavam quanto ao destino do menino. O grande psiquiatra francês Philippe Pinel predetermina a impossibilidade de se dedicar ao menino selvagem, comparando-o aos idiotas² do asilo de Bicêtre (uma espécie de manicômio) onde trabalhava. Pinel se desincumbe do menino, negando-lhe o cuidado e o próprio processo educativo. Jean Marc Gaspard Itard, contrariando seu mestre, investe na educação do menino, pois desconfia que há a primazia do social sobre o biológico. Por causa da sua convicção, o governo lhe dá a custódia do menino, fornecendo-lhe o custo para a sua educação moral e intelectual. Para auxiliá-lo, há uma governanta, Madame Guérin, que representa a relação de afeto proporcionada ao menino.

Itard dá a seu trabalho de reeducação de Vitor o nome de “medicina-moral”. Seus principais objetivos eram os seguintes: 1) “Vincular Vitor à vida social, fazendo com que esta seja mais agradável que aquela outra que conheceu nas florestas e mais semelhante à vida que abandonou”. 2) “Despertar a sensibilidade nervosa através de estímulos mais enérgicos e provocar, às vezes, os afetos mais vivazes do espírito”. 3) “Ampliar o campo das ideias provocando em Vitor novas necessidades e multiplicando seus relacionamentos com os seres ao seu redor”. 4) “Induzi-lo à utilização da palavra determinando o exercício da imitação através da imperiosa lei da necessidade”. 5) Exercitar durante algum tempo as operações mais simples do espírito sobre os objetos de suas necessidades físicas, para depois aplicá-las sobre os objetos que possam instruí-lo. (Lajonquière, 1992, p. 41)

² Idiota era a denominação dada à época às pessoas com deficiência intelectual.

Essa breve explanação sobre o filme e sobre o histórico da educação especial serve para discutirmos um ponto primordial para este texto: o processo de hominização. Explico-me: o menino selvagem irá se tornar humano a partir do momento em que outro ser humano – o doutor Itard, a Madame Guérin – o **significa** enquanto tal. Essa atitude ousada de Itard nos propiciará, anos mais tarde, relativizar a determinação do biológico sobre o social. Para adentrar nessa discussão, nos deteremos no pensamento do psicólogo bielorusso **Lev Semyonovitchi Vigotski (1896-1934), que, pautado** no pensamento marxista, nos métodos e princípios do materialismo dialético, desenvolveu seus estudos na área da psicologia, configurando a teoria sócio-histórica.³

Buscando coadunar a teoria marxista com a psicologia, Vigotski compreenderá que as mudanças na vida material e na sociedade produzirão mudanças na “natureza humana”. Dessa forma, compreende que é por meio do trabalho humano e do uso de instrumentos que o homem transforma a natureza, dominando-a e, com isso, transformando a si mesmo. Nessa interação entre homem e meio, o homem utiliza-se não só de instrumentos, como também de signos – a linguagem, a escrita, o sistema numérico. Os signos foram criados ao longo da história humana, transformando a vida social, a vida cultural e a vida psíquica. Em outros termos, podemos dizer que o desenvolvimento individual tem sua raiz na sociedade e na cultura.

Ao estudar o desenvolvimento humano, Vigotski discutirá quatro planos genéticos de desenvolvimento, demonstrando que o funcionamento psicológico não é algo inato, pronto de uma vez por todas, muito menos é totalmente moldado pelo meio ambiente. O funcionamento psicológico, então, é fruto de transformações complexas nesses planos genéticos de desenvolvimento que apresentam quatro entradas, a saber: a filogênese (a história da espécie humana), a ontogênese (a história de um indivíduo da espécie), a sociogênese (a história cultural, do meio cultural no qual o sujeito está inserido) e a microgênese (o aspecto mais microscópico do desenvolvimento humano).

Essa última – a microgênese – é de suma importância, pois nos sinaliza a não determinação do ser humano. Em outros termos, podemos dizer que a microgênese nos leva a observar que cada fenômeno tem a sua história e, como a história de um indivíduo não é igual à de outro, podemos perceber a singularidade de cada ser humano. Essas distintas singularida-

³ Nas publicações brasileiras, podem-se encontrar também as denominações teoria cultural-histórica ou teoria sociointeracionista.

des é que nos permitem viver a rica experiência humana da heterogeneidade e da diversidade.

É exatamente por causa dessa indeterminação que, de certa forma, nos deleitamos com o filme de Truffaut. Jean Itard se questiona se o que ocorreu tem sua gênese na ordem biológica ou na ordem cultural. O menino é “selvagem” por incapacidade intelectual inata, ou sua incapacidade intelectual é fruto da ausência de contato humano? O que em sua história é de origem individual e o que é de origem social? É com essas indagações que Itard lança os germens de uma atuação diferenciada junto a pessoas com deficiência intelectual.

Com a ajuda de Madame Guérin, o médico vai, pouco a pouco, ensinando os atos humanos, os costumes, as formas de ser – o ato de se alimentar, de banhar-se, de brincar. Há uma educação dos sentidos baseada na perspectiva humana: Victor é ensinado a ouvir instrumentos para que tenha outra referência auditiva diferente dos sons da natureza a que estava acostumado. Pelo “naturalismo humanista”, pelas necessidades mais primárias, pela criação de situações concretas a partir do próprio desejo do menino, o doutor Itard busca efetivar sua inserção na cultura da “civilização”.

Novamente estabelecendo um paralelo com Vigotski (1989), esse analisará que, ao apresentar uma deficiência primária inicial, é comum que se abandone o indivíduo com deficiência mental à sua própria sorte. Por causa desse “abandono”, seu desenvolvimento cultural não é “alimentado” pelo meio, o que faz agravar a sua deficiência, trazendo complicações secundárias. O psicólogo analisa que na história da humanidade, a pessoa com desenvolvimento considerado insuficiente é levada ao desaparecimento. Assim, não é a deficiência que define a pessoa; a sua personalidade, entretanto, influi nas relações sociais que explicarão sua forma de agir, de ser, de pensar e de se relacionar com o mundo.

A que reflexão Vigotski nos quer conduzir? Ele nos conduz à observação de que, por causa de uma deficiência, uma série de (im)possibilidades impede que o ser humano participe do coletivo, e o que deveria ser um desenvolvimento normal de relação coletiva converte-se num insuficiente desenvolvimento das funções psíquicas superiores que deveriam surgir mediante a atividade coletiva da criança.

E só para deixar uma reflexão: ainda hoje não ocorre o afastamento das pessoas que são diferentes da norma: aquelas que apresentam uma deficiência intelectual, que sofrem de transtornos psíquicos, que envelhecem, por exemplo?

Mas o que são as funções psicológicas superiores citadas acima? Por que trazemos esse conceito à tona? Mais uma vez, refletindo a trajetória da educação de pessoas com deficiência intelectual junto com Vigotski, diremos que:

[...] todos os esforços pedagógicos foram encaminhados para o aperfeiçoamento, para o avanço e para o melhoramento dos processos inferiores, elementares. Essa ideia se refletiu de maneira mais clara na teoria e na prática da educação sensório-motora, no exercício e na educação das diferentes sensações, dos diferentes movimentos e dos diferentes processos elementares. À criança com retardo mental lhe foi ensinado a não pensar, e sim a distinguir odores, os matizes das cores, dos sons etc. E não somente a cultura sensório-motora, senão toda a educação da criança com retardo mental estava penetrada pela orientação em direção ao elementar, ao inferior.⁴ (Vigotski, 1989, p. 181; nossa tradução)

No entanto, o psicólogo afirma que as funções psicológicas superiores são mais educáveis e, portanto, contribuem para o melhor desenvolvimento da criança, visto que estas podem ser influenciadas pela ação humana.

Podemos nos arvorar a dizer que de certa forma, em *O garoto selvagem*, Itard pesquisa formas de complexificar o processo de aprendizagem ao buscar ultrapassar as necessidades primárias, investindo no ensinamento de questões mais abstratas – trabalhar a memória auditiva, a percepção diferenciada de ordenação de objetos, iniciá-lo no ensino das letras. Todo esse aprendizado só é possível porque somos humanos: a memória, a percepção, a atenção são faculdades eminentemente humanas que se desenvolvem pela mediação. A mediação parte dos entes mais experientes da cultura, portanto, do meio social. Assim, as funções psicológicas superiores são construídas ao longo da história social do homem. Isso demonstra a grande plasticidade cerebral do ser humano, pois o cérebro é um sistema aberto que pode servir a novas funções, criadas na história do homem, sem que sejam necessárias transformações morfológicas no órgão físico (Oliveira, 1992).

⁴ “[...] todos los esfuerzos pedagógicos fueron encaminados al perfeccionamiento, avance y mejoramiento de los procesos inferiores, elementales. Esta idea se reflejó de la manera más clara en la teoría y en la práctica de la educación sensomotriz, en la ejercitación y en la educación de las diferentes sensaciones, de los diferentes movimientos y de los diferentes procesos elementales. Al niño retrasado mental se le enseñó a no pensar, pero sí a diferenciar los olores, los matices de los colores, de los sonidos, etc. Y no sólo la cultura sensomotriz, sino toda la educación del niño anormal estaba penetrada por la orientación hacia lo elemental, lo inferior.”

Analisando o filme, podemos observar que os processos levados a cabo por Itard nos remetem mais uma vez a Vigotski, quando delineia que é no terreno social, nas interações com os entes mais experientes da cultura, que se encontra o centro organizador e formador da atividade mental. É nesse *locus* que se produzem significados, e essa produção exige a ação do outro, ela acontece no coletivo, propiciando-nos o desenvolvimento das funções psíquicas superiores. Criamos assim, ações significativas e simbólicas por meio da linguagem, da cognição, da cultura.

Pelas mediações realizadas com o uso dos signos culturais, Victor (que em determinado momento do filme deixa de ser o “menino selvagem” e passa a ter um signo próprio – seu nome) começa a demonstrar atitudes intelectuais mais elaboradas. Como exemplo, podemos citar o ato de puxar a mão das pessoas para conseguir o que deseja (utiliza-se da pessoa como um objeto para satisfazer o seu desejo); mesmo havendo a dificuldade da fala devido ao avanço de sua idade, ele consegue criar gestos significativos (como bater na tigela ou no copo quando deseja comer e beber) e chega mesmo a demonstrar sentimentos: segura a mão das pessoas e a passa sobre sua cabeça; chora ao ser castigado; revolta-se ao ser castigado indevidamente.

Dessas ações, destacamos a solicitação de carinho, pois esse ato demonstra que a educação é perpassada também pela dimensão do afeto, pela educação da sensibilidade e pela educação dos sentidos. A procura de um afago nos faz refletir sobre a dicotomia entre o “civilizado” e o “selvagem”.⁵ As contradições entre a civilização e a barbárie podem ser observadas desde o primeiro momento, quando o menino é preso com uma coleira. Posteriormente, ao ser institucionalizado, os “civilizados” pagam aos seus iguais para observar o “selvagem”. O próprio Itard comenta que o tratamento dado ao menino é pior do que aquele dedicado a um animal. Em que atos representados nessas cenas podemos detectar a barbárie?

Poderíamos destacar muitas contribuições para se pensar a educação das pessoas com deficiência intelectual, mas, por causa do limite imposto ao texto, buscarei finalizar minhas divagações. Antes, no entanto, não resisto a destacar outro ato de extrema importância para o educador que deseja ser investigador de sua prática. Em dado momento no filme, Itard analisa seu método. Realizando uma autocrítica, observa que a ausência de uma resposta desejada por

⁵ Essa dificuldade na demonstração de afeto entre o “homem moderno civilizado” e o “semi-indivíduo diferente” pode ser observada também no filme *O oitavo dia*, lançado em 1996, uma coprodução Bélgica/França/Reino Unido, cuja direção e roteiro são de Jaco van Dormael.

parte de Victor poderia não demonstrar a incapacidade do menino, e sim a inadequação do método por ele desenvolvido. Essa atitude de autoquestionamento é de extrema relevância quando queremos pensar o processo de aprendizagem. O erro está no educando ou o erro está no método que utilizamos? Todo mundo aprende da mesma forma, com a mesma metodologia, ao mesmo tempo?

Após estas últimas questões, sintetizarei as potenciais belezas apreciadas pelo meu olhar nessa obra de Truffaut:

1) Qualquer ser humano tem potencialidade para a aprendizagem, por mais que, aparentemente, haja limitações intelectuais. “A aprendizagem desperta processos internos de desenvolvimento que só podem ocorrer quando o indivíduo interage com outras pessoas” (Oliveira, 1992, p. 33).

2) A aprendizagem se desenvolve a partir do contato com outros seres humanos: é por intermédio da constante interação com o meio, entendido como mundo físico e social, que o indivíduo vai internalizando as formas culturais, transformando-as e intervindo em seu meio. Na relação dialética com o mundo, o sujeito se constitui e se liberta. Em outras palavras, podemos dizer que só nos tornamos humanos porque estamos em contato com outros seres humanos.

3) Assim, não há idade e não há limitação física ou intelectual que possa impedir de uma vez por todas a nossa capacidade de aprendizagem – a não ser que sejamos privados da vida em coletividade. Por mais adversas que sejam as condições, nós, seres humanos, temos sempre a potencialidade de fazer algo novo, de criar o impensável para que possamos nos tornar mais humanos.

E o processo educativo também é esse espaço de criação, visto que a educação é um *locus* de produção de sentidos, é explicitar o que queremos fazer da sociedade em que estamos inseridos. Educar, portanto, é produzir sentido para o ato de educar; e esse sentido só pode ser construído por uma sociedade que, longe de alienar-se em outras leis que não são as suas, reconhece seu potencial criador, admite que não se encontra acabada de uma vez por todas, mas que sua existência se institui e é instituída pelos indivíduos que a compõem, lançando-se, assim, num movimento permanente de busca de sentidos, através de questionamentos incessantes (Stauffer, 1999).

Referências bibliográficas

BIANCHETTI, Lucídio. Aspectos históricos da apreensão e da educação dos considerados deficientes. In: _____; FREIRE, Ida Mara (org.). *Um olhar sobre a diferença: interação, trabalho e cidadania*. Campinas: Papirus, 1998. p. 21-51.

_____; FREIRE, Ida Mara (org.). *Um olhar sobre a diferença: interação, trabalho e cidadania*. Campinas: Papirus, 1998.

CASTORIADIS, Cornelius. *Feito e a ser feito*. Rio de Janeiro: Uerj, 1998. (Mimeo.)

JANUZZI, Gilberta de Mertino. *A luta pela educação do deficiente mental no Brasil*. São Paulo: Cortez–Autores Associados, 1985.

LAJONQUIÈRE, Leandro de. O legado pedagógico de Jean Itard (a pedagogia: ciência ou arte?). *Educação e Filosofia*, Uberlândia, v. 6, n. 12, p. 37-51, jan.-dez.1992.

OLIVEIRA, Marta Kohl de. Vigotski e o processo de formação de conceitos. In: LA TAILLE, Yves de; OLIVEIRA, Marta Kohl de; DANTAS, Heloysa de Lima. *Piaget, Vygotsky, Wallon: teorias psicogenéticas em discussão*. São Paulo: Summus, 1992. p. 23-34.

PADILHA, Anna Maria Lunardi. *Práticas educativas na educação especial: a capacidade de significar o mundo e a inserção cultural do deficiente mental*. Campinas: Autores Associados, 2001.

REGO, Teresa Cristina. *Vigotski: uma perspectiva histórico-cultural da educação*. Petrópolis: Vozes, 1994.

ROSS, Paulo Ricardo. Educação e trabalho: a conquista da diversidade ante as políticas neoliberais. In: BIANCHETTI, Lucídio; FREIRE, Ida Mara (org.). *Um olhar sobre a diferença: interação, trabalho e cidadania*. Campinas: Papirus, 1998. p. 53-110.

STAUFFER, Anakeila de Barros. *Autonomia e inclusão: questões para a educação especial*. 1999. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

VIGOTSKI, Lev S. *Fundamentos de defectología*. Havana, Cuba: Pueblo y Educación, 1989. (Obras completas, 5).

_____. *Formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Filmografia

O GAROTO SELVAGEM [L'ENFANT SAUVAGE]. Direção François Truffaut. Roteiro François Truffaut e Jean Gruault, baseado na obra *Victor de l'Aveyron*, de Jean Itard. Paris: Les Artistes Associés–Les Films du Caros, 1970. P&B, 83 min.

ARTE E SAÚDE: CIDADE

**LINGUAGENS DA ARTE
E EDUCAÇÃO**

A câmara de madeira: segredos, reflexos e desejos

Adriana Fresquet

Vivir es desviarnos incesantemente. De tal manera nos desviamos, que la confusión nos impide saber de qué nos estamos desviando.¹
Kafka, 1979

[...] entre todos os materiais nenhum é mais apropriado ao brinquedo do que a madeira, em virtude tanto de sua resistência como da capacidade de assimilar cores.
Benjamin, 2005

A câmara de madeira é um filme que necessariamente nos desvia do caminho para provocar diversos encontros. Os segredos permeiam seu roteiro, e os reflexos espelham desejos, diferenças, vida e morte com mágica e poesia. A lucidez da infância, a rebeldia da adolescência, a mesmice da experiência do adulto são os verdadeiros protagonistas do filme, fazendo curiosos contrastes entre talento e descaso.

O binômio com que Benjamin justifica a pertinência de ser a *madeira* o material mais apropriado ao brinquedo desvenda dois dos mais profundos eixos possíveis de análise do filme: a resistência e a capacidade de assimilar cores. Como a madeira, Madiba, personagem principal do filme, com sua câmera, inventa uma forma de resistência extrema às violências de sua época, de sua cultura e do seu entorno mais imediato. Ele captura as cores com liberdade, experimenta transformações, aventurando-se a atravessar a luz com diversos objetos, produtos dos detritos do mundo que o cerca. É desse mundo que Madiba tira a **potência para a sua criação**. Benjamin e Manoel de Barros coincidem ao afirmar “as grandezas do ínfimo”, em atribuir valor às coisas mais simples e que habitualmente

¹ “Viver é desviar-se constantemente. E tanto nos desviamos que a confusão nos impede de saber do que nos estamos desviando.”

são desprezadas, ou quiçá não são vistas pelo olho do homem com experiência – isto é, o adulto.

E, ao que parece, Madiba foi encontrar inspiração no poema *Matéria de poesia*, dedicado a Antonio Houaiss (1974), mas resistente a obedecer ao mundo adulto – mesmo que o poeta só atravessasse infâncias, como Peter Pan – ele, no ato de filmar, substituiu “poesia” por “cinema”:

Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspe à distância
servem para a poesia

O homem que possui um pente
e uma árvore
serve para poesia

Terreno de 10x20, sujo de mato – os que
nele gorjeiam: detritos semoventes, latas
servem para poesia

Um Chevrolet gosmento
Coleção de besouros abstêmios
O bule de Braque sem boca
são bons para poesia

As coisas que não levam a nada
têm grande importância

Cada coisa ordinária é um elemento de estima

Cada coisa sem préstimo
tem seu lugar
na poesia ou na geral

O que se encontra em ninho de João-Ferreira:
caco de vidro, grampos,
retratos de formatura,
servem demais para poesia

As coisas que não pretendem, como
por exemplo: pedras que cheiram
água, homens
que atravessam períodos de árvore,
se prestam para poesia

Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma
e que você não pode vender no mercado
como, por exemplo, o coração verde
dos pássaros,
serve para poesia

As coisas que os líquenes comem
– sapatos, adjetivos –
tem muita importância para os pulmões
da poesia

Tudo aquilo que a nossa
civilização rejeita, pisa e mijá em cima,
serve para poesia

Os loucos de água e estandarte
servem demais
O traste é ótimo
O pobre – diabo é colosso

Tudo que explique
o alicate cremoso
e o lodo das estrelas
serve demais da conta

Pessoas desimportantes
dão para poesia
qualquer pessoa ou escada

O que é bom para o lixo é bom para poesia

Importante sobremaneira é a palavra repositório;
a palavra repositório eu conheço bem:
tem muitas repercussões
como um algibe entupido de silêncio
sabe a destroços

As coisas jogadas fora
têm grande importância
– como um homem jogado fora

Matéria de poesia, Manoel de Barros

São os restos, objetos sem valor, o lixo, todo aquele universo que Benjamin já tinha anunciado, produto residual do fazer do adulto, que constitui a matéria-prima da qual as crianças se apropriam, muito mais do que para reproduzi-lo, para criar seu próprio mundo. Como se o que é oferecido às crianças e jovens estivesse gasto, apagado, fosco, denso. O peso da experiência é transformado em leveza, como quer Calvino, pelo olhar da criança através da câmera, e é essa a sensação que se produz quando ela acompanha uma sacola de plástico sendo levada pelo vento, se-

guindo o seu movimento inquieto, inconstante, ao ficar presa em ganchos, arames, troços de madeira, ao girar no ar, produzindo diversas notas de luminosidade, ao mudar de posição... E é justamente toda essa realidade de chumbo resultante das diferenças sociais, raciais, econômicas que será perfurada pelos gestos de leveza que Madiba doa ao espectador em cada plano.

* * *

O filme consegue impregnar de certa leveza questões profundas, uma insinuação de possibilidade, de transformação, que confirmará, no cinema, um poder que outras formas de arte e de comunicação têm perdido. No tratado de 1929 sobre *A música da luz*, Abel Gancé já afirmava, com a leveza do novo e do fresco:

Não cesso de dizer: as palavras em nossa sociedade contemporânea já não encerram sua verdade. Os preconceitos, a moral, as contingências, as taras fisiológicas tiraram o verdadeiro significado das *palavras pronunciadas* [...]. Importava, portanto, calar-se por tempo suficiente para esquecer os antigos termos usados, envelhecidos, dos quais mesmo os mais belos não têm mais efígie e, deixando entrar em si o afluxo enorme das forças e dos conhecimentos modernos, encontrar a nova linguagem. O cinema nasceu dessa necessidade. [...] Como na tragédia formal do século XVIII, será necessário designar regras estritas, uma gramática internacional, para o filme do futuro. Só encerrados em um *espartilho* de dificuldades técnicas os gênios eclodirão. (Apud Amount, 1995, p. 158; nossos grifos)

Alguém quer um espartilho mais apertado do que ser uma criança, negra, nascida no subúrbio, numa favela, filha de um bêbado e de uma mãe desempregada, crescendo na amizade de vagabundos, viciados e ladrões? A genialidade de Madiba provém desse espartilho, mas também do afeto especial do entorno: da admiração pela mãe, da cumplicidade com a irmã – prometida *movie-star* quando virar cineasta –, do pai – anti-herói, mas, depois de tudo, um artista –, de Benny, seu amigo, parceiro, seu outro eu. É Benny que dá continuidade de pensamento ao inventar a câmera de madeira, ao acompanhar com cuidado suas filmagens, transportando-o no carrinho; inclusive os amigos mais perdidos, como Siphó, amavam Madiba, e ele capitaliza bem esse afeto.

Talvez o modo mais direto de aprofundar a análise sobre *A câmara de madeira* seria seguir o binômio resistência e cor tomado da característica da madeira ou buscar dualidades das mais diversas no próprio filme que, como indica o cartaz, polariza câmara e revólver, pretos e brancos, ricos e pobres, verdades e mentiras, vagabundos e trabalhadores, vida e morte. Porém, vou abandonar essa tendência dual e partir para uma análise que emerge de um trio de categorias com a força das cores do filme: os segredos, os reflexos e os desejos.

Os segredos

Estela: Ah-ah! (faz um gesto de negação, enquanto endereça o olhar e a câmara para o sentido contrário ao que Madiba está filmando). Filma para lá! Sempre olha para trás se quiser ver como o passado fica.

Madeira, ossos, tecidos, argila, representam nesse microcosmo os materiais mais importantes, e todos eles já eram utilizados em tempos patriarcais, quando o brinquedo era ainda a peça do processo de produção que ligava pais e filhos.
Benjamin, 2005

Isto não é uma metáfora de *flashback*, mas acho que a frase final do filme é o melhor princípio para fazermos um *racconto* dos segredos que permeiam o roteiro. Logo nos primeiros planos, assistimos a um sujeito morto, que porta uma câmara-filmadora e um revólver, caindo de um trem. Essa divisória de águas – ou destinos, como preferir – será o primeiro segredo a debutar, algo assim como uma mola inicial. A própria construção da câmara de madeira, que Benny, um amigo do bairro, faz para Madiba, oculta a verdadeira câmara e permite a ele filmar em segredo seu próprio pai, seu lugar, Estelle – a menina branca que vive em um bairro classe A e que vira amiga de Madiba por acaso – sem expor sua poderosa ferramenta a possíveis furtos ou roubos. E esse é o primeiro de muitos outros segredos: os encontros de Estelle com os amigos negros, as aulas de jazz em lugar da música clássica, a prática da mocinha “nobre” de furta livros, a verdadeira origem racial do pai de Estelle. Enfim, toda filmagem é um segredo.

A câmara de madeira permite uma primeira transformação: a da ferramenta em brinquedo, pelo menos na aparência. O pai de Madiba dirá “isso é só um brinquedo”, por isso sem temor responde à pergunta de por que quis ser ator, achando que não está sendo filmado. Benjamin (2005) dizia que os

verdadeiros inventores dos brinquedos foram as crianças, que, ao revestir os objetos de culto de irreverência, os transformaram em brinquedos.

Mas o que tem um segredo para se tornar algo tão importante num filme, numa história, na vida? Um segredo é, possivelmente, a unidade de análise da intimidade, a célula da confiança, o pedestal da cumplicidade. Um segredo é uma passagem de uma verdade real para uma talvez ainda mais real, mas oculta ou invisível. Um segredo pode ser algo efêmero, mas pode ganhar notas de eternidade se cai em orelhas de bocas silenciosas.

Os segredos permitem transformações no cotidiano, nos valores, nos princípios, na própria história de vida. Qual seria a vida de Estelle depois de saber que sua avó era preta? Como continuariam as relações entre ela e seus pais depois de saber tamanho segredo, oculto por quinze anos? Quanta força não teve esse segredo para impulsionar sua saída definitiva do lar?

O fato de o professor Shawn (artista engajado com os jovens na comunidade e professor de violoncelo de Estelle) mostrar em segredo as fitas gravadas por Madiba para Estelle, e entregá-las a ela, é outro segredo propulsor...

Mas é necessário ter um olhar atento para identificar segredos, para descobri-los, ou para, uma vez descobertos, integrá-los no todo. Todo segredo tem reflexos nas coisas, nas falas, nos medos e nas atitudes. Há palavras que refletem os segredos. Há silêncios que os desvelam e gritos que os ocultam. Há vontades inerciais de permanecerem segredos para sempre. Há, também, às vezes, esforços para que eles permaneçam, existindo para sempre, como reflexos...

Os reflexos

Madiba: O Sr. Shawn me chamou de cineasta. O que achas?

Provavelmente para Louise, sua irmã, e para o próprio Madiba, ele viraria um cineasta no futuro. O professor Shawn, modelo de *passieur*, seguido e amado por todos, e muitos de nós achamos que ele já o era. Talvez ele fosse cineasta bem antes de encontrar a câmera. Quando Louise conta, nos primeiros segundos do filme, que seu irmão, quando não estava vendendo mondongo depois da escola, deitava-se na sua solidão para olhar as nuvens, ou para procurar “algo para ver”, algo assim como um papel que o vento movimentava, imagino que desde essa época ele já estava “cur-

sando” cinema. O encontro com Siphó se deu quando Madiba procurava o que olhar e assentou a base de uma amizade, um desvio de destinos, uma história, uma aventura, um reflexo.

Os reflexos são verdadeiros – e não vamos entrar aqui na distinção entre verdade, real, virtual... –, mas há reflexos que são muito próximos da realidade, que a invertem, flexibilizam, viram-na pelo avesso, como a calça de Estelle e as pombinhas na beirada da fonte, capturadas por Madiba.

Se não houver vento nem chuva, um reflexo pode ser tão real que não é difícil se enganar ou ao menos se sentir tentado a penetrá-lo, da mesma maneira que Estelle empurra Madiba dentro da piscina, para que ele “alcance” o Devil’s Peak, magoando-o. O frio da água, a surpresa, o desencanto do gesto trazem a realidade, com todo o seu peso, para cima de Madiba. E, enquanto Madiba se seca ao sol, Estelle entra em casa para buscar algo de comer para ambos. Lá se desvia do propósito e pega a fita da câmera, assistindo às filmagens que Madiba tinha feito. Assim Estelle, quase sem perceber, também mergulha no reflexo da realidade de Madiba: visita seu lugar, conhece as pessoas mais próximas e acaba rindo, sem saber, da imagem que o menino fez do pai – é claro que ela desconhece quem são essas pessoas, e isso a faz mais livre para falar desde o seu lugar de branca e rica, debochando do feio, do vulgar e do ridículo das imagens. Mesmo com a sua rebeldia ante os preconceitos familiares e para além de sua própria consciência, para além dos enfeites transgressores do seu próprio quarto, Estelle também faz parte de todo um sistema de crenças, modelos e valores transmitido por seus pais.

Há reflexos que são segredos. Eles pedem para ser ouvidos. A inflexão da voz do pai de Madiba supera a doçura da voz de Louise quando pede reiteradamente ao filho para ouvir o que tem para dizer, e afirma:

Pai de Madiba: Branquinha, branquinha, branquinha... Meu filho está namorando uma garota branca. Filho, o conseguiu. Você tem me superado com isso. Viva Madiba [...]. *Escuta*, filho. Você me fere, está abrindo minhas feridas. *Escuta*, quando eu tinha tua idade, me negaram as oportunidades que tu tens agora. Me *escutas*, Madiba? Me negaram a chave, a tua idade... Eu não sou uma merda, filho. Não me deram a oportunidade. Ela me foi negada...

O pedido de escuta é um reflexo, na verdade. Ele se reflete para além dos olhares da cidade da África do Sul. A falta de escuta parece refletir um abismo na comunicação entre gerações, entre as pessoas que se amam inclusive.

Diz o pai de Estelle: “Nunca te *escutei* tocar Bach assim”. E Estelle: “Pai, você nunca me *escutou* tocar”.

No entanto, alguns reflexos são falsos, ou, para tentar ser mais precisa, parcialmente verdadeiros.... Por exemplo, o reflexo no espelho que mostra os cabelos lisos e a pele branca de Estelle não reflete a sua origem negra. Também quando Johanna – a empregada negra da casa de Estelle e que cuida dela desde o nascimento – tenta fazer Estelle se centrar, entrar de novo no mundo real, abandonar a utopia e a chance do diferente, encontramos um reflexo falso, no qual de fato Estelle acredita:

Johanna: Nunu [apelido com que Johana chama Estelle], quero te dizer uma coisa: Teu pai é um homem bom. Preocupa-se contigo, te ama. **Veja, Nunu, teu pai, nesta casa, é nosso pai.** Preocupa-se conosco [...]. Fica longe dele, o negrinho. Não é bom. Eu conheço essas ruas. Eles não são educados, não vão para a escola, não são mais do que vagabundos. Tu estuda os teus livros. Tu estuda a tua música. E fica longe deles. Tu sobreviverás. Sim, chora, já está. Essa é a minha criança. Podes levantar, vou fazer tua sopa favorita, sim? Muito bem, meu amor, te amo.

É bom lembrar que o falso reflexo tem alguns componentes sem os quais a fala de Johanna talvez não tivesse sido tão eficiente. Quando Estelle foi para o bairro marginal onde mora Madiba, levou um susto com um “homem feio, mas não cruel”; ela sentiu nojo do beijo dele, e talvez até das crianças que a tocavam, querendo “pegar” algo de sua beleza diferente, de sua brancura. Nesse dia, **andando entre as casas, fez várias feridas nos arames farpados, até chegar à casa de Madiba onde encontrou a imagem de quem agora descobria ser o pai do seu amigo do qual tanto rira e a quem até chamara de imbecil.**

Madiba tinha sumido de sua vida. O abandono dessa amizade deu uma dimensão desses dois universos possivelmente próximos no espaço, mas infinitamente distantes no cotidiano. No entanto, a passagem para o ato nunca acontece sem uma mediação afetiva. Foram as mãos de Johanna, **seus cafunés**, enquanto desembaraçava os cabelos de Estelle, que acabaram por convencê-la a se tornar uma menina convencional, revalorizar os pais, sua família, tirar o *piercing* do nariz etc., como se, nesse momento especial, fosse possível reunir a força dos reflexos de uma mãe amorosa, de uma verdade desvelada, de um caminho certo, de um desejo de voltar a ser quem se é.

Os desejos

Estelle: Só vivemos uma vez, mas morremos duas vezes.
A primeira morte é física. A segunda é
quando somos esquecidos.

Os desejos talvez possam ser todos resumidos a um desejo primário, inaugural, fundante: o desejo de viver, quem sabe, até com pretensões de eternidade. No discurso de Estelle a seus pais, irritadíssimos pelo fato de ela ter colocado um pássaro morto em cima da mesa, há um forte pedido para ativar a memória, para manter vivo o registro, para não esquecer.

O filme expressa inúmeros desejos. Desejos que se comunicam, que se ocultam em segredos, que se refletem em palavras e silêncios.

Quando conhece Sipho – que estava doente e com fome dentro de um bote abandonado perto dos trilhos do trem –, Madiba lhe oferece comida e abrigo. Nesse momento, estabelece-se um pacto de amizade entre ambos que não foi rompido nem mesmo com a ameaça de morte que Sipho faz, tempos depois, a Madiba, pois seu desejo de manter a amizade é superior a qualquer coisa, a qualquer alerta.

Acho que o clímax do filme fica na cena da piscina, quando ambos dizem “Table Mountain” ao mesmo tempo:

Madiba: – Table Mountain!

Estelle: – Table Mountain! (Ao mesmo tempo.)

Falamos ao mesmo tempo! Segura minha mão e pede um desejo. Fecha os seus olhos. Eu fecho os meus olhos...
(Silêncio.)

Se você disser o seu desejo eu direi o meu!

– Não! Um desejo é secreto!

– Você é tão sério!

– Eu, sério?

– Sim, você é sério.

[...]

– Vem, olha! Vem, olha! (Estelle leva a Madiba pela mão para a piscina e aponta para uma imagem refletida nela).
Você consegue ver o reflexo do Devil's Peak na água?

– Onde?

– Olha! (Empurra Madiba para dentro da piscina.)

Eles pronunciam as palavras ao mesmo tempo, depois desejam um desejo juntos, tomados da mão e de olhos bem fechados. Porém, a von-

tade de Estelle de conhecer o desejo de Madiba cria um impasse, um silêncio, como se essa vontade fosse algo do mesmo desejo que se esticasse até o reflexo da piscina para se tornar realidade de uma vez só, num único empurrão, a meia-noite da Cinderela. No momento em que Madiba cai na piscina, parece-me ter ouvido uma voz em *off* que dizia: Acordem! O desejo é magia! A vida não acabou!

Porém, ninguém pode duvidar da força que um desejo adquire quando é sonhado a dois, quando sai do individual para o coletivo. Esse desejo tem altas chances de se realizar, como neste filme. Não sabemos o que Madiba e Estelle desejaram, mas o final do filme é algo bem próximo de uma utopia feliz, reflexo de um desejo e de um segredo, enaltecidos por uma espécie de ritual que os dois realizaram, de novo em segredo, com a lua por testemunha refletida junto do fogo no mar, consumando definitivamente o desejo da nova vida.

Uma nova vida começa. Eles se filmam despedindo-se antes de partir. No trem, Estelle vira a câmera para trás, para “ver como o passado fica”. E permanecemos com uma imagem em movimento.

Tal como as texturas do filme (vidro, tecidos e arames), os segredos, reflexos e desejos são os elementos que tencionam o roteiro... Essa tríade revela algo da condição humana. Nossos desejos, mesmo os mais secretos, muitas vezes são reflexos de ideias impregnadas de afeto e de imaginação que se projetam para um futuro faminto de nascimentos, de acontecimentos. Eles são resistentes, como a madeira, e bons de pegar, como as cores...

E é pelo desejo que o mundo continua girando...

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

BARROS, Manoel de. Matéria de poesia. In: _____. *Poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades–Editora 34, 2005.

CALVINO, Ítalo. Leveza. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 13-42.

KAFKA, Franz. Nuestro camino. In: _____. *Parábolas y paradojas*. Buenos Aires: Fraternal, 1979. p. 94.

Filmografia

A CÂMARA DE MADEIRA [THE WOODEN CAMERA]. Direção Ntshavheni Wa Luruli. Roteiro Peter Seyers e Yves Buclet. Cidade do Cabo, África do Sul: [s.n.], 2003. 1 DVD. Colorido, 92 minutos.

“Estamos mortos? Não, é apenas o começo”: tradição e (pós)modernidade no filme *The World*

Ana Lucia Lucas Martins

[...] a imagem é sempre modelada por estruturas profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem, assim como a vinculação a uma organização simbólica (a uma cultura, a uma sociedade) é também um meio de comunicação e de representação do mundo, que tem seu lugar em todas as sociedades humanas [...] a imagem é universal, mas sempre particularizada.

Aumont, 2001

De monumento em monumento

O filme *The World* (2004), de Jia Zhangke, apresenta a China contemporânea por meio de um cenário: um parque temático, o parque O Mundo, para turistas chineses em Beijing. A inscrição “veja o mundo sem sair de Beijing”, “ver o mundo em um dia” motiva uma primeira entrada na temporalidade do filme. Numa leitura mais óbvia, o filme faz aludir ao tempo da pós-modernidade.

Para Harvey (1994, p. 47), uma das formas de pensar a pós-modernidade é entendê-la como um modo particular de experimentar, interpretar e ser no mundo. Esse recorte remete à questão considerada mais problemática do pós-modernismo, que são seus pressupostos psicológicos quanto à personalidade, à motivação e ao comportamento. O autor se apropria das reflexões de Fredric Jameson sobre o “colapso da cadeia significativa de sentido” (Harvey, 1994, p. 56). A produção de uma esquizofrenia na forma de “um agregado de significantes distintos e não relacionados entre si” (ibid., p. 57) reduz a experiência a “uma série de presentes puros e não relacionados no tempo” (ibid.), na medida em que ocorre a incapacidade de unificação entre passado, presente e futuro na vida psíquica e na experiência biográfica. A “redução da experiência aos presentes puros e não

relacionados no tempo” (ibid.) é suscitada pela inscrição que apresenta o parque temático do *The World*.

É o mundo sem a sua profundidade, um mundo da redução da experiência, da contemplação do *fake* e da apresentação de monumentos sígnicos a ser consumido como um espetáculo, tal como o show *kistch* que vemos logo na primeira sequência do filme, imitação do brilho vulgar de Las Vegas: a pirâmide de Quéops, o Taj Mahal, a Torre Eiffel, o Arco do Triunfo, a Catedral de Notre Dame, a ruína grega do Partenon na Acrópole, as ruínas romanas, a Torre de Pisa, a América, com os edifícios ícones das Torres Gêmeas recém-destruídos, o Big Ben, a Ponte de Londres, a Casa de Chá japonesa, enfim, réplicas de monumentos, elementos de um cenário, sucedem-se ao longo da narrativa.

O que é monumento? A origem do termo é proveniente do latim *monumentum*, derivado de *monere* (advertir, recordar). A definição de Françoise Choay permite aprofundar o sentido da representação fílmica: “A natureza afetiva do destino é essencial: não se trata de fazer verificar, de fornecer uma informação neutra, mas de excitar, pela emoção, uma memória viva” (2006, p. 16). Esse é um primeiro sentido em que se pode definir monumento, um artefato associado a uma comunidade de indivíduos para recordar ou fazer recordar às outras gerações acontecimentos, sacrifícios, ritos etc. A função antropológica do monumento, e que constitui a sua essência, é a relação com o tempo vivido e com a memória. Monumento é aquilo que interpela a memória.

Françoise Choay assinala que na contemporaneidade há um esbatimento da função do monumento, devido em parte à mediação da imagem, ou seja, sua circulação na fotografia, na televisão, no cinema (Harvey, 1994, p. 18). Como parte de um cenário, tal como apresentado no filme, os monumentos não deixam de refletir esse esbatimento, dissociados que estão de uma “memória viva”, de uma “natureza afetiva”.

Sabemos pouco sobre os visitantes do parque, esses personagens aparecem brevemente, em raras cenas em segundo plano. Ao espectador não há nenhuma menção que auxilie a identificação das réplicas. Apenas uma voz em *off* anuncia aos turistas a existência de “locais famosos de cinco continentes para o seu prazer”. A história não importa, os monumentos estão ali dispersos. Há uma cena em que o espectador vê personagens, vigilantes do parque, que recebem a visita de um amigo, ocupados em mostrar a América, representada pelas Torres Gêmeas, um complexo de edificações-

monumentos que se distingue pela sua modernidade, e a Ponte de Londres. A quase ausência de personagens deixa a impressão de que o encontro dos visitantes com as réplicas dos monumentos é um preenchimento momentâneo, marcado por uma sensibilidade que se fixa nas aparências, nas superfícies, no impacto imediato, como Harvey (1994, p. 59) identifica na qualidade das produções culturais contemporâneas, diferente de uma sensibilidade moderna, que valoriza as superfícies, mas se interessa por ver o que há por detrás delas (ibid., p. 60).

Das tradições ausentes

O filme tem uma segunda porta de entrada, que denomino de ausência da tradição. Tal perspectiva é sugerida por duas situações: a) a trajetória do cinema chinês contemporâneo; e b) a fala dos personagens na abertura do filme (“– Não grite, você vai acordar os mortos”) e o diálogo entre os protagonistas, o casal Tao e Taisheng, ao final do filme (“– Estamos mortos?”; ao que o outro responde: “– Não, isso é apenas o começo.”).

Jia Zhangke pertence a uma geração de cineastas que surgiu ao final da década de 1990 e ficou conhecida como “sexta geração”. O diretor compartilha das ideias dos jovens cineastas que preconizavam uma produção cinematográfica *underground* e que, após junho de 1989,¹ decidiram trabalhar na ilegalidade na China comunista. Esse modo de produção visava à independência financeira e à liberdade de temática e de linguagem. Sem verbas oficiais, os filmes resultam num tratamento temático e estilístico que recusa a instrumentalização do cinema como propaganda da China. São características do grupo: um cinema realista, com mistura de linguagens de ficção e documental, o trabalho com não atores e um desejo por filmar a cidade.

Assumindo o papel de movimento de contestação, as experiências desse cinema *underground* têm em Jia Zhangke um representante cujos filmes podem ser entendidos como “embate com o presente”. Tomando essa afirmação como fio condutor, o “embate com o presente” em *The World* faz desaparecer um elemento que parece constituir um tema central em películas significativas da cinematografia chinesa: em diferentes linhagens cinematográficas é possível ver referências nas narrativas ao problema da tradição e da modernidade como forma de abordar as mudanças que a China

¹ O movimento é uma resposta à repressão do governo comunista à manifestação em Beijing de jovens estudantes que reivindicavam abertura política. O episódio, que ocorreu em maio de 1989, ficou conhecido como o Massacre da Praça da Paz Celestial.

experimenta de modo acelerado. Essa representação pode ser percebida em expoentes do novo cinema chinês, como *Banhos* (1999), de Zhang Yang, ou é vulgarmente expressa no cinema-espetáculo, em filmes como *O Clã das Adagas Voadoras* (2004), de Yimou Zhang.

A tradição, como observa Piotr Sztompka (1998, p. 116), pode ser pensada a partir de diferentes critérios. Vínculo íntimo entre passado e presente, envolve a existência continuada do passado no presente em lugar de apenas indicar que o presente se origina no passado. Tradição significa *herança*, aquilo que é remanescente do passado, a totalidade dos objetos e ideias que são originários do passado e que não foram destruídos, abandonados, esquecidos, danificados. O conceito é visto também a partir de critérios mais restritivos, como fragmentos qualificados da herança que não apenas sobrevivem e permanecem, mas também mantêm íntima e forte ligação com o presente (ibid., p. 117). Podem ser objetos ou ideias, nesse caso crenças, símbolos, normas, valores, regras, credos, ideologias, que são efetivamente percebidos e incorporados de modo a influenciar pensamentos e condutas, e tirar seu significado e legitimidade do caráter de passado.

As tradições estão sujeitas a mudanças, quando as pessoas selecionam e conferem, ou não, sentido a um aspecto em detrimento do outro; elas podem ser revitalizadas ou, ainda, ser inventadas por um processo espontâneo, voluntário, de camadas da população ou por mecanismos de imposição praticados, por exemplo, por aqueles que estão no poder para servir a seus objetivos políticos (Sztompka, 1998, p. 118).

No filme *The World*, poucos são os elementos da narrativa que remetem às tradições chinesas ou à reinvenção dessa tradição. As cenas, que na sua maior parte ocorrem nos limites do parque temático, apresentam o cotidiano de personagens aprisionados num tempo que parece destituído de passado e futuro, e que pode ser exemplificado na noção de “tempo errático” mencionada por Gurvitch, “um tempo de incertezas e de contingência acentuada em que o presente prevalece sobre o futuro e o passado” (apud Harvey 1984, p. 205). Os personagens executam atividades banais, são *performers* que trabalham nos espetáculos e nas coreografias de apresentação dos monumentos e vigilantes do parque.

Com a morte de um personagem por acidente de trabalho na construção civil e, ao fim do filme, a morte do casal Tao e Taisheng, trabalhadores do parque, envenenados por um vazamento de gás no quarto de um

conjunto habitacional, o cineasta apresenta algo que persiste das crenças e valores da China.

A morte é um aspecto complexo do pensamento chinês. O culto aos antepassados, a existência de uma vida após a morte são parte de uma complexa tradição de luto e enterramento da China antiga.² Importa entender que, de maneira geral, opera no imaginário chinês a crença de um *continuum* entre os dois mundos, o mundo material e o “país dos mortos” (Granet, 1990, p. 10). A “queima de papéis” é um elemento dessa tradição de continuidade entre mundos incorporado pelo cineasta: os parentes queimam objetos, pertences, papéis, que representam o dinheiro, para que possam ser usufruídos no “país dos mortos”.

A tradição aqui sugere uma possibilidade de vitória da fraqueza sobre a força. Sabemos que os ritos funerários chineses foram proibidos pelo Partido Comunista, que introduziu a cremação dos corpos. Para a sociedade chinesa, a morte significa o lugar do recomeço, e é aqui que o cineasta introduz o vínculo com o passado. Mais do que compreender as mudanças das tradições, Sztompka afirma que perguntar sobre o porquê da existência delas é fundamental: “Que necessidades e exigências universais da vida social e humana devem ser satisfeitas pelas tradições? Em que circunstâncias históricas elas se tornam mais prementes?” (1998, p. 123). Seguindo a enumeração de Sztompka sobre as funções da tradição, posso imaginar que a morte, com seu sentido de recomeço, tal como a entendo representada no filme *The World*, propicia “fuga das insatisfações, descontentamentos e frustrações da vida contemporânea” (ibid.).

O parque temático é o cenário principal do filme. Há ainda outras locações: oficina de costura, hospedaria, estação de trem, boate, vistas panorâmicas da cidade, canteiro de construção civil, quarto de hotel, hospital, conjunto habitacional, salão de festas. As interações entre os personagens que ocorrem nesses cenários são definidas por situações marcadas pelo controle, vigilância, desencontros amorosos, desejos frustrados e alguma alegria.

A fala de um personagem do filme *A chinesa* (1967), de Jean-Luc Godard, sobre complexos turísticos como lugares de lazer da burguesia fornece uma imagem útil para representar o parque O Mundo: um campo de

² Há documentos clássicos sobre os ritos funerários no *O Livro dos Rituais* (Liji) de Confúcio. Essa complexa tradição é apresentada num trabalho clássico de Marcel Granet, “La langage de la douleur, d’après le rituel funéraire de la Chine classique” (1922), sobre o desenvolvimento de uma linguagem da dor e sua relação com uma ordem inteligível do universo, através do estudo de rituais do luto na China feudal.

concentração. Essa imagem arrasta o espectador para perceber um ambiente militarizado, um cotidiano vigiado, de vidas programadas para cumprir a melancólica rotina dos espetáculos, os trabalhadores que fazem a segurança das réplicas dos monumentos em uniformes militares e a vigilância sobre os trabalhadores do parque. Tal percepção é reforçada por uma câmera de poucos movimentos e pela rotina repetitiva das atividades dos trabalhadores do parque.

A ausência de liberdade, o confisco do passaporte para as imigrantes que trabalham no parque, a ocidentalização dos personagens, a câmara que enquadra discretamente uma sacola Yves Saint Laurent, a estilista que folheia uma revista estrangeira de moda da qual extrai a inspiração para o desenho das roupas, a migração rural-urbana e a penosa inserção numa nova ordem cultural, as precárias condições de moradia, o acidente de trabalho na construção civil, a prostituição feminina, a conflituosa sexualidade das jovens, a comunicação e uma expectativa de recepção de mensagens através dos aparelhos da Motorola, a “fuga” do país para Belleville, um bairro chinês de Paris, e cenas de contentamento suscitadas pela memória e pelo desejo de uma vida afetiva, expresso no compartilhar dos retratos dos filhos, nos planos de casamento e na amizade – a exemplo do delicado encontro entre os personagens Tao e Ana – completam para o espectador uma visão ácida da vida na China contemporânea.

Por fim, o começo

O realismo é parte importante da tradição da história do cinema no Ocidente. Foram as calamidades da Segunda Guerra Mundial que, segundo Stam (2003, p. 91), deram urgência a uma produção cinematográfica e teórica na área do cinema que vai desenvolver-se principalmente na Itália, desejosa de reconstruir uma identidade nacional por meio do cinema. Diversas foram as posições de teóricos e críticos sobre o significado do realismo: possibilidade de transformação da realidade em história mediante a produção de uma solidariedade que se dava a partir do conhecimento da vida das pessoas comuns; revelação das dinâmicas de transformação social por intermédio de situações e personagens exemplares; fundamento de uma estética democrática e igualitária conferida pela reprodução mecânica.

Talvez *The World* possa ser visto, através dos seus personagens de vida comum, dos seus cenários no espaço ao ar livre, do uso da profun-

didade de campo, que permite ao espectador observar a cidade, e da criação de uma *mise-en-scène*, como rechaço ao desenvolvimentismo autoritário e como ênfase em “uma ocupação ordinária de viver”, vocação do realismo. E, pensando melhor, a morte, cujo sentido abriga um começo na tradição chinesa, é um forte elemento persuasivo dessa estranha fábula.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

BUENO, André. *Orientalismo*. Disponível em: <http://orientalismo.blogspot.com/2007/07>. Acesso em: 23 jul. 2012.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Lisboa: Edições 70, 2006.

GRANET, Marcel. Le langage de la douleur, d’après le rituel funéraire de la Chine classique. In: _____. *Essais sociologiques sur la Chine*. Paris: PUF, 1990.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1994.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

SZTOMPKA, Piotr. *A sociologia da mudança social*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

Filmografia

A CHINESA [LA CHINOISE]. Direção Jean-Luc Godard. Paris: Anouchka Films, 1967. Colorido, 96 min.

BANHOS [XIZAO]. Direção Zhang Yang. Beijing: Imar Film, 1999. Colorido, 92 min.

O CLÁ DAS ADAGAS VOADORAS [SHI MIAN MAI FU]. Direção Yimou Zhang. Roteiro Bin Wang, Yimou Zhang e Feng Li. Beijing: Beijing New Picture Film Co., 2004. Colorido, 119 min.

THE WORLD [SHIJIE]. Direção e roteiro Jia Zhangke. Xangai: Shangai Film Group, 2004. Colorido, 140 min.

Vai passar uma oficina arteira: reflexões sobre as práticas educativas em saúde

Danielle Moraes

Talvez o mundo não seja pequeno
Nem seja a vida um fato consumado
Quero inventar o meu próprio pecado
Quero morrer do meu próprio veneno.
Cálice, Gilberto Gil e Chico Buarque

Um prelúdio

Neste trabalho, apresento o relato da oficina “Saúde no Poli: construção a partir de canções de Chico Buarque”, realizada durante o evento ARTE E SAÚDE ocorrido, em 2009, na Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, da Fundação Oswaldo Cruz (EPSJV/Fiocruz). Pretendo ainda explorar o registro da oficina à luz de reflexões teóricas sobre as práticas educativas em saúde.

O PROJETO ARTE E SAÚDE é um projeto pedagógico da EPSJV/Fiocruz que culmina com um evento de cerca de uma semana de duração, que é oferecido à comunidade escolar. Em sua maioria, conta com a participação de alunos dos cursos técnicos em saúde oferecidos pela escola, trabalhadores da EPSJV/Fiocruz e convidados externos. Desde 2003, a cada ano determinada temática é abordada pelo projeto, proporcionando “uma imersão estética nas linguagens artísticas e, em especial, no cinema, com o objetivo de propiciar aos espectadores e participantes uma experiência sensível de afetação pela arte e por questões relevantes da saúde pública” (Soares, 2008. p. 7). Seus idealizadores partem da premissa que os referenciais metodológicos assumidos no projeto facilitam a aproximação entre duas áreas autônomas do conhecimento: a saúde e a arte.

É importante considerar que o ARTE E SAÚDE ocorre em uma escola que adota a educação profissional em saúde de vertente politécnica, sendo marxista, portanto, a base de seu projeto político pedagógico, cunhado

a partir da missão da EPSJV/Fiocruz de formar trabalhadores técnicos em saúde para o Sistema Único de Saúde (SUS).¹ Deve-se esperar que a concepção de politecnicidade oriente as práticas educativas na EPSJV/Fiocruz, o que significa reconhecer, por exemplo,

[...] a combinação da educação (incluindo-se aí a educação intelectual, corporal e tecnológica) com a produção material com o propósito de superar o hiato historicamente produzido entre trabalho manual (execução, técnica) e trabalho intelectual (concepção, ciência) e com isso proporcionar a todos uma compreensão integral do processo produtivo [...], a formação omnilateral (isto é, multilateral, integral) da personalidade de forma a tornar o ser humano capaz de produzir e fruir ciência, arte, técnica. (Rodrigues, 2008, p. 169)

Entendo que, para se vislumbrar a politecnicidade, é necessário se debruçar sobre o processo de trabalho em saúde, do qual as práticas educativas constituem importante dimensão. Portanto, a perspectiva politécnica deve iluminar a crítica sobre as estratégias e práticas que acontecem no cotidiano das organizações que tematizam a saúde. Quando se pensa sobre a especificidade dessas práticas educativas, é sedutor o entendimento de que elas devem ter caráter prescritivo, coercitivo. Ora, as hierarquias observadas no processo de trabalho em saúde tornam assimétricas, desde sua origem, a relação dos saberes entre trabalhadores da saúde e usuários, entre alunos (da saúde) e professores, e mesmo entre trabalhadores de diferentes categorias e funções no interior do setor saúde.

Portanto, as estratégias pedagógicas em saúde precisam ser cunhadas de modo crítico, integrador, tal como assinala Rodrigues (2008) no trecho citado acima. Conforme será exposto adiante, as maneiras pelas quais é introduzida a linguagem artística nas práticas educativas em saúde podem fornecer pistas para se proceder a essa leitura crítica. Em que pesem as tentativas de aproximação entre arte e saúde, na literatura brasileira observam-se trabalhos que mostram apropriações da expressão artística tendo por finalidade a recuperação da saúde das pessoas. Nesse sentido, podemos citar as reflexões sobre arteterapia ou as análises de obras literárias e da pintura que ensejam exercícios clínicos na área de psicologia

¹ Segundo o seu projeto político pedagógico, a EPSJV/Fiocruz tem a missão de promover a educação profissional de nível básico e técnico em saúde, no âmbito nacional, prioritariamente para trabalhadores de nível médio do SUS, realizando atividades de ensino, pesquisa e cooperação técnico-científica (Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, 2005).

da arte.² Sem desmerecer essas perspectivas, não é por esse caminho que tenciono apresentar as reflexões deste trabalho.

O objeto deste texto é a crítica a outra vertente da aproximação entre saúde e arte que pode ser observada em alguns trabalhos do campo da saúde (ver Gray et al., 2003; Schilling e McCalister, 1990) que situam a linguagem artística como ferramenta didática nas práticas educativas em saúde. Comumente apresentada sob a forma de relatos de experiência, pode ser facilmente identificada uma concepção de educação em saúde que se apropria da expressão artística como um meio para se chegar a determinado fim – no caso, o objetivo da ação educativa.

Em outras palavras, a expressão artística nesses casos é compreendida como mais uma entre várias ferramentas didáticas tidas como “lúdicas” – ou mais interessantes – para os alunos. Situam-se nesse plano os jogos, as brincadeiras, a música, os vídeos, a poesia, os trabalhos manuais, o teatro, entre outras tantas possibilidades de materializar uma finalidade mais ou menos invariável dessas práticas: a transmissão de conhecimentos e/ou a mudança de comportamento.

Em sua maioria, esses trabalhos retratam estratégias educativas voltadas para a prevenção de doenças, mas com um entendimento restrito, como alguns autores apontam.³ Tais práticas ocorrem nos serviços de saúde e são destinadas a seus usuários. Em outros espaços (organizações da sociedade civil, serviços de outros setores, projetos sociais), a temática saúde é incorporada a um cardápio de temas abordados entre segmentos populacionais considerados em maior vulnerabilidade social. Em outros trabalhos, ainda, a mesma ideia de expressão artística como ferramenta é apresentada norteador de desenhos curriculares “inovadores” de cursos da área da saúde e, desse modo, prevê-se que os futuros trabalhadores da saúde, imbuídos de seu papel de educadores, sejam “capacitados” para usar essas estratégias ainda durante seu percurso no interior das instituições de ensino.

A defesa que almejo aqui é a de que a inovação da forma não deve ocultar a intencionalidade das práticas. Dito de outro modo, ainda que não

² Ver, por exemplo, o trabalho de Lima et al. (2009), que mostra o teatro *clown* como recurso terapêutico. Sobre a psicologia da arte, o artigo de Vasconcelos e Giglio (2007) contribui para recuperar sua origem e apresentar a área.

³ Em textos de pesquisadores da área de educação em saúde, como Victor Valla (1993) e Eduardo Stotz (1993), encontra-se a ideia de que práticas prescritivas se contrapõem à noção de participação social/participação popular. O equívoco estaria em arrogar à promoção da saúde práticas não comprometidas com a participação, uma vez que recentemente à concepção de promoção da saúde incorporou-se a discussão sobre os determinantes sociais em saúde e sobre a própria participação social.

se discuta o valor de estratégias pedagógicas que se preocupam em adequar sua linguagem àqueles a que ela se destina, o ponto de partida dessas práticas nem sempre é o mesmo. Entre os textos de alguns autores que discutem educação e saúde tendo como horizonte a emancipação (Valla, 1993; Stotz, 1993; Vasconcelos, 1999), podemos localizar uma crítica a estratégias que partem do pressuposto de que a população é pouco informada sobre seus problemas de saúde ou, ainda, que suas concepções sobre saúde e doença são inferiores às dos trabalhadores da saúde.

Dessa ótica, a melhoria nas condições de saúde da população pode ser alcançada mediante um processo de “esclarecimento” sobre os modos de transmissão e/ou os sintomas de doenças, ou seja, por meio de um conjunto de saberes informado pelo entendimento do que é científico para a área da saúde. Nesse caso, cabe aos profissionais de saúde ensinar como se prevenir, e às “pessoas-usuários-pacientes”, uma vez devidamente educadas, cabe decidir pela prevenção, modificando comportamentos e hábitos de vida “pouco saudáveis”. Para os autores citados, essa tendência fortemente prescritiva dominante entre as práticas educativas em saúde afasta da cena os fatores que determinam a produção das doenças e a reprodução das desigualdades – sociais – em saúde.

Um exemplo próximo dessa tendência é encontrado em análises sobre práticas de prevenção de infecções sexualmente transmissíveis, capitaneadas pela prevenção do HIV/Aids. Os trabalhos de Villela (2000) e Moraes (2004) mostram o quanto muitos educadores se esforçam para adequar o formato e a linguagem das aulas a fim de que os alunos compreendam detalhes da transmissão e do curso clínico das infecções. Assim, quando se trata de oferecer informação e *sensibilizar* os alunos, várias estratégias pedagógicas emergem, e muitas delas se utilizam da linguagem artística. No entanto, esses estudos mostram o quão incipiente é a iniciativa dos educadores de buscarem compreender a diversidade de representações sociais acerca da vivência da **sexualidade, e das relações de gênero e de classe**, que caminham junto com o que consideram “práticas sexuais arriscadas”, as quais eles compreendem estar na origem dos casos dessas infecções. Em última análise, mesmo que algumas práticas possibilitem aos alunos expressar essas representações, o que a maioria dos educadores busca ao fim e ao cabo é a conversão dos alunos a “práticas protegidas” e, na maior parte das vezes, a tendência prescritiva acaba por sobrepujar o processo emancipatório.

Existem alternativas a essa tendência hegemônica na educação em saúde? Para Villela (2000) e Moraes (2004), deve-se apostar em práticas que explorem as visões de mundo dos educandos e problematizem o processo de produção das desigualdades em saúde. Desse outro ponto de partida, tenta-se relativizar as hierarquias de saberes entre usuários e trabalhadores da saúde, entre educadores e educandos. Tendo isso em mente, foi elaborada a proposta da oficina que passo a relatar.

A oficina: sonata

Intitulada “Saúde no Poli: construção a partir de canções de Chico Buarque”, a oficina teve por objetivo construir e registrar a concepção de saúde dos participantes, identificando seus condicionantes e determinantes, tendo em vista sua inserção nos diversos processos de trabalho na EPSJV/Fiocruz. Inicialmente planejada para quinze alunos, a oficina teve como um de seus passos metodológicos o uso de canções de Chico Buarque como mote para o resgate de vivências relacionadas a seus objetivos. Aos alunos foi solicitado que trouxessem sua sensibilidade como material necessário (dados retirados da ficha de inscrição da oficina no evento). Todos os alunos participantes eram de habilitações técnicas da modalidade de ensino integrado, o que compreende uma faixa etária em torno dos 14 aos 17 anos.

O termo “resgate de vivências” remete ao papel das representações sociais, papel que deve ser reconhecido e valorizado no trabalho em saúde. Pode-se notar no aporte metodológico da oficina a intencionalidade de partir das representações sociais, das visões de mundo de educandos e educadora como meio de se produzir um retrato do que se entende por saúde nos processos de trabalho na escola. Nesse sentido, por exemplo, negar que minha predileção pelas canções de Chico Buarque **tenha influenciado no planejamento das estratégias pedagógicas** é negar o papel que a subjetividade tem na produção de conhecimento. De todo modo, trata-se oportunamente de um artista que retrata de modo recorrente e vívido o cotidiano urbano, em especial do Rio de Janeiro, o que ia ao encontro do tema *CIDADE*, escolhido para a edição 2009 do *ARTE E SAÚDE*.

No início do trabalho, período da manhã, canções de Chico Buarque receberam os integrantes, sendo-lhes exposto o objetivo da oficina. Dentre os presentes, duas alunas já tinham familiaridade com a obra do artista. Três alunos informaram que jamais haviam ouvido qualquer das canções e por isso haviam escolhido aquela oficina. Os demais conheciam algumas canções.

O material necessário para a realização das atividades consistiu em um aparelho de CD *player*, canetas hidrocor, giz de cera, papel, fita adesiva e fotocópias com as letras e o ano das canções selecionadas. Parte das cadeiras estava disposta em círculo; outras foram dispostas aleatoriamente, de modo a facilitar o livre trânsito pela sala durante a oficina.

Nas paredes da sala, afixaram-se dois painéis feitos com papel-pedra representando os muros do Politécnico (termo pelo qual é também conhecida a EPSJV/Fiocruz na comunidade escolar). Cada painel apresentava uma consigna, constituindo um convite a que os alunos se expressassem, grafitando os muros com seu sentimento, suas percepções. Foi explicado que os participantes estariam livres para circular pela sala, dançar e grafitar durante toda a oficina. No primeiro painel, a consigna foi “A música me traz...”; no segundo, perto da lousa, estava a consigna “Eu quero minha saúde no Poli...”.

Deve-se ressaltar que uma vez exposto o objetivo da oficina e os painéis, a condução da atividade foi definida pelo grupo. Foram previamente selecionadas dez canções: *A banda* (1966), *A Rita* (1965), *Gente humilde* (1969), *Cotidiano* (1971), *Cálice* (1973), *Geni e o zepelim* (1977-1978), *Homenagem ao malandro* (1977-1978), *O meu guri* (1981), *Vai passar* (1964) e *Carioca* (1998). Foi brevemente comentada a origem familiar do artista e sua trajetória de vida. A seguir, os participantes acordaram que a melhor forma de conduzir a apresentação das canções seria escutá-las uma a uma, ao mesmo tempo em que se fazia a leitura de cada letra. Entre uma canção e outra, apresentava-se o contexto em que cada letra havia sido composta e se solicitava aos alunos que exprimissem o sentimento que lhes surgia a partir da canção. Após essa questão, eles tomaram a iniciativa de articular suas interpretações da canção com suas vivências na EPSJV/Fiocruz.

Vale atentar para o fato de que os alunos preferiram ouvir as canções, prestando atenção nas letras e discutindo-as, em detrimento da expressão pela dança. Na maior parte do tempo, o canto era baixo e tímido, o que foi substituído ao final por balançar de corpos mais animados e por cantoria mais clara e empostada.

As canções com as quais os alunos mais mostraram identificação foram *Cotidiano* e *Cálice*. Quando da passagem de *Cotidiano*, sentimentos como angústia e irritação com o ritmo foram recorrentes e sintetizados na frase: “[Esta música] é a gente aqui na escola!”. Os alunos demonstraram incômodo ao mencionarem a repetição do ir e vir da escola, o sono em débito, a demora no trânsito em ônibus e trens cheios diante do ensino em período

integral, a sobrecarga de trabalho, entre outros fatores identificados como prejudiciais à saúde dos participantes da oficina.

Em *Cálice*, alguns alunos que se encontravam nos corredores ficaram observando pelo vidro da porta o que ocorria na sala – fato que, aliás, foi uma tônica da oficina. Por isso, abrimos a porta e passamos a convidar a entrar na sala quem mais quisesse (apesar de a oficina ter sido planejada para um número limitado de alunos). Foi-se embora boa parte da formalidade da escola, e agora o que era aula passou a ser *outra coisa*, conforme a fala de uma aluna do primeiro ano do Curso Técnico em Vigilância em Saúde.

Foi curioso saber que *Cálice* é uma canção conhecida e reconhecida como bordão entre vários dos alunos – alguns deles representantes discentes ou mais engajados nas atividades do grêmio estudantil. Alguns alunos e trabalhadores que estavam fora da sala entraram e cantaram junto. Nesse ponto, surgiram-me lembranças de motivações que levaram uma médica a optar pelo magistério e emocionei-me com os comentários que mostravam a surpresa dos alunos com a profundidade da letra. Isso não estava previsto, nem havia de ser controlado. Uma das alunas disse: “É muito diferente do que estou acostumada a ouvir”, referindo que precisava parar para acompanhar o que o autor queria dizer. Disse ainda “É diferente, mas é legal!”, e que não importava ter de reler o texto, pois isso se tornara prazeroso.

A canção *Geni e o zepelim* chocou vários dos alunos pela crueza. Essa canção também foi citada como a menos conhecida: nenhum deles afirmou conhecer a letra na totalidade. Não conseguiram ou não quiseram, ao final dela, demonstrar o que sentiam, mas havia alguma perplexidade nos olhares. Ficaram impressionados com o fato de a personagem Geni ter se submetido ao sacrifício e ainda assim não ter sido reconhecida. Talvez esperassem mais tolerância daquela “cidade” mencionada na canção, fato curioso, pois se na atualidade as violências de gênero e sexuais continuam a ser reproduzidas, inclusive entre os jovens, pelo menos esse grupo não pareceu naturalizá-las. Caberia sobre esse aspecto uma investigação mais cuidadosa.

Em *Vai passar* os alunos recuperaram espontaneamente conteúdos de história e do componente pedagógico Iniciação à Educação Politécnica, referindo-os facilmente ao período de redemocratização no Brasil. Portanto, encontraram na canção significado para atividades escolares anteriores.

A canção *Meu guri* despertou indignação de dois alunos em relação à trajetória do guri, dizendo tratar-se de uma via do menor esforço – em clara referência à ideia meritocrática do trabalho como característica “edificado-

ra” da identidade. Nesse sentido, vale informar que esse estranhamento foi proveniente de alunos oriundos de comunidades da região da Leopoldina. Outros, também de mesma origem, comoveram-se com a visão da mãe do guri, mas não conseguiram precisar se era ingênua ou cínica. Sem pretender investir na discussão sobre educação, relações de classe e meritocracia, essa canção desvelou visões distintas no grupo sobre o trabalho, categoria cara ao projeto da EPSJV/Fiocruz. De todo modo, foi também uma das canções em que muitos se identificaram com as questões do cotidiano nela descritas.

O inusitado para mim foi o uso alternativo dos painéis. Inicialmente, haviam sido pensados como lugar de registro das concepções de saúde, e eu, como médica sanitária, esperava ali localizar textos que aludissem a alguma elaboração de concepções do campo da saúde coletiva sobre o processo saúde-doença. Isoladamente, o uso de painéis em atividades educativas nos serviços em geral traduz os condicionantes e determinantes mais próximos à concepção ampliada de saúde. Em outras palavras, esperava ver escrito algo como transporte, educação, emprego, cuidado em saúde – enfim, algo que remetesse a essa concepção ampliada. O interessante foi ver que, mesmo tendo sido produzidos por alunos de cursos da área da saúde, os painéis não albergaram a “resposta esperada” pela professora.

Assim, de outro modo, aos painéis coube servir de espaço para a síntese de expressões sobre o desejo de uma saúde que permita o encontro com a sensibilidade e a poesia. Uma aluna escreveu um poema sobre o papel-pedra: tratava de ensejar na poesia a satisfação de ver o encontro da música com a relação entre professor e aluno, e a possibilidade de a música fazer um chamamento para um encontro com outros, a portas abertas. A maioria dos participantes fez no muro flores, animais, grafites de corações, desenhos de raios, que expressam as alegrias e os desafios do estar na escola. A intermediação das tarjetas foi pouco acessada, talvez porque não fosse desejada aquela elaboração. Eu também me senti compelida a escrever direto no muro, e assim o fiz. Se a aula virou outra coisa, o muro virou uma fonte de vida, outra perspectiva de saúde.

Acordes finais

Uma breve análise do relato da oficina “Saúde no Poli: construção a partir de canções de Chico Buarque” aponta para algumas possibilidades que importam à reflexão sobre as práticas educativas em saúde.

Em primeiro lugar, destaco a pertinência dos relatos de práticas educativas que se apoiem na perspectiva de análise das representações sociais, o que ainda constitui uma lacuna na produção científica brasileira. Para André (2002), a observação do cotidiano escolar que se ancora no aporte metodológico da etnografia é um poderoso aliado de abordagens mais amplas sobre as práticas educativas. Na mesma direção, em trabalho anterior (Moraes, 2004), expus, por um lado, que se há escassez de estudos voltados para a caracterização das práticas educativas em saúde, por outro, os esforços de observação e análise do cotidiano em que tais práticas ocorrem são bem-vindos. E ali tentei tratar dessa mesma caracterização. Assim, o presente texto ensaiou escapar de uma curiosa contradição: há vários trabalhos acerca dos marcos teórico-metodológicos da educação em saúde – sobre o *que se deve fazer* – mas ainda pouco se publica sobre o *que se faz*.

No caso descrito, esse esforço contribuiu para que fossem revelados outros possíveis aspectos do cotidiano escolar merecedores de investigação, destacando-se dois aspectos: as percepções sobre as relações de gênero; e a discussão sobre meritocracia, que, por um lado, possivelmente tangencia a implantação da política de cotas para alunos de escolas públicas e, por outro, certamente tensiona as leituras sobre trabalho em saúde.

As experiências com estratégias pedagógicas que almejem uma construção coletiva e levem em conta as diferentes interpretações sobre os fatores determinantes e condicionantes do processo saúde–doença disputam espaço com a tendência hegemônica da educação em saúde. Essa tendência, geralmente focada em uma visão hierarquizada dos saberes médico e popular, tem na mudança de comportamento dos usuários a finalidade da ação educativa. Observa-se, no discurso desses relatos dominantes, a pretensão de promover a melhoria da qualidade de vida da população com base em escolhas consideradas pelo saber médico como *mais saudáveis*. Um olhar meramente reducionista desvaloriza o papel da determinação social nos problemas de saúde.

Em contraponto a essa visão, algumas características da vertente não hegemônica parecem sinalizar convergências com a educação profissional em saúde pautada pela politecnicidade. Entre elas, citam-se as seguintes: possibilitar mudanças fundadas na visão dos educandos naquilo planejado anteriormente; enfatizar o diálogo entre teoria e prática partindo da concretude de experiências; desdobrar o processo de problematização em proposição de soluções

coletivas que necessariamente critiquem as formas de inserção no mundo do trabalho e o processo de trabalho em saúde imiscuídos no modelo de desenvolvimento capitalista.

Nessas experiências, a expressão artística parece ir além de uma visão instrumental do uso das artes como meio mais fácil para se chegar a determinado fim, qual seja, o de ensinar um conteúdo. Em seu lugar, o *mergulho estético* permite revelar a multiplicidade de visões de mundo de estudantes e professores, e, no caso do ARTE E SAÚDE, daqueles que trabalham e/ou trabalharão no SUS. Com isso, pode-se incentivar a relativização das hierarquias de saberes estabelecidas no cotidiano escolar, possibilitando a presença do não planejado, do imponderável, da junção de narrativas discentes e docentes. No caso relatado, partiu-se dessa junção para se desenhar um cenário do que se quer na escola. Nessa perspectiva, a linguagem artística não se restringe a uma ferramenta, mas significa a deixa, o mote para o encontro.

Arteiro. [De arte + -eiro].

Adj. 1. Que revela arte ou artifício; manhoso, astucioso, artiloso.

2. Bras. Que faz artes ou traquinices; traquinas, travesso.

(Ferreira, 2004, p. 202)

Agradecimentos

Aos alunos da EPSJV/Fiocruz e outros participantes da oficina, pela cumplicidade. Aos idealizadores e organizadores do ARTE E SAÚDE, pelo *mergulho* e a possibilidade de registrá-lo. Por fim, a Cassius, pela leitura estrangeira, mas prenhe de sentidos.

Referências bibliográficas

ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazio Afonso de. *Etnografia da prática escolar*. Campinas: Papyrus, 2002.

ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE JOAQUIM VENÂNCIO (org.). *Projeto político pedagógico*. Rio de Janeiro: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 3. ed. rev. e atual. Curitiba: Positivo, 2004.

GRAY, Ross E. et al. Reactions of Health Professionals to a Research-Based Theatre Production. *Journal of Cancer Education*, Nova York, v. 18, n. 4, p. 223-229, 2003.

LIMA, Regina Aparecida de et al. A arte do teatro *clown* no cuidado às crianças hospitalizadas. *Revista da Escola de Enfermagem da USP*, São Paulo, v. 43, n. 1, p. 186-193, 2009.

MORAES, Danielle Ribeiro de. *Aids, saúde reprodutiva e prevenção: estudo de caso sobre práticas educativas em uma ONG (Rio de Janeiro, Brasil)*. 2004. Dissertação (Mestrado em Saúde Pública) – Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2004.

RODRIGUES, José. Educação politécnica. In: PEREIRA, Isabel Brasil; LIMA, Julio Cesar França (org.). *Dicionário da educação profissional em saúde*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, 2008. p. 168-175.

SCHILLING, Robert F.; MCALISTER, Alfred L. Preventing Drug Use in Adolescents through Media Interventions. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, v. 58, n. 4, p. 416-424, 1990.

SOARES, Verônica de Almeida. Apresentação: sonhando de olhos abertos. In: SOUTTO MAIOR, Ana Lucia; SOARES, Verônica de Almeida (org.). *Arte e Saúde: desafios do olhar*. Rio de Janeiro: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, 2008. p. 7-24.

STOTZ, Eduardo Navarro. Enfoques sobre educação e saúde. In: VALLA, Victor; STOTZ, Eduardo Navarro (org.). *Participação popular, educação e saúde: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Relumê-Dumará, 1993. p. 11-22.

VALLA, Victor Vincent. Participação popular e saúde: a questão da capacitação técnica no Brasil. In: VALLA, Victor; STOTZ, Eduardo Navarro (org.). *Participação popular, educação e saúde: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Relumê-Dumará, 1993. p. 55-100.

VASCONCELLOS, Erika Antunes; GIGLIO, Joel Sales. Introdução da arte na psicoterapia: enfoque clínico e hospitalar. *Estudos de Psicologia*, Campinas, v. 24, n. 3, p. 375-383, 2007.

VASCONCELOS, Eymard Mourão. *Educação popular e a atenção à saúde da família*. São Paulo: Hucitec, 1999.

VILLELA, Wilza. *Brainstorm*: prevenção, efeitos e possibilidades. In: SIMPÓSIO SUBJETIVIDADE E AIDS, 1. *Anais...* Rio de Janeiro: Banco de Horas, 2000. p. 103-154.

Pela janela indiscreta de Hitchcock: tensões entre o público e o privado

Geórgia Jordão

Pela manhã, ao acordar o dono da casa, a senhora, os filhos, os criados, os agregados, só têm uma vontade: a janela. Para quê? Nem eles mesmos sabem.

João do Rio, 2008

Ao se referir a um hábito rotineiro, e a princípio inútil, dos moradores da cidade do Rio de Janeiro na primeira década do século XX, o escritor João do Rio é capaz de deslizar sobre o tempo e nos remeter aos inúmeros desencadeamentos que essa forma-conceito encerra. Quando nos debruçamos à janela, nem sempre sabemos o que esperar ou enxergar. Seja por hábito, contemplação ou curiosidade, na maioria das vezes os acontecimentos passam despercebidos aos olhares menos atentos.

Janela é contato, intercâmbio; interface entre ver e ser visto; divisora de comportamentos, condutora de condutas; linha tênue entre o privado e o público. Do lado de dentro, criamos nossas próprias regras, transgredimos valores e comportamentos, desconstruímos papéis sociais e ideologias. Na rua, portanto, assumimos o pacto social, somos pressionados pela hostilidade dos valores hegemônicos, absorvidos pelas regras e hierarquias dos lugares por onde passamos e vivemos. Tal qual na literatura, a janela no cinema também nos abre essa possibilidade de olhar e ver. Quando fui convidada a realizar a oficina sobre o filme *Janela indiscreta* (1954), de Hitchcock, o objetivo foi simplesmente este: abrir outra janela de análise, por meio do desenvolvimento de uma perspectiva que pensasse o filme do ponto de vista específico da geografia. A intenção inicial foi promover um debate com os alunos no qual eles fossem estimulados a perceber essa figuração essencial do *lugar* no simulacro encerrado pela narrativa fílmica. Convinha então, para o exercício desse novo olhar, fruir o filme pela reflexão de como *a espacialidade é importante na compreensão do sentido de uma história*.

Ou seja, como, dependendo do *lugar*, o objeto ou elemento que a trama apresenta aparecerá com valores diferentes e, conseqüentemente, significados distintos.

No contexto escolar, é muito comum que professores utilizem o cinema como suporte pedagógico de caráter meramente ilustrativo de conteúdos ou como simples veículo de entretenimento. Quando tal abordagem utilitária é feita, considero que se tem uma aproximação rasa da potência da obra e uma redução da mesma à apreensão do enredo. Assim, é sobretudo na contramão dessa linha interpretativa que o breve ensaio se direciona: na subversão de pensar imagens como dados da realidade e na estruturação de uma abordagem rizomática para trabalhar com o nosso objeto de arte, no caso, o filme.

Diante de uma obra de arte, experimentamos sentimentos que tecem inúmeras e complexas relações. Ressonâncias provocadas pelo contexto histórico, por formas e cores, pela fala imprecisa, pelo silêncio consentido... Se não nos afetasse de alguma forma, o objeto não nos convidaria a nos situarmos diante dele e a nos emocionarmos. Para decifrar essa complexa cadeia de relações, temos de adotar um ponto de vista, puxar um fio desse emaranhado de possibilidades e iniciar nossa incursão no universo desencadeado pelas imagens que constituem nossa “**janela indiscreta**”. Esgotar qualquer obra artística pode se transformar em um atoleiro, sendo necessário adotar uma abordagem, um filtro que, ao mesmo tempo em que assegura nosso olhar, consolida um campo do conhecimento. Diante dessa constatação, segue a pergunta: como uma determinada construção espacial colabora e constitui o significado da mensagem, definindo e modificando o seu conteúdo?

Antes de responder a essa pergunta com base no diálogo realizado com os alunos participantes da oficina, e desses com o filme, vale destacar o porquê de trabalhar com Hitchcock. Reconhecido como uma referência para a história do cinema, principalmente por suas propostas dramáticas e novas experiências na linguagem do suspense, o diretor inglês nem sempre recebe o destaque merecido por suas habilidades para se apropriar dos espaços no intuito de criar um universo autônomo. Inclusive parte do interesse e da atratividade da obra de Alfred Hitchcock resulta da sua capacidade de criar quadros de significados que, ao se configurarem, tecem a narrativa e exercitam a sensibilidade “geográfica” do espectador. Nesse sentido, sua obra aponta então para um leque de entradas que, para além de estreitar o diálogo entre geografia e cinema, podem desenvolver e aprofundar discussões no campo da geografia cultural.

Entre outras contribuições para o cinema, o diretor faz uso recorrente de técnicas que aproximam o público da trama mediante um reordenamento dos símbolos e objetos físicos do espaço. Por exemplo, quando movimenta a câmera e cria, por meio de enquadramentos singulares, a sensação de que coabitamos o universo fílmico, confere ao espaço *status* de protagonista, concedendo-lhe um lugar na história e atribuindo-lhe uma nova fala. Trabalhando o cinema em seu estatuto de arte, Hitchcock procura atentar para a construção de uma espacialidade que qualifica a imagem. Ou seja, por meio de sua construção, do equilíbrio de seus elementos, experimenta os diferentes pontos de vista na busca por sugestões e inferências de imagens e sentidos diversos. Ao explorar os elementos em suas diversas dimensões e potencialidades, o diretor cria estratégias que destacam a polissemia das cenas e enriquecem seu caráter espacial. Ressalto ainda que, dentro desse campo, muito pouco foi feito no sentido de aproximar a dimensão espacial, tão latente na filmografia do diretor, à análise geográfica que busca reconciliar arte e ciência aqui proposta.

No filme *Janela indiscreta*, um fotógrafo que teve a perna quebrada num acidente de trabalho vê-se confinado a seu apartamento durante o processo de recuperação. Para se entreter, o protagonista Jeff, interpretado por James Stewart, passa boa parte de seu tempo observando a vida das pessoas que habitam o prédio em frente. Intrigado com o desaparecimento de um personagem do prédio vizinho e com a maneira como o suposto assassino, ex-marido da vítima, comporta-se no apartamento, o fotógrafo define uma linha de ação para provar o crime. Ao escolher um tipo de enquadramento – como a câmera subjetiva que assume o olhar do fotógrafo –, ou quando manipula o *zoom* para expressar angústias e curiosidade, ou mesmo pela maneira como controla a iluminação, aumentando a sensação de suspense, o diretor é capaz de articular, de forma muito particular, a relação entre os lugares e as ações na composição da narrativa, da trama e do ordenamento físico, reunidos dentro de um mesmo produto. Pela cuidadosa composição de seu mosaico de formas e mediante planos que se sobrepõem, complementam-se e constroem paisagens, Hitchcock subverte sentidos e significados impressos, expressando de forma sensível e inteligente novos conceitos daquilo que cria. As janelas pelas quais as personagens veem e são vistas são ora limite, ora fronteira. Quando separam ou quando comunicam, impõem limites físicos e morais, fronteiras entre regras e comportamentos, circunscrevem a dimensão do público e do privado, traçam seu limiar.

Na reflexividade desses lugares e comportamentos é que a vida no filme acontece. No ato de ver e ser visto é desencadeado o ritmo das sequências: comportamentos, relações e objetos imbricam-se e se encadeiam numa trama na qual a dimensão espacial supera sua redução à base material, a simples palco de ações.

A cortina que se abre lentamente nos apresenta a paisagem que nos acompanhará pelo resto do filme. Inaugurando um novo dia, a câmera passeia por entre prédios altos, pátios internos e diferentes janelas do apartamento de classe média, através das quais assistiremos histórias e personagens. Pelas cores quentes e indicação do termômetro, nos situamos em uma estação quente; pela verticalização, velocidades e sons, em uma cidade urbanizada.

De janela em janela, somos apresentados aos apartamentos e aos principais personagens em situações cotidianas. Em um plano sequência que inter-relaciona imagens distintas, compartilhamos da história e da atual condição de Jeff, o fotógrafo que teve a perna imobilizada depois de um acidente. Segundo Deleuze (2007), nesse plano estritamente visual, estamos diante de uma imagem-relação, ou imagem-mental, na qual o que se vê não é a imagem isolada, mas uma imagem virtual indicada por ela. Não é mais necessária uma ligação direta com a ação na sua percepção. Essa relação se complexifica justamente pelo aumento do hiato entre a percepção e a ação. A imagem nos suscita pensamentos, conexões, ao passo que a câmera assume funções proposicionais. Em seguida, quando a câmera subjetiva assume o olhar de Jeff, continuamos, agora de sua perspectiva, a observar ações simultâneas e dissociadas umas das outras: a bailarina penteia os cabelos, dança; o músico faz a barba, compõe; um casal briga; a escultora lê o jornal; crianças correm na rua. Pouco a pouco cada janela e seus interstícios nos introduz traços do caráter e dos sentimentos de pessoas que coexistem em um mesmo espaço e que interagem entre si somente de forma contingencial.

O discurso espacial no filme atua como uma personagem encenada pela reflexividade das lentes. Na lente que filma o que vemos, nas lentes que assumem olhares através dos quais vemos, nas lentes que focam as reações de quem vê. Dessa forma, como num palimpsesto, diferentes camadas de significados se sobrepõem e nos revelam elementos que tratam do macabro com leveza, transformam o suspense em poesia e nos fornecem os elementos que dão liga à trama.

– Abelhudos em Nova York são condenados a seis meses. Não há janelas na prisão. Antigamente, furariam seus olhos com um ferro em brasa. As beldades de biquíni valem esse preço? Viramos uma raça de xeretas. As pessoas deveriam sair de casa e olhar para si mesmas.

Nessa primeira aparição e fala de Stella, a enfermeira de Jeff, a tensão sobre os limites da vida privada é colocada em jogo. O que começa por pura diversão, transforma-se num *voyeurismo* que pode condená-lo legalmente. Janelas, sacadas e pátios internos teatralizam para Jeff a vida privada, transformando espaços em lugares, em palcos carregados de subjetividade capazes de condicionar e revelar comportamentos de cada um dos seus moradores. Dessa ótica, aproveitamos também para refletir sobre de que maneira a criação do suspense como elemento poético está diretamente relacionada com o arranjo entre esses lugares, elementos e ações.

O espaço fílmico, ou cena fílmica, consiste, segundo Aumont (2003), no campo e no extracampo, ou seja, naquilo que aparece em quadro, que é visível, em relação ao que não o é, à imaterialidade da imagem. Apesar de no filme a maioria das relações estarem subordinadas à composição dos quadros, uma mesma música composta concomitantemente com a narrativa e frequentemente fora de quadro dará o tom aos três momentos sobre os quais calcarei o texto. Até o primeiro momento, podemos recolher relações importantes e essenciais na compreensão da trama como um todo. De acordo com Deleuze (1983), essa é uma das grandes peculiaridades de Hitchcock:

Nele o plano, como sempre no cinema, tem realmente duas faces, uma voltada para os personagens, os objetos e as ações em movimento, e a outra voltada para um todo que muda à medida que o filme se desenrola. [...] Hitchcock introduz a imagem mental no cinema. Isto é: ele faz da relação uma imagem, que não só se acrescenta às imagens-percepção, ação e afecção, como as enquadra e transforma. (Deleuze, 1983, p. 226)

Para estabelecer uma relação lógica entre as relações traçadas até agora, um breve esboço sobre a organização desses espaços como condicionantes e reflexos de algumas características de seus moradores é feito em seguida.

Jeff é um fotógrafo de aventuras e vida modesta que, ao contrário do que gostaria sua namorada, antítese de seu padrão de vida, rechaça a ideia do casamento. Em seu pequeno apartamento de dois cômodos, algu-

mas marcas dessa personalidade são delineadas: há fotografias de guerra e viagens penduradas, objetos exóticos e, em meio à certa desorganização aparente e à mobília funcional, uma cama de solteiro, signo de seu desapego ao conforto e, claro, sua opção por uma vida sem compromissos conjugais. Reservado, mas curioso, após tantas semanas imobilizado e observando a vida das pessoas, Jeff acaba envolvendo-se e apelidando seus vizinhos de acordo com a pluralidade de seus comportamentos:

À esquerda de sua janela está o “Músico”: no apartamento-estúdio, sempre cheio de resquícios de comemorações, o homem de hábitos noturnos está com frequência compondo ao piano ou embriagado, nas festas que promove ou quando chega delas. Gosta de receber amigos, mas sempre os vemos na sala. Ao circunscrever um lugar de convivência, ergue uma barreira vinculada ao grau de intimidade e limites que estabelece com os convidados: os amigos que frequentam a casa, não necessariamente frequentam o quarto, franqueado por relações subjetivas ao anfitrião.

À frente de Jeff, está a “Senhorita Torso”. Distinta na maneira expansiva como recebe seus convidados, talvez pelas limitações condicionadas por seu imóvel, a dançarina de balé passa os dias a ensaiar em seu quarto-sala-cozinha-banheiro. É vaidosa, bonita, alegre e rodeada por homens bem vestidos e de belo porte, que se encantam com a sua exuberância.

No andar abaixo, vive a artista plástica, já uma senhora e que gosta de se banhar ao sol e esculpir no seu jardim.

No prédio à direita de Jeff, assistimos a outras situações. Um casal que trata o cachorro como filho e dorme na varanda nos dias de calor; outro casal que briga constantemente.

A relação desse segundo casal, os Thorwald, é um tanto estranha. No apartamento relativamente confortável, vemos parte da cozinha, da sala e do quarto. Os desentendimentos são constantes, e podemos ver a mulher deitada na cama, enquanto o marido, comportando-se de forma suspeita, esquivava-se sorrateiramente para falar ao telefone na sala.

No térreo do mesmo prédio, está a “Senhorita Coração Solitário”: extremamente meticulosa e organizada, parece procurar um parceiro pela forma como simula encontros na solidão de seu apartamento. O cuidado com os afazeres domésticos indica sensibilidade e preocupação com valores do amor romântico.

Na última janela observada no canto direito, quase sempre fechada, um casal de recém-casados parece celebrar a lua-de-mel.

Anoitece e vagamos com as luzes que se acendem nos prédios em frente. Um *close* em Jeff e em Lisa, a namorada de classe alta e costumes refinados, nos introduzem com beleza à tensa relação do casal com o matrimônio. Sob um plano médio que atravessa em profundidade o enquadramento de diversas janelas da grande cidade, temos simultaneamente a sensação de coexistência, intimidade e privacidade invadida. Aquele momento tão pessoal, também pode estar sendo vivido ou compartilhado por outras janelas. O casal janta no pequeno apartamento de Jeff e, pela primeira vez, escuta a melodia vinda da casa do “Músico”, encerrando o primeiro momento.

Esses fragmentos de um todo que cobre solidões, suspeitas, angústias, ilusões e (des)encantos revelam-nos um jogo que agora se complexifica e exige cada vez maior atenção. As situações e personagens que se entrelaçaram para compor a rede que narra as várias histórias nos apresentam a uma estrutura que, desde o início, exige muita atenção.

As persianas na casa dos Thorwald estão fechadas. Vemos Lars Thorwald, o marido, entrar e sair na madrugada chuvosa. Acompanhando a estranha movimentação, a câmera-personagem nos revela que, além de copresente, ela interage na produção do suspense: ao mostrar a saída de Thorwald acompanhado e depois, com o *close* em Jeff, confirmar que ele dormiu na sequência de idas e vindas, ela fornece, pela reflexividade de olhar e ser olhado sem saber, elementos que agregam possibilidades e caracterizam o suspense como gênero narrativo. Definido pelo próprio Hitchcock (Truffaut, 2004), o estilo é capaz de configurar interrogações intelectuais, ou seja, pode, pela informação dos elementos presentes, transformar situações banais em situações interessantes, emocionantes. A escolha do tamanho das imagens em razão dos objetivos dramáticos e a apreensão dos elementos potencializarão a relação entre objetos e ações, agregando emoção aos diferentes momentos, como no plano conjunto da saída de Thorwald com outra mulher e no *close-up* em Jeff que acabei de citar.

É importante destacar a rusticidade conferida pelo *close-up* nesse filme. Toda vez que o recurso é utilizado, há agregação de novas camadas de afecções e de percepções capazes de criar um novo horizonte e expressar significados ou sentimentos ocultos na objetividade da imagem.

Jeff revela à Stella que algo de estranho aconteceu no apartamento dos Thorwald na noite anterior. Através das lentes de sua objetiva, ele amplia o que vê e muda a escala, ao detalhar a maneira artilosa como, na cozinha, o Sr. Thorwald embrulha em jornal uma serra e um facão, utensílios nada condizen-

tes com o ambiente culinário. Lisa desconfia, mas, ao ver o suposto assassino amarrando uma mala a cordas grossas, escuta a hipótese do fotógrafo.

No quarteirão, a vida segue costumeira. Entretanto, no apartamento que agora é o centro das atenções de Jeff, a movimentação é suspeita. A mulher de Thorwald não é mais vista; seu marido despacha a mala, fuma às escondidas e se esconde por trás das persianas. Um novo personagem entra em cena, Doyle, o policial amigo de Jeff, que resistirá à ideia de homicídio, mas que não se opõe a colher informações que ajudem na resolução da suspeita.

A câmera, objeto de trabalho do fotógrafo, é refuncionalizada e, agora, uma aliada em suas investigações. Sempre que aparece em *close*, vemos janelas refletidas, ou assistimos às projeções das fraquezas da vida privada, que afloram e desaparecem alternadamente, cumprindo seu papel na composição do todo. Ao promover mais uma festa, o “Músico” insiste na melodia que vem compondo ao longo da trama.

Lisa expõe traços do comportamento feminino em relação ao apego às joias (em particular à aliança matrimonial) e relembra a Doyle o episódio da mala e o sumiço da mulher. O policial declara que a lógica do casal está às avessas, e que Jeff infringe a lei ao se intrometer num espaço que não lhe cabe, o da vida privada. Antes de expor seu último argumento e partir, Doyle declara: “– Está olhando para um mundo secreto, particular. Na privacidade, fazemos coisas que não explicamos em público.” Novamente os limites entre a privacidade e o que pode/deve ser visto são postos em discussão.

Nesse momento, retorno à “Senhorita Coração Solitário” e à sequência na qual ela volta de um encontro. Frustrada com a brutalidade e a indelicadeza de seu parceiro e com o conseqüente desfecho da noite, resigna-se à autopiedade, fazendo que Jeff e Lisa reflitam se é aceitável, mesmo sob a hipótese de um crime, “invadir” a vida privada ou sobre como regular as fronteiras entre a curiosidade e o *voyeurismo*.

Um grito, uma morte, uma declaração

Quem fez isso? Quem matou meu cachorro? Não sabem o significado da palavra vizinho! Vizinhos se gostam, conversam, preocupam-se se estamos vivos ou mortos. Nenhum de vocês faz isso!

Sob um plano geral, notamos não só a intensidade da carga emocional, mas a totalidade do cenário. Pela primeira vez, temos uma noção geral do

espaço onde todas essas histórias se esbarram. Todos aparecem às janelas do quarto para identificar os gritos da mulher que acaba de perder seu cachorro, considerado um filho pelo casal. O Sr. Thorwald é o único que não acende as luzes ou aparece à janela. Nesse momento, todos os personagens se percebem participantes de uma mesma cena, desencadeada por um fato da vida privada que se torna pública, delatando de forma clara a efemeridade das relações entre eles. Pouco a pouco, ainda sob o plano aberto, todos se recolhem, com a sensação de que não estão sós dentro de seus apartamentos. O que fazem ou como reagem qualifica as suas personalidades e atribue sentido às suas ações. Algumas dessas janelas são como pequenos filmes para Jeff, filmes que ele mesmo monta, ao associar vidas que nada têm de convergentes, senão a simples copresença e o reflexo na sua própria conduta na vida privada.

O estranho comportamento de Thorwald instiga Jeff a continuar sua investigação. Depois de forjar um encontro com o suspeito, Jeff envia Lisa ao apartamento dos Thorwald. Um plano médio que enquadra todas as janelas do apartamento nos possibilita acompanhar a trajetória da personagem pelos cômodos à procura de alguma pista. De tanto observar, fica fácil a movimentação pelo lugar. *Close-up* em Jeff. As lentes de sua câmera refletem as ações transcorridas do outro lado e nos convidam a observar a cena do seu mesmo ponto de vista.

Jeff explica a Doyle a situação e, logo em seguida, o suspeito liga. Escutam-se barulhos. O som e o plano fechado no rosto de Jeff produzem a imagem do suspense. A câmera em *plongée* nos indica a impotência do fotógrafo na situação. Sua movimentação é restrita. Escutamos passos pesados e logo o suspeito invade o apartamento de Jeff. Como justificar um impulso curioso, inofensivo? Depois de pedir explicações em vão, começa uma briga. Ressignificando seu objeto de trabalho em objeto de defesa, o fotógrafo lança flashes de sua câmera para deter Thorwald por alguns instantes. Mistério iluminado, esclarecido. Pela primeira vez frente à frente com o suspeito, Jeff experimenta mais um risco: o de invadir a privacidade alheia, tensionando os limites e as fronteiras das relações de vizinhança. De novo começa uma mobilização entre os vizinhos. Todos vêm à janela e mais uma vez por causa de uma situação contingencial se comunicam. Novamente o plano geral nos dá a dimensão da comunicabilidade e ligação entre esses fragmentos de vida tão desconectados. A polícia corre para resgatar Jeff e prender o suspeito, que finalmente confessa o crime. O plano fecha no reencontro do casal e todos os elementos do crime vêm à tona.

A câmera volta a realizar um movimento panorâmico e a nos atualizar sobre a continuidade de cada um daqueles filmes que transcorrem no interior dos apartamentos. Entramos na sala do “Músico” e o vemos conversando com a “Senhorita Coração Solitário”. Escutamos a gravação da mesma música que desde o começo do filme dava o tom da narrativa e a salva do suicídio. O apartamento dos Thorwald é pintado para receber novos inquilinos. O casal adentra um novo cachorro; a “Senhorita Torso” recebe um namorado que foge aos padrões dos que recebeu anteriormente, e tudo parece voltar ao normal na vizinhança e na vida do casal protagonista, finalmente com a relação consolidada.

Onde estaria a geografia do filme, senão em toda essa complexa rede espacial apresentada? Nas relações entre objetos e ações que definem imagens e fundem sentidos, observamos a presença de três dimensões essenciais ao campo da geografia: morfológica, comportamental e simbólica (Gomes, 2008). Dependendo do comportamento já explicitado de cada personagem e do lugar onde se encontram, vários sentidos e valores distintos foram observados e atribuídos. A tensão principal, porém, foi a criada por esse limiar entre o que é de domínio público ou o que é de domínio privado. Qual o limite das nossas ações na vida privada e até que ponto é correto publicizar, mesmo quando suspeito, o espaço do privado? Pesquisar a construção e a figuração do lugar nesse filme trouxe em conjunto com os alunos a reflexão de como o cinema se utiliza do olhar geográfico para construir o sentido das histórias; e de como a geografia, sem perder sua especificidade analítica, pode contribuir na compreensão de uma narrativa fílmica.

A cortina se fecha sobre a janela-tela como num cinema antigo. Chega ao fim o teatro da vida privada. De novo somos trazidos à vida costumeira.

Referências bibliográficas

AUMOUNT, Jacques; MICHEL, Marie. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

GOMES, Paulo César da Costa. Cenários para a geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA,

Roberto Lobato (org.). *Espaço e cultura: pluralidade temática*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2008. p. 187-210.

JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Filmografia

JANELA INDISCRETA [REAR WINDOW]. Direção Alfred Hitchcock; roteiro John Michael Hayes, baseado em conto de Cornell Woolrich. Los Angeles: Paramount, 1954. Colorido, 112 min.

O (anti)platonismo de Lygia Clark*

Lethicia Ouro A. M. Oliveira

Introdução

Diz-se que um clássico é sempre atual. Um clássico trata de questões universais – válidas, portanto, em todo e qualquer momento histórico. Todavia, é facilmente perceptível como obras filosóficas clássicas tornaram-se alvo de críticas contemporâneas que, por vezes, parecem pretender desvalidar o pensamento de um autor. No que diz respeito ao pensamento de Platão, tais críticas já são lugar-comum (ver, por exemplo, Deleuze, 2006, p. 205-207) e, em muitos casos, se inspiram no ataque nietzschiano à metafísica e à racionalidade – que, segundo Nietzsche, teriam nascido com Sócrates,¹ personagem platônico.

A postura nietzschiana que tem, dentre outros, Sócrates como foco crítico (Oliveira, 2008), ao mesmo tempo em que maldiz a filosofia socrática, certamente ressalta a importância da mesma. Se Nietzsche, ao longo de suas obras, repete que Sócrates representa o nascimento da racionalidade, por ele interpretado como o início do declínio da tradição grega, ressalta, mesmo assim, a necessidade de diálogo com Sócrates. Nietzsche diz que é preciso compreender quando a razão começa a imperar em nossa cultura para poder analisar esse império e mostrar como ele é decadente, depreciador do corpo e dos instintos pelos quais o homem é forte e potente, e não fraco e doente (Nietzsche, 1985, p. 25-33), como seriam Sócrates e seus seguidores, ou seja, todo o pensamento ocidental. Nietzsche evidencia a influência que a filosofia

* Este texto é fruto de uma oficina realizada no PROJETO ARTE E SAÚDE: CIDADE (2009) da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio da Fundação Oswaldo Cruz (EPSJV/Fiocruz), na qual se usou, dentre outros recursos, obras concretas de Lygia Clark para evidenciar aos alunos a oposição visível *versus* inteligível presente nos diálogos de Platão.

¹ Ver, por exemplo, a caracterização de Sócrates em Nietzsche, 1992, p. 12-20.

platônica² ainda exerce e a urgência de colocá-la em questão, de compreender seus pressupostos e forças.

É seguindo essa compreensão da postura de Nietzsche, percebendo a importância contemporânea de questões antigas, que, neste texto, ousamos mostrar como um tema clássico e antigo, presente na que é considerada principal obra platônica, *A República*, também se encontra em algumas obras de arte plásticas contemporâneas da artista brasileira Lygia Clark, a saber, as obras concretas *Planos em superfície modulada*. Nossa proposta é, em lugar de nos limitarmos à oposição entre o contemporâneo e o antigo, clarificar em que aspectos de fato há essa oposição, evidenciando onde percebemos uma continuidade, isto é, onde, nas obras de Lygia Clark, encontramos temas clássicos, platônicos, e em que sentido se pode afirmar que a artista brasileira expressa artisticamente algo que o filósofo grego afirmou filosoficamente.

A empreitada poderia de antemão ser considerada um erro, por já se ter interpretado algumas obras de Lygia Clark como uma “guinada decidida contra o platonismo” (ver *Lygia Clark: objetos variáveis*, de Max Bense, apud Carneiro, 2004, p. 79).³ Nosso esforço será o de elucidar que essa guinada contra o platonismo, se realmente ocorre, será possível desde o tratamento de temas próprios ao pensamento de Platão. A proposta artística de Lygia Clark em sua fase concreta, de 1955 a 1959, ilumina aspectos do corpo ou do visível com os quais há tempos se inquietara Platão. Vejamos com base em que e como tal interpretação é possível, analisando desde apontamentos sobre o corpo e o visível no pensamento platônico seguidos de breve análise de algumas obras plásticas da artista.

O visível em Platão

Platão reflete sobre o corpo e o visível em muitos dos seus diálogos. Em *A República*, por exemplo, o tema aparece, dentre outros lugares, na narrativa do anel de Gíges, relatada por um dos personagens do diálogo, Gláucon. Ele quer saber de Sócrates se realmente é bom ser justo ou se é

² Por não se fazer necessário neste texto, optamos por não distinguir os pensamentos de Sócrates e Platão. Essa distinção é tradicionalmente aceita e se baseia numa divisão cronológica dos diálogos platônicos ordenados segundo a influência ou não de Sócrates nos textos do seu discípulo.

³ Max Bense se refere às obras *Bichos*, de uma fase posterior às fases de que aqui trataremos. Caso com a expressão platonismo Bense não se refira à filosofia de Platão, mas aos autores posteriores influenciados por ele, nosso texto ainda terá o valor de elucidar a relação íntima de obras de Lygia Clark com temas da filosofia platônica.

bom somente quando se possui uma reputação de assim o ser. Em outras palavras: basta fingirmos sermos justos aos olhos dos outros ou, independentemente das aparências, devemos seguir a justiça?

A questão sobre o que é a justiça é levantada desde o início do diálogo. No livro 1 de *A República*, alguns personagens se arriscam a defini-la, e o “irônico”⁴ Sócrates, como o faz costumeiramente, mostra que as definições propostas não abarcam o significado real da justiça, isto é, são insuficientes no dizer o que é a justiça, não expressam a realidade.⁵ Irritado com a ironia que vê em Sócrates, Trasímaco entra na discussão e propõe uma definição que expande a temática do diálogo. Quando o sofista, que, para Sócrates, argumenta igual a uma fera (Platão, 2001, 336b), afirma que a justiça é a conveniência do mais forte (ibid., 338b), do governante, abre a discussão sobre o valor, ou *dýnamis*,⁶ da justiça, isto é, se ela é boa ou ruim. Trasímaco define a justiça como a conveniência do mais forte, pois identifica as leis instituídas pelo governante ao mais forte politicamente em uma cidade. Se ele institui as leis, certamente o fará tendo em vista o que lhe é conveniente e bom, pensa Trasímaco. Quer dizer, a justiça somente é boa para quem a institui, não sendo, portanto, proveitosa para o próprio sujeito do ato justo, que somente obedece a uma lei criada por outro. O governante cria as regras de acordo com a sua conveniência, não com o que seria melhor para todos.

Na argumentação final do livro 1, Sócrates refuta a definição de Trasímaco, mas ele próprio, ao fim desse livro, não encontra definição para a justiça – o que só acontecerá com a construção da melhor cidade possível –, e por isso não poderia mostrar a Trasímaco que a justiça convém e é boa para todos, e não somente para os mais fortes, os governantes.

No início do livro 2, Gláucon, tendo em vista a questão levantada por Trasímaco quanto ao valor da justiça, pede que Sócrates, além de buscar a definição da justiça, mostre que ela é boa por si mesma, e, assim, para todos que a praticam, pois Gláucon afirma que, segundo a compreensão comum, a justiça parece ser boa somente pelas suas consequências, isto é, somente

⁴ Quem o acusa de ironia é o personagem do sofista Trasímaco, em Platão, 2001, 337a.

⁵ Esse é o método socrático, sua maiêutica, exemplificado nos diálogos socráticos do jovem Platão, razão por que alguns consideram que o livro 1 de *A República* teria sido escrito nessa primeira fase dos diálogos (ver Pereira, 2001, p. xviii).

⁶ Tradicionalmente o termo é traduzido, desde Homero até Platão, por força, ou por potência no contexto da filosofia aristotélica. Aqui optamos por traduzi-lo por valor, uma vez que esse termo torna mais claro o sentido da argumentação de Trasímaco, que, em certa medida, será retomada por Gláucon, como veremos (ibid., 358b). Essas diferentes possibilidades de tradução se encontram em Bailly, 1963.

para que se receba a reputação de justo. Os homens agiriam de forma justa não por perceber que essa ação seja a melhor, mas por imposição de regras sociais elaboradas por outros e com as quais não concordam, por não percebê-las como boas para quem as cumpre.

Como saber se a justiça é realmente boa para quem a pratica? Há valor na justiça em si mesma ou somente em sua reputação? Só se sabe se a ação justa é realmente boa se dela despojarmos a reputação; só se conhece a justiça em si mesma se dela retirarmos suas consequências. As consequências correspondem às recompensas sociais, a honra ou a reputação, oferecidas por aqueles que reconhecem um homem justo. Para que se reconheça um homem como justo, para que ele seja honrado e receba as recompensas, é preciso que esse homem seja visível aos demais, isto é, que se possam ver as ações justas praticadas por ele.

Sendo assim, a questão proposta a Sócrates sobre o valor da justiça envolve a problemática relativa à oposição entre visível e invisível. A visibilidade implica recompensas, enquanto a invisibilidade não. Gláucon evidencia a diferença entre esses dois polos quando narra como Giges, um pastor, num dia em que a terra se abriu por causa de um tremor ou de uma trovoada, desceu nessa fenda aberta e encontrou um anel de ouro no cadáver de um gigante nu, que tomou para si. Um dia, quando se encontrava numa assembleia de pastores, virou a pedra do anel para a parte interna de sua mão e percebeu que isso fazia ele se tornar invisível aos demais. Os pastores conversavam como se Giges não estivesse mais lá. Percebendo o poder do anel, ele conseguiu seduzir a rainha, matar o rei e tomar, tiranicamente, o poder da cidade.

A narrativa de Gláucon deixa claro que o homem, enquanto possui corpo e é visto pelos demais, pode agir de forma diferente do que agiria se estivesse invisível. É o caso de Giges que, quando visível, assumia suas funções habituais como pastor; quando invisível, toma o poder por meio de um ato tirânico – que certamente seria repudiado pelo povo se tivesse sido realizado às claras. Giges age de forma justa quando visível para receber reputação de justo e não ser punido socialmente. Quando escapa da punição por sua invisibilidade, age injustamente. Conclui-se que, quando está visível, Giges oculta suas reais intenções.

O corpo, o visível, possui a propriedade de se ocultar: “o surgimento já tende ao encobrimento”, “*phýsis krýptesthai philei*” (Heráclito, 1999,

123).⁷ É esse aspecto do corpóreo, que não é possível compreender objetivamente, racionalmente, por seu fluir e mascarar – incluindo-se aí os aspectos belos ou impostores de uma máscara –, que origina o pensamento filosófico com os pré-socráticos e que concerne também a Platão de forma radical, tornando-se um dos pilares de sua metafísica.

Nos livros 6 e 7 de *A República*, Platão afirma que os corpos são sombras da realidade. A questão inicia-se no livro 5, quando Sócrates trata da diferença entre os filósofos e os não filósofos para explicar por que os primeiros devem governar a cidade. Enquanto os filósofos percebem um princípio único na realidade, os não filósofos só veem a multiplicidade. O filósofo conhece o belo; o não filósofo pensa que existem diversos corpos belos (Platão, 2001, 476a-480a), sem perceber que esses corpos apenas participam e são como sombras do belo em si. O que caracteriza o filósofo é sua visão, para além dos corpos, da realidade. O conhecimento da realidade é o que fará que ele seja o governante da melhor cidade possível (ibid., 473d), podendo orientá-la segundo a sua sabedoria. Tal caracterização dos corpos, e a diferenciação entre o que é visível aos olhos do corpo e o que só pode ser visto com os olhos da alma (ibid., 518c), encontra-se nas famosas passagens da Linha Dividida e da Alegoria da Caverna.

Tratemos aqui brevemente da alegoria. Por meio dela, Sócrates expõe como nós, homens, vivemos de acordo com imagens ou sombras, e as chamamos de realidade. Os corpos que contemplamos constituem um espetáculo, são como jogos de luz e sombra na parede de uma caverna, num teatro de marionetes (ibid., 514a-515c). Trata-se de arte, ilusão, fantasia, isso que pensamos ser real quando nos apegamos ao corpóreo, ao material como critério de veracidade. Se o real, o ser, está no *lógos*,⁸ na razão ou no discurso, como afirmou Heráclito (1999, 1), para ser verdadeiro, deve caracterizar-se por permanência, constância,

⁷ Esse fragmento pode ser traduzido de diversas formas: “a natureza ama esconder-se” (Bornheim, 2003, p. 43) ou “a *phýsis* tende a ocultar-se” (Berge, 1969, p. 291). O termo *phýsis* quer dizer tanto ação de fazer nascer, formação, produção, quanto natureza. A temática da *phýsis* no pensamento pré-socrático ressaltada por Aristóteles (2002) é a inquietude com o surgimento dos seres; o sentido desse surgimento será encontrado na *arkhé*, princípio que governa todo o devir. Heráclito afirma, no fragmento 123, que todo nascimento, toda formação que observamos acontecer naturalmente tende ou ama (*philei*) se esconder ou se ocultar (*krýptesthai*). Os corpos surgem, manifestam-se, mas nesse surgimento há também a tendência a se esconderem. Isto é, toda manifestação é acompanhada de um ocultamento. Esse não é um mero detalhe na filosofia heraclítica. O tema da unidade dos contrários é recorrentemente tratado por Heráclito (fragmentos 10, 23, 51, 65, 67, 88, 126).

⁸ O termo *lógos* possui diversos significados, dentre eles razão e discurso. Ele é um dos conceitos mais importantes do pensamento de Heráclito, representando a unidade do todo. Ver, por exemplo, os fragmentos 2 e 50.

imutabilidade e eternidade, como poeticamente expôs Parmênides (ver fragmentos 7 e 8, por exemplo, em Bornheim, 2003, p. 55-57). Se afirmamos que algo é real, e essa afirmação é verdadeira, ele deve ainda ser real no ato da afirmação; se ele se transforma, como se transformam todos os corpos incessantemente, a afirmação torna-se falsa, e a realidade desse ser, portanto, não é alcançada. O real só pode ser compreendido se corresponder a uma constância, ausente no âmbito corporal, sensível, visível.

O visível em Lygia Clark

O aspecto criativo, artístico e enganador do corpóreo enquanto perpétua transformação e recriação de linhas e cores que não se reduzem a critérios lógicos, racionais⁹ é o que Lygia Clark expõe em suas obras *Planos em superfície modulada*.

Tais obras e todas do mesmo período – o concreto – são reconhecidas pela própria artista como o início histórico da criação de obras importantes em seu percurso: “o importante começou com a quebra da moldura” (depoimento de Lygia Clark ao Museu da Imagem e do Som em 1979, apud Carneiro, 2004, p. 70), ela afirma. Sabemos que a moldura delimita o espaço da obra de arte, separando-a do espaço dos objetos corpóreos que consideramos reais. Tradicionalmente, a obra de arte se caracteriza pelo aspecto ficcional, pela representação pictórica ou pela imitação, *mimesis*,¹⁰ dos objetos “reais”. Lygia Clark ultrapassa o limite da moldura em suas obras. Ela se apropria desse espaço delimitador pintando-o, isto é, transformando-o também em obra de arte.

No quadro inicial (*Superfície modulada nº 1*), em que se manifesta a tentativa de quebrar a relação convencional moldura–quadro, **o espaço pictórico ainda se mantém intacto**, distinguindo-se claramente da “moldura”, muito embora esta tenha perdido quase todas as suas características, pois a moldura, sendo da mesma cor que a tela, já começa a invadir e ser invadida pelo “quadro”. A seguir, o espaço pictórico já desaparece quase totalmente, não há mais uma “composição” dentro de uma área fechada: a superfície se estende por igual da tela à moldura, que ainda se distinguem entre si por uma espécie de convenção cromática: a

⁹ Ver a leitura feita por Châtelet (1994, p. 55) dessa oposição no pensamento grego, especialmente em Aristóteles.

¹⁰ *Mimesis*, que quer dizer imitação ou representação, é um conceito fundamental nas investigações estéticas, principalmente no que diz respeito ao caráter da obra de arte, descrita como imitação dos corpos vivos no livro 10 de *A República*. Trataremos brevemente desse tema na próxima seção deste texto.

área de madeira (“moldura”) é preta (cor limite, não-cor), enquanto a área da tela (“quadro”) é verde (*Superfície modulada n° 2*). É como se, simbolicamente, a artista mantivesse, nessa relação cor–não-cor, a relação quadro–moldura. Sucede que essa transferência intuitiva é um novo passo para a desarticulação do quadro, pois, no trabalho seguinte (*Superfície modulada n° 3*), o preto (“moldura”) passa para dentro do azul (que simbolicamente aqui corresponde ao verde, isto é, ao espaço da tela: “quadro”) e com isso a relação se inverte totalmente: o espaço pictórico está agora *fora da moldura*, liberto dela. (Gullar, 1980, p. 9-10)

Além da incorporação da moldura em suas obras e da consequente libertação do espaço pictórico, Lygia Clark também desconstrói o centro de referência da representação. Quando, em *Superfície modulada n° 3*, a parte preta se encontra no centro do quadro, ainda distinguimos esse centro como o espaço da arte em relação aos elementos periféricos, que possuíam menor valor artístico. Já com a expansão das cores por toda a tela e a moldura em *Superfície modulada n° 4*, esse centro desaparece. Assim, sem a moldura para separar arte e não-arte, **e nem mesmo um centro de referência** onde haveria a culminância do valor artístico de uma obra, arte e “realidade” formam um só. Outro exemplo: na obra *Espaço modulado n° 3*, torna-se clara a expansão da superfície da tela para fora dela mesma, pois a tela, toda preta, é colocada sobre um fundo também preto. Tela e fundo se confundem pelo uso da mesma cor. Lygia Clark recusa a proposta tradicional de representação no espaço determinado da tela para expor o próprio espaço, o material ou corpóreo.

Espaço, matéria ou corpo serão apresentados por Lygia Clark como fictícios em *Planos em superfície modulada*, compostos pela justaposição de placas de madeira pintadas de branco, preto ou cinza. Quando temos a combinação de duas placas com a mesma cor, uma linha – que a artista chama de linha orgânica – torna-se visível. Essa linha aparece pela primeira vez quando a moldura é pintada da mesma cor que a tela: a moldura some, fazendo aparecer o limite entre a madeira e a tela. Essa linha demarcadora passa a ser incorporada em seu trabalho, formando as próprias linhas antes pintadas, misturando pintura e escultura numa brincadeira entre aparência e realidade. As linhas orgânicas presentes em *Planos em superfície modulada* proporcionam diferentes efeitos visuais em quem as contempla. Tomemos, como exemplo, *Plano em superfície modulada n° 1*, com a sua justaposição de placas de madeira pintadas de branco. Ao contemplarmos a obra,

vemos dois pontos de encontro de linhas orgânicas. Podemos visualmente perceber cada um desses pontos como saindo da tela ou afundando-se nela. Contudo, as placas de madeira encontram-se na mesma altura: trata-se, assim, de uma ilusão visual, ilusão que não se refere mais à obra de arte, mas, como afirmamos, expande-se para todo o espaço, para tudo o que é visível. Ela surge da simples disposição de placas de madeira brancas. Não se trata de uma obra de representação pictórica, mas de uma ordenação de objetos que, frequentemente, chamamos de reais, enfim, objetos materiais com os quais lidamos em nosso cotidiano.

Lygia Clark expõe nessas obras concretas algo de filosófico: a evidência metafísica de que os objetos visíveis, os corpos, são ilusórios, fugidios, cheios de *phantasia*.¹¹ A própria artista afirma que sua fase concreta é metafísica, que ela teoriza sobre o tempo e o espaço (apud Carneiro, 2004, p. 95). Sua intenção é mostrar ao homem como ele possui ideias falsas sobre a arte, o corpo e o visível:

O plano é um conceito criado pelo homem com fins práticos: para satisfazer sua necessidade de equilíbrio. O quadrado, criação abstrata, é um produto do plano. O plano, marcando arbitrariamente os limites do espaço, dá ao homem uma ideia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade. (Clark, 1980, p. 13)

Nessa passagem percebemos que a própria artista afirma ser o plano, a superfície, um conceito necessário para nossa compreensão do espaço, simples criação humana para satisfazer suas necessidades práticas. O espaço, o plano, o quadrado, não são reais. Eles parecem reais para os homens, que marcam arbitrariamente limites. É preciso estabelecer um plano para realizar uma construção arquitetônica, ordenar objetos num cômodo qualquer etc. O plano é uma determinação da razão que serve a uma prática, é útil, mas não é real.

Mímesis ou abstração

Até aqui vimos que Platão e Lygia Clark concordam em que o corpo é ilusório, é sombra e arte. Porém, ainda falta perguntar se, para Platão, seria razoável supor que temas de sua filosofia pudessem ser expostos pelas artes plásticas? Não nos cabe aqui desenvolver esse tema a fundo. Gostaríamos, contudo, de registrar uma observação a esse respeito.

¹¹ O termo grego quer dizer tanto ação de mostrar aparição, quanto aspecto de coisas extraordinárias ou imaginação. Ver Bailly, 1963.

No livro 10 de *A República*, Platão expõe o caráter da poesia por meio de uma comparação com a pintura. Na Grécia Antiga, os pintores delineavam em vasos e muros representações pictóricas referentes a personagens e cenas mitológicas. Na representação de uma cama, por exemplo, encontramos a imitação de uma cama tal como a percebemos sensivelmente. Isso ocorre principalmente no período da Grécia Clássica, quando são desenvolvidas técnicas de perspectiva e abandonadas as formas rigorosamente retas do estilo arcaico (ver, entre outros, Gombrich, 2008, cap. 3).

Para Platão, não só as camas pintadas são cópias das camas produzidas pelos marceneiros, mas também essas são imitações da cama real, a verdadeira cama ou ideia de cama. A cama real seria produzida por deus, e unificaria tudo o que chamamos de cama numa única realidade. Sendo assim, a pintura de uma cama é uma imitação da imitação, encontra-se mais afastada do real que a cama produzida pelo marceneiro. Como a poesia é semelhante à pintura mimética, ela é, por natureza, ilusória, isto é, não verdadeira ou real; além disso, ela é capaz de nos seduzir e de instigar nossos apetites e paixões, desprovidos de sentido ou razão – *lógos*.¹² Por isso, Platão afirma que ela não será útil para a educação dos jovens na melhor cidade possível, construída no diálogo.

No que diz respeito à própria pintura, sua crítica se baseia no caráter mimético da mesma. Lembremos que essa crítica dirige-se ao que atualmente chamamos de arte naturalista: aquela que copia os objetos tais como aparecem fenomenicamente (ver Osborne, 1983, p. 52-72). Segundo alguns comentadores, Platão não rejeitava a pintura em si, e sim o estilo naturalista que lhe fora contemporâneo, um estilo que faz a arte parecer ser o que não é, quando ela imita, faz-se passar por um ser natural ou artificial.

O foco de Platão na arte mimética permite uma abordagem diferenciada da arte abstrata e da representação pictórica. As obras concretas de Lygia Clark, rejeitando o mimético da arte tradicional, não pretendem ser algo que não são. O valor das obras encontra-se nelas mesmas, não numa referência exterior. Além disso, elas exibem o que verdadeiramente são: fantasia, ilusão, máscara.

Uma observação: não cabe a nós conjecturar sobre a posição platônica de uma forma artística inexistente na Grécia Clássica. Entendemos que todo pensamento filosófico, que trata de questões universais, encontra-se emaranhado nas referências culturais de sua própria época, e não de qualquer outra. O que queremos aqui ressaltar é que, segundo alguns comentadores, as

famosas críticas platônicas à arte possuem um foco específico, a arte mimética de seu tempo, da qual se exclui o trabalho de Lygia Clark.

Segundo tais apontamentos, dada a semelhança na compreensão do corpóreo em Platão e Lygia Clark e dado o foco da crítica platônica na arte mimética, ao menos é necessária cautela ao se opor as obras de Lygia Clark à filosofia de Platão.

Conclusão

Se as obras de Lygia Clark representam uma guinada contra o platonismo, se a artista contemporânea discorda do filósofo antigo, certamente essa contraposição não diz respeito à compreensão do sensível ou visível como fantasia. Como vimos, Platão assim compreende o visível, que aparece como tema em suas reflexões políticas, estéticas e metafísicas. É na investigação sobre o valor da justiça que se faz necessário um anel com o poder da invisibilidade para que se veja o que é ocultado pelo corpo. Se em Platão o corpo oculta, não exhibe a realidade, sendo apenas como uma sombra num teatro de marionetes, segundo Lygia Clark – que liberta a obra de arte dos limites da moldura – todo corpo é ilusório. Isso se evidencia pela justaposição de placas de madeira, em *Planos em superfície modulada*. Se há diferenças entre Platão e Lygia Clark, é porque o primeiro enxerga uma unidade nessas aparições, enquanto a artista gosta de brincar com cores e formas em jogo de enganação. É porque um é filósofo; a outra, artista. Se Lygia Clark não pretende, pela arte, expor um ideal, faz algo que o próprio Platão consideraria impossível, posto que as ideias são invisíveis aos olhos do corpo. Não discordamos da afirmação de que a proposta de ambos seja diferente – a ideia desse texto é de amadurecer essa compreensão por meio da explicitação de pontos de encontro que, para nós, homens de olhos que não veem, podem ser imperceptíveis.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Loyola, 2002. V. 2.

BAILLY, Anatole. *Dictionnaire grec-français*. 26. ed. Paris: Hachette, 1963.

BERGE, Damião. *O lógos heraclítico*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.

BORNHEIM, Gerd A. (org.). *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, 2003.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com claror*: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. São Paulo: Imaginária, 2004.

CHÂTELET, François. *Uma história da razão*: entrevistas com Émile Noël. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

CLARK, Lygia. A morte do plano (1960). In: FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES (FUNARTE). *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. p. 13.

DELEUZE, Gilles. Ambiguidade do platonismo. In: _____. *Diferença e repetição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006. p. 205-207.

_____. *Diferença e repetição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GULLAR, Ferreira. Lygia Clark: uma experiência radical (1954-1958) (1958). In: FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES (FUNARTE). *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. p. 7-12.

HERÁCLITO. Fragmentos. In: LEÃO, Emmanuel Carneiro (org.). *Os pensadores originários*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*: ou como se filosofa às marteladas. Lisboa: Guimarães, 1985.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*: uma introdução histórica. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

OLIVEIRA, Lethicia Ouro A. M. Quem é Sócrates? As duas leituras de Nietzsche exemplificadas no Fédon. *Ítaca*, Rio de Janeiro, v. 10, p. 75-85, 2008.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Introdução. In: PLATÃO. *A República*. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PLATÃO. *A República*. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PESSANHA, José Américo (org.). *Os pré-socráticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os pensadores).

SPIVEY, Nigel. *Understanding Greek Sculpture: Ancient Meanings, Modern Readings*. Londres: Thames and Hudson, 1996.

O espaço público da cidade como indicador de jogo: por uma pedagogia dialógica do teatro

Liliane Ferreira Mundim

Eu amo a rua. [...] Os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis, e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua. [...] Oh! Sim, as ruas têm alma! Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem histórias, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, spleenéticas, snobs, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga de sangue... [...] Mas o importante, o grave, é ser a rua a causa fundamental da diversidade dos tipos urbanos.
João do Rio apud Gomes, 2005

A vida nas cidades e a discussão sobre os aspectos urbanos, bem como as inter-relações e tensões que envolvem seus habitantes, usuários ou cidadãos, podem ser fonte de inesgotável investigação. Desde 2008, no trabalho desenvolvido em sala de aula com alunos licenciandos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), venho experimentando o sistema de jogos dramáticos, fazendo do espaço urbano da cidade “palco” de tais experimentos.

No ano de 2009, ao ser convidada pela Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) para participar do evento ARTE E SAÚDE: CIDADE e entrar em contato com os projetos desenvolvidos na instituição, vislumbrei as possibilidades de diálogo entre teatro, educação e saúde da perspectiva dos diversos aspectos ligados à cidade como *locus* investigativo.

A ocupação da cidade envolve inúmeros fatores. A apreensão e a reflexão sobre as questões que envolvem o cotidiano do espaço urbano, que são geralmente de caráter imprevisível, tecidas conjuntamente, como condições sócio-histórico-culturais dos indivíduos, interferem nos diferentes modos de convivência. No que se refere ao campo das artes em geral, o uso desses espaços para experimentações diversas gera, no mínimo, curiosidade e es-

panto, provocando algumas vezes o estranhamento daqueles que circulam por esses lugares.

Como arte múltipla, o teatro vem, desde sempre, ocupando os espaços da cidade. Dos mistérios da Idade Média, passando pela *commedia dell'arte* e chegando aos dias atuais, o espaço público tem sido palco dessas atuações. Pode-se afirmar que esse é um fértil território para os ofícios teatrais.

Para a pedagogia do teatro, o espaço, como categoria e conceito, tem sido campo de exploração. Considerar o espaço urbano da cidade como uma dessas possibilidades, além de ampliar essa utilização, extrapola as fronteiras das salas de aula, fazendo de palco espaços não convencionais e dando-lhes outros sentidos.

A aplicação do jogo como prática pedagógica precisa estar embasada em teorias concernentes à pedagogia do teatro. O jogo dramático (*jeu dramatique*) se apresenta como um desses pressupostos. A noção de jogo dramático, segundo as pesquisas da professora Maria Lucia de Souza Barros Pupo (2005), foi disseminada na França a partir dos anos 1930 por Léon Chancerel, entre outros, e ampliada e largamente discutida no âmbito pedagógico por Richard Monod e Jean-Pierre Ryngaert ao longo da década de 1970. Atualmente, tais pesquisas estão bastante difundidas e são parte do fazer cotidiano e da atuação conjunta de professores e atores tanto em sala de aula quanto em práticas de ação cultural (Pupo, 2005). Jean-Pierre Ryngaert considera que

[...] o jogo é o lugar de todas as invenções e incita à criação. Ele inquieta e seduz por essas mesmas razões, pois exige que os participantes se arrisquem com tentativas que rompam com seu *savoir-faire* habitual. Existe um prazer e um júbilo da invenção, como existe um prazer de ver outros participantes apresentarem um trabalho original e pessoal. (2009, p. 72)

Em suas propostas metodológicas, Ryngaert trabalha com diferentes meios de provocar situações de jogo, que ele denomina *indutores*. Os principais são espaço, imagem e texto. Especificamente quanto ao indutor espaço, a escolha do espaço urbano como possibilidade de ampliação se apresentou como um diferencial no trabalho. A praça General Tibúrcio e a Praia Vermelha, ambas localizadas no bairro da Urca, na cidade do Rio de Janeiro, próximo ao *campus* da Unirio, constituíram nossa área de jogo.

Inicialmente, houve um planejamento básico que pretendia fazer o uso mais simples possível desse novo espaço de jogo. A primeira propos-

ta foi de que os alunos traçassem individualmente um mapa pessoal da praça. Nele poderiam estar contidas as diversas cartografias, com base na leitura de cada um.

A partir daí, demos início a várias propostas de ocupação do espaço. As situações que foram se apresentando ganharam uma dimensão tão interessante e instigadora que passaram a ser fundamentais para as experimentações. O trabalho começou a ganhar novos rumos e houve a necessidade premente de pesquisarmos, com maior aprofundamento, alguns conceitos sobre **espaço urbano/espaço público/espaço privado, e suas relações**. O que pode ser considerado público ou a partir de que momento os indivíduos passam a utilizar os espaços levando em conta as diferentes configurações tanto no campo da arquitetura e do urbanismo quanto no da filosofia e da geografia, dentre outras abordagens.

Como exemplo de contexto histórico, as análises de Richard Sennett consideram que a passagem do século XVIII para o XIX se caracteriza principalmente pelo fato de que tudo referente à personalidade das pessoas aparece na esfera pública e é visto por todos. Ou seja, segundo o autor, a partir do século XIX, o público e o privado perdem suas fronteiras.

Essas questões podem ocasionar inúmeros fatores de estranhamento, pois anteriormente o domínio privado era visto como um refúgio, como um lugar no qual as pessoas se conheceriam, um lugar caracterizado pela “intimidade”. Nesses novos moldes, somos todos estranhos e nos revelamos em nossos comportamentos, códigos do vestir etc.

Essas formas de apropriação tomam, com o passar do tempo, diferentes rumos, com ênfase no caráter econômico. O pensador francês Guy Debord, em seu *A sociedade do espetáculo* (1997), afirma ser a produção capitalista o mote de unificação do espaço, que já não é limitado pelas sociedades exteriores. Essa unificação é, ao mesmo tempo, um processo extensivo e intensivo de banalização proveniente da acumulação das mercadorias produzidas em série para o espaço abstrato do mercado, que, ao mesmo tempo em que quebrou todas as barreiras regionais e legais, e todas as restrições corporativas da Idade Média que mantinham a qualidade da produção artesanal, também dissolveu a autonomia e a qualidade dos lugares.

Para Guy Debord, o urbanismo é a tomada do meio ambiente natural e humano pelo capitalismo, que, ao desenvolver a sua lógica de dominação absoluta, refaz a totalidade do espaço como seu próprio cenário:

[...] se a história da cidade é a história da liberdade, ela é também a da tirania, da administração estatal que controla o campo e a própria cidade. A cidade é o campo de batalha da liberdade histórica, não sua posse. A cidade é o meio da história, porque ela é ao mesmo tempo concentração do poder social, que torna possível a empresa histórica, e consciência do passado. (Debord, 1997, p. 116)

O espaço urbano público apresenta também seus espaços de circulação, como a praça ou a rua; de lazer e recreação, como uma praça ou um parque urbano; de contemplação, como um jardim público; ou de preservação e conservação, como um grande parque ou mesmo uma reserva ecológica. Nesses locais, o direito de ir e vir é total. Além desses espaços, também há espaços que, mesmo apresentando certa restrição ao acesso e à circulação, pertencem à esfera do público: nesses espaços, a presença do privado deve ser teoricamente controlada – e, até mesmo, evitada. São os edifícios e equipamentos públicos, em geral, como instituições de ensino, hospitais, centros de cultura etc.

Para as pesquisadoras Fabiana Dutra Britto e Paola Jacques Berenstein:

O espaço público, se reconhecido, por excelência, como *locus* do conflito, inclui agentes e mobiliza agenciamentos muito mais diversos e contraditórios do que se desejaria ou se costuma identificar. Enquanto a arte, se reconhecida como *locus* da experiência, promove percepções espaço-temporais muito mais complexas do que sugerem os efeitos moralizadores e individualistas normalmente atribuídos à contemplação cenográfica. (2009, p. 339)

Nessa linha de pensamento, a geógrafa brasileira Ana Fani Alessandri Carlos, em seu *O lugar no/do mundo* (1996), constata que hoje são visíveis profundas e amplas transformações espaciais, porém, em vez da anulação do espaço, o que a análise revela é a sua reafirmação e a necessidade de a redefinição do lugar: “O lugar é a porção do espaço apropriável para a vida – apropriada através do corpo – dos sentidos – dos passos de seus moradores, é o bairro, é a praça, é a rua” (ibid., p. 20).

Apropriar-se do espaço da rua e torná-lo habitável, confortável, lúdico, penetrável, como lugar de pertencimento, e ruminar por suas brechas e camadas, deixando-se afetar pelos atravessamentos que fazem parte das circunstâncias desse lugar. Lugar de passagens que toma aspectos intercambiantes e se configura como espaço real, imaginário, poético, simbólico, dentre outras características. A rua é território perpassado por tensões e transformações espaço-temporais. Portanto, pode-se dizer que a discussão

sobre a rua, o espaço público de circulação ou o lugar sofrem permanentes e contínuas oscilações.

Inúmeros pensadores contemporâneos apontam para essas complexidades. Para o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2005), os termos líquido, fluido e maleável podem representar, de forma metafórica, o que está em vigor: a prioridade do individualismo. As principais características do que Bauman considera e denomina modernidade líquida são o desapego, a provisoriedade e o acelerado processo da individualização, com o que ela se configura como um tempo de liberdade e, ao mesmo tempo, de insegurança. Para o professor e pesquisador Andre Carreira:

Vivemos em cidades que não podem ser abordadas em sua totalidade. Não temos uma cidade, mas sim inúmeras cidades que funcionam dentro de um espaço geográfico delimitado principalmente pela ação das instituições. Estas múltiplas cidades são definidas pelo repertório de uso dos habitantes, e pelos limites da percepção dos mesmos. São seções estabelecidas pelos percursos, isto é pela ação diária dos indivíduos. Trata-se de um espaço percebido a partir dos seus múltiplos segmentos, dos seus usos diversos e sobrepostos. Usos que estabelecem zonas culturais que conformam as “cidades” dentro da cidade. (2009, p. 2)

Para a pedagogia do teatro, na investigação e apropriação do espaço da cidade como espaço de jogo, além de considerarmos todos esses aspectos, optamos por tratar o espaço como categoria recorrente e interdisciplinar, atentos às diversas formas de sua utilização: espaço de plateia; espaço real e/ou imaginário; campo de possibilidade de apropriação e uso; facilitador da inter-relação e da interação com as diferentes coisas e pessoas que circulam por ele; provocador de intervenção, de estranhamento, de transformação, de ocupação, de invasão; instigador de discussão de conceitos como arte, loucura, tensão, modificação, metamorfose, dentre outras classificações que podem suscitar inúmeras formas plásticas, sonoras ou cênicas, através dos diferentes tempos e ritmos de seus ocupantes rotineiros ou eventuais.

O fato de estarmos em um contexto como o da rua, onde nos sentimos estranhos uns aos outros, traz algumas dificuldades. Nesse sentido, conduzi o trabalho estimulando que os alunos se deixassem realmente afetar pelos elementos itinerantes e imprevisíveis desse espaço da rua, evitando ao máximo uma forma de apresentação *para*, mas sim uma representação *com*.

Na perspectiva dialógica, foram levantadas algumas questões para reflexão, entre elas:

- . o que o *espaço da rua* provoca?
- . é possível atuar mesmo com as interferências que surgem no espaço público, mantendo o estado de jogo?
- . como podemos estar preparados para considerar esses elementos imprevisíveis algo importante ou capaz de modificar as regras do jogo pre-estabelecido?
- . considerando o espectador como coautor e participante, passamos a considerá-lo também um jogador?

Algumas das respostas dos alunos revelam pontos importantes para a continuidade da pesquisa:

Acredito que a rua, ou outro espaço público (praça, jardim etc.), proporciona ao ator/pesquisador uma infinita possibilidade de criação. Seja a partir da improvisação com o que está acontecendo lá, na hora, seja como laboratório “crítico-analítico” em que o ator analisa situações que serviriam para seu trabalho. Ou seja, a rua ou o espaço público provocam não só o medo habitual das grandes cidades: são também uma possibilidade criativa constante. (Jarbas Albuquerque, aluno da disciplina Metodologia do Ensino do Teatro II – Graduação em Teatro, modalidade Licenciatura, Unirio, 2009 – 1o. semestre)

O espaço da rua nos provoca vontade de interagir com os transeuntes, que estão em seu cotidiano e que estranham tudo aquilo. Provoca-nos também a vontade de ousar, e o contato com a natureza cotidiana de forma cênica nos induz a ver e sentir aquele lugar de uma forma nunca antes imaginada. (Juliana Ibraim, aluna da disciplina Metodologia do Ensino do Teatro II – Graduação em Teatro, modalidade Licenciatura, Unirio, 2009 – 1o. semestre)

Do meu ponto de vista, essa é a ideia principal que está em jogo: reagir ao que nos acontece na hora, seja uma coisa simples ou até um tiroteio no meio da rua. Como fazer isso de forma consistente é a grande questão do ator. O inusitado [...] é o presente que um ator pode receber em um momento de pesquisa ou improvisação. Agora, para “responder” a esse inusitado de forma artística e de qualidade, é preciso treino, muito treino para que o fluxo de jogo não se perca e, assim, possamos criar a partir do inusitado. (Jarbas

Albuquerque, aluno da disciplina Metodologia do Ensino do Teatro II – Graduação em Teatro, modalidade Licenciatura, Unirio, 2009 – 1o. semestre)

A visão da cidade como panorama impede que apareçam as muitas cidades contidas dentro dela. O teatro pode revelar o cotidiano invisível, pinçando ações, imagens e atitudes, pelas quais já passamos sem perceber. Às vezes, podemos interferir num determinado lugar; outras, podemos usá-lo como estímulo, fazer um deslocamento. Se eu vejo uma boia no mar, posso entrar no mar e compor uma imagem com a boia, mas também posso transferir o mar para a praça e usar o mato para representá-lo. Para mim, meu corpo no mato é a boia no mar, mas, para quem estava passando e não sabia da pesquisa, a imagem ganhava outro significado. E o que nasceu de algo muito concreto e presente pode-se tornar abstrato sem nenhum esforço. A rua, por si só, já comunica. O caso não é só de usá-la, mas de se relacionar com ela. (Lucas Nascimento, aluno da disciplina Metodologia do Ensino do Teatro II – Graduação em Teatro, modalidade Licenciatura, Unirio, 2009)

No viés da rua como palco, discutimos a possibilidade de considerarmos o espaço da rua como local para a experiência artístico-pedagógica da encenação, coerente com o pensamento da “encenação vista como investigação coletiva sobre o mundo e a linguagem cênica” e de “encenar sem perder a atitude de jogo” (Bulhões, 2004, p. 19). A cidade é instigadora e sua dinâmica é fruto, principalmente, de sua imprevisibilidade.

Na construção de um produto cênico que possa ser mostrado para uma plateia, cabe-nos perguntar como proceder, incluindo tudo que estiver no campo do jogo como parte integrante do trabalho. Seria possível? Ainda estamos investigando. Como considerar a partir daí a relação ator-espectador? Quem será o quê?

No que se refere aos aspectos que abrangem o papel do observador e sua relação como coparticipante no teatro, as pesquisas desenvolvidas por Flavio Desgranges (2003) consideram que é o olhar do observador que sustenta o próprio jogo no teatro. Desgranges aponta para a necessidade de “companheiros de jogo” e de “criação”. Diz ainda que:

Se a arte teatral deixou de oferecer riscos, é porque deixou de se colocar em risco, o teatro propõe à plateia aquilo que se espera dele, que o espectador seja o modelo de

cidadão ideal, aquele que apenas aguarda a cena seguinte. O dito teatro de arte não é mais um movimento de guerra e, sim, de resistência, tal a indiferença a que foi relegado. (Ibid., p. 23)

Nesse sentido, ao provocarmos outro olhar e outro viés para a experimentação da arte teatral, através do jogo e do uso do espaço público como possibilidade para esse fazer, podemos dizer que os obstáculos e imprevistos que surgem nesse ambiente plural podem ser fontes inesgotáveis de propostas instigadoras. Provavelmente, chegar ao estado de jogo e se deixar afetar e transformar pelo inusitado ou pelos acasos pode levar anos em processos de treinamentos, técnicas diversas e experimentos.

Neste momento da pesquisa, tenho considerado o trabalho com os jogos dramáticos uma opção metodológica catalisadora e instigadora de expressividade, e, possivelmente, um dos caminhos para um trabalho pedagógico experimental articulado com os conceitos de dialogismo e polifonia de vozes.

Os fazeres pedagógico-artísticos, como processos educativos, precisam estar atentos aos novos paradigmas contemporâneos, que buscam, cada vez mais, considerar as questões locais e globais. Edgar Morin, pensador francês, amplia e consolida essa filosofia, quando nos diz que “é preciso conceber o sujeito como aquele que dá unidade e invariância a uma pluralidade de personagens, de caracteres, de potencialidades. [...] precisamos, portanto, de uma concepção complexa do sujeito” (2004, p. 128).

A pedagogia do teatro é hoje um campo aberto a experimentações. Penso que cabe a nós, investigadores dessa área em franca expansão, investir na continuidade de pesquisas e experimentos que possam nos manter em permanente estado de jogo.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BULHÕES, Marcos. *Encenação em jogo*. São Paulo: Hucitec, 2004.

BRITTO, Fabiana Dutra; BERENSTEIN, Paola Jacques. *A rua é nossa... é de todos nós. Fractal: Revista de Psicologia*, Niterói, v. 21, n. 2, p 337-350, maio-ago. 2009. Disponível em: <http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/Fractal/article/view/273/334>. Acesso em: 17 set. 2012.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O lugar no/do mundo*. São Paulo: Hucitec, 1996.

CARREIRA, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do teatro de invasão. *O Percevejo Online*, Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – Unirio, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 1-10, jan.-jun. 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/482/402>. Acesso em: 17 set. 2012.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994. V. 1: Artes do fazer.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DESGRANGES, Flavio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

KOSOVSKI, Lidia. Comentário em aula do curso “Construção Cênica: Abordagens sobre o Espaço e a sua Ambientação Dramática”, 2º semestre de 2009. Professores Lidia Kosovski, Ricardo Kosovski e José Dias. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), Unirio, 23 out. 2009.

LEFEBVRE, Henri. *La vie quotidienne*. Paris: L'Arche, 1961. 3 v.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck; MALEQUE, Miria Roseira (org.). *Espaço e cidade: conceitos e leituras*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

PUPPO, Maria Lucia de Souza Barros. *Entre o Mediterrâneo e o Atlântico: uma aventura teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, representar*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Hucitec, 1982.

_____. *Por uma economia política da cidade: o caso de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1994.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HISTÓRIA E CIDADANIA

Arte, cidade e democracia

Roberta Lobo

Revolução passiva e redemocratização brasileira

A abertura política iniciada no final dos anos 1970¹ criou inúmeras esperanças quanto ao processo de democratização da sociedade brasileira, pois, no período anterior ao golpe civil militar de 1964, a sociedade brasileira estava marcada por uma intensa politização, que atingia o cinema, o teatro, a música, o jornalismo, as universidades, os movimentos populares de cultura, além dos sindicatos, de alguns setores militares e dos movimentos sociais do campo e da cidade. Como nos diz Schwarz: “O vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização das empresas americanas etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente.” (2005, p. 21). O sonho e a realidade de modernização e democratização que alimentavam o debate público não se limitavam à esfera de uma cidadania individualizada, pois o que se fazia presente era a experiência organizada da sociedade brasileira. O golpe fez avançar a modernização econômica, elemento indispensável para a atualização da reprodução do capital monopolista na época, porém alimentou uma regressão social e política em larga escala, mesmo permitindo até 1968 “relativa hegemonia cultural da esquerda no país”, visto que “nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom” (ibid., p. 8).

Os motivos de tal derrota histórica ainda precisam ser esclarecidos para as gerações que se seguiram. Existe ainda hoje algo de nebuloso no que diz respeito à visão de mundo e à práxis política da esquerda da época, com consequências difusas, porém presentes no processo de redemocratização dos anos 1980, bem como no momento atual de total enquadramento e

¹ Estamos nos referindo à revogação do AI-5, em 1978, à volta dos exilados políticos, à Lei da Anistia, em 1979, e ao fim do bipartidarismo.

refluxo dos movimentos sindicais e sociais. Seguindo as pistas de Schwarz (2005), faz-se necessário revermos a contrapelo a combinação particular existente entre populismo, nacional-desenvolvimentismo e leninismo clássico, assim como a relação entre Estado, sindicalismo e movimentos sociais.

Retomando o fio da meada, a compreensão da experiência democrática brasileira não pode prescindir de uma análise das contradições que se fazem presentes em cada período histórico. Interessa-nos compreender a experiência democrática brasileira em tempos de “nova ordem mundial”, de **“transformismo” do Partido dos Trabalhadores (PT), para rememorar uma antiga expressão do pensamento de Gramsci, e de “militarização da vida social”.**

As esperanças democráticas postas no processo de abertura tiveram imenso valor histórico, porém não redundaram em força social capaz de radicalizar a experiência democrática com base no princípio caro à democracia representativa: as eleições diretas. Entre os anos 1979 e 1984, a reorganização popular estava em voga, com a atuação de cerca de 80 mil comunidades eclesiais de base (CEBs), o crescimento dos sindicatos rurais, a proliferação das associações de amigos de bairro, a criação de comissões de fábrica, a deflagração de greves dos trabalhadores das indústrias de ponta e dos professores das redes públicas, e as primeiras ocupações dos sem-terra. Seguindo a corrente da mobilização, apresentavam-se no cenário político as associações de classe média, como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC). O auge desse movimento foi a campanha das Diretas Já, que mobilizou comícios gigantescos com mais de 500 mil pessoas no Rio de Janeiro e mais de 1 milhão de pessoas em São Paulo (Carvalho, 2001, p. 183-188). Diante de tal movimento social de massas por que a permissão do recuo? Por que a contracorrente da permanência da *revolução passiva*?

Não é novidade que a redemocratização brasileira é identificada com uma transição fraca, com resoluções realizadas *pelo alto*, ou seja, por alguns segmentos da sociedade que disputam a hegemonia. Para falar em termos gramscianos, a ocidentalização da sociedade brasileira no período, materializada nos sindicatos, nas CEBs, na Comissão Pastoral da Terra (CPT), no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e no conjunto de associações de bairro e de favelas, não eliminou a permanência da orientalização, ou seja, a força do Estado na condução do processo político. Para Coutinho (2005, p. 92-93), mesmo tendo sido derrotado, o movimento das Diretas Já impediu

a reprodução do regime, com o governo semicivil de Paulo Maluf. No entanto, a escolha da oposição em participar do colégio eleitoral configurou uma solução pelo alto, um modo *prussiano* e *passivo* de conduzir as transformações políticas e sociais no Brasil.² A consequência direta dessa opção foi a derrota do projeto popular nas eleições diretas de 1989. Mantêm-se a modernização pelo alto mediante a chamada globalização, com a contínua regressão da sociedade no que tange ao seu processo de politização e de organização social.

Um agravante dessa situação histórica é o processo posterior de ajustes neoliberais, crescimento da dívida externa e dependência econômica, o dar-se conta de estar na periferia da reestruturação produtiva do capital, a qual impõe novas formas de acumulação que atingem diretamente o processo de socialização do trabalho e da política (gramscianamente falando), com o desemprego massivo, além do abocanhar do fundo público, que implica uma regressão dos direitos sociais. Ou seja, além da revolução *passiva* como *tônica da redemocratização brasileira*, seguimos para um período **histórico de transformações estruturantes da esfera econômica**, transformações para a permanência do mesmo – qual seja, a lógica de reprodução do valor como lógica da reprodução social, agora sob o imperativo da financeirização, da espetacularização do real e de uma coerção crescente –, um período marcado pela fabricação midiática de um consenso que elimina o dissenso próprio da luta política. A esfera pública é negada e o mercado torna-se o grande regulador dos conflitos, interesses e demandas sociais, relegando para a *sociedade civil* apenas a sobrevivência do interesse particular, corporativo. Segundo Coutinho (2005), a expansão do terceiro setor, a presença de um sindicalismo de resultados, a constituição do partido-ônibus (agregados de interesses personalistas e corporativistas), aliadas à baixa participação política, consolidam e renovam “elementos prussianos e elitistas da transição fraca” como o “presidencialismo imperial” e a “cooptação clientelista” (ibid., p. 99).

Gostaríamos de ressaltar que o conteúdo da democracia no Brasil contemporâneo não pode ser pensado sem estabelecer uma relação da política

² Caberia aqui um aprofundamento acerca da relação entre Nova República e revolução *passiva/prussiana*, e um estudo sobre a assimetria entre Estado e sociedade civil, com a reatualização do populismo, a cooptação, o clientelismo, a corrupção e a democratização do cinismo (como disse Paulo Freire, em sua última entrevista em 1997) que ganhou consistência histórica nas décadas seguintes e que, nesta primeira década do século XXI, atinge patamares cada vez mais alarmantes.

com a esfera econômica. Se antes, no pré-1964, a democratização estava relacionada à modernização num viés nacional-desenvolvimentista, a partir dos anos 1990, o tripé nacional-desenvolvimentista é rompido pela avalanche da dívida externa e pelo desmonte do sistema monetário-financeiro do que um dia se nomeou “capitalismo nacional”. Aliados a isso estão a combinação de trabalho barato com financeirização do capital, movimentos em tempo real do capital, deslocamentos de fábricas para periferias remotas, uma enorme massa de capital financeiro em circulação e, portanto, suscetível à forte especulação, um capital de imagens que permite a forma para que o capital atue como virtual e, ao mesmo tempo, seja “capaz de extrair mais-valia no momento do uso da força de trabalho, sem o constrangimento da era industrial” (Oliveira, 2007, p. 26). Nesse conjunto está, segundo Oliveira (2007), a contrarrevolução do nosso tempo, uma contrarrevolução que eleva a graus sofisticados, e ao mesmo tempo primitivos, a forma trabalho abstrato. Diante desse estágio avançado da forma-mercadoria, mergulhamos numa das mais profundas regressões políticas. Essa regressão, com base na autonomização do mercado, atinge tanto o centro do sistema quanto a periferia, implantando intolerâncias, negligenciando direitos humanos, implodindo a esfera pública, bem como as relações mercantis de contratos, relegando os indivíduos à solidão e à força da lei bruta (Oliveira, 2007, p. 29). Parafraseando Oliveira (2002) e Schwarz (1994), diante do *desmanche* da sociabilidade do período 1964-1990, resistirão a República e a democracia?

De acordo com Oliveira (2007), há uma irracionalidade do processo de valorização, visto que a realização do valor interno, isto é do Produto Interno Bruto (PIB), só ocorre com o capital externo global por intermédio das dívidas públicas: “as novas dívidas financiam a renovação da antiga, e ocorre uma esterilização da capacidade produtiva do país. A realização é apenas virtual, o caso clássico do capital fictício previsto por Marx” (ibid., p. 33). Como dado trágico ou farsa, convém revelar: a dívida pública no Brasil cresceu dez vezes entre 1994 e 2002 e hoje corresponde a mais de 50% do PIB. Bom, se não há realização do valor somente como antivalor (Oliveira, 1998), se não há mais como referência o trabalho formal, fixo e assalariado, e sim um sem-número de trabalhos sem forma que, junto com o desemprego, atingem 60% da força de trabalho da população ativa brasileira, o que pode garantir a sociabilidade pós-desmanche? A autonomização do mercado implode o conceito de hegemonia de Gramsci: é a lei do vale-tudo sem culpa, o apagar da memória de um mínimo de virtude do mercado a fim de garantir uma sociabilidade

da concorrência. Instaura-se a exceção permanente, o único horizonte posto na direção da manutenção de tal sociabilidade pós-desmanche que vai combinando, de maneira cada vez mais atroz, colapso da sociedade burguesa³ e coerção estatal (2007, p. 35).

Se a reprodução do capital no período atual está garantida pelo aparato estatal coercitivo⁴ e eliminada a aura da sociedade civil, o que pensar da política, da relação entre as classes sociais, de seus interesses e suas formas de representação? Segundo Oliveira (2007), uma profunda indeterminação tomou o campo da política. Não há no horizonte a formação de consensos ou dissensos, ou seja, de um campo de invenções no qual se possa estabelecer um palco das disputas de projetos políticos. *Marketing*, economicismo e alianças privilegiam um discurso difuso e ambíguo que não apresenta uma alternativa a essa dinâmica do mundo capitalista atual e, quando resvala no horizonte algum discurso alternativo, ele apenas busca requestrar um nacional-desenvolvimentismo que objetivamente não possui mais condições históricas de se realizar.⁵

Para fechar o argumento, gostaríamos de trazer mais alguns elementos para a compreensão do fenômeno histórico contemporâneo que se deseja apresentar sob o conceito de *estado de exceção permanente*. A compreensão do mesmo é fundamental para tatearmos o conteúdo da democracia na experiência social brasileira, em especial na realidade do estado do Rio de Janeiro.

A “nova ordem mundial” se instaura no processo de mudança de paradigmas na esfera da economia e da política, processo que atinge não apenas as macroestruturas, mas também as microestruturas, ou seja, são alterações que se realizam tanto no campo do Estado e do mercado quanto no íntimo dos sujeitos sociais. O marco da *flexibilidade* atinge não apenas o mundo do mercado de trabalho, mas também as estruturas psíquicas do sujeito, implicando uma flexibilidade inclusive do caráter;⁶ da mesma forma, o marco do *risco*

³ Tal colapso deve ser entendido com base na própria lei do valor: com a progressiva automação, elimina-se o trabalho vivo do processo de produção, o que gera o desemprego estrutural; no entanto, tendo como referência a fórmula clássica, somente o trabalho como mercadoria gera valor a mais, excedente. O capital chega ao seu limite lógico e, para se manter, assume ativamente cada vez mais formas destrutivas. Ou seja, a civilização em excesso não traz progresso e sim regressão. Essa discussão pode ser vista em Marx, 1998; Mészáros, 2002; Kurz, 1992; e Menegat, 2006.

⁴ Vale a pena conhecer o trabalho organizado por Ceceña (2008), no qual são apresentados mapas que relacionam fontes de água, metais, hidrocarbonetos e biodiversidade com as bases militares dos Estados Unidos.

⁵ Esse tema mereceria maior aprofundamento, em especial levando-se em conta os processos recentes de nossa história política, como as eleições de 2002 e 2006, e também a relação que se estabelece entre Estado e movimentos sindicais e sociais. Sugiro, em especial, a leitura de Oliveira e Rizek, 2007.

⁶ Ver estudo pioneiro de Sennet, 2002.

atinge um raio que vai das operações nas bolsas de valores às consequências funestas dos processos de desestruturação da vida social e do meio ambiente. Flexibilidade e risco vão nortear as ações desta “nova ordem mundial”, incluindo suas ações de promoção da paz mundial, cada vez mais garantidas pelo direito à guerra, ou seja, pela implantação de um estado de sítio mundial que garante, por sua vez, a segurança da reprodução do capital na sua dialética atual de valorização–destruição (Arantes, 2007, p. 35). Aqui não há nenhuma novidade histórica: estado de direito e estado de exceção caminharam juntos desde o terror implantado com as revoluções proletárias de 1848, como bem demonstrou Marx (1997) em *O 18 Brumário de Luís Bonaparte* e Benjamin (2006) em suas *Passagens*. Ou seja, a exceção sempre foi a regra para as classes populares que se tornam perigosas, e o estado de sítio, a forma normatizada para garantir o estado de direito.

A anomalia constitutiva da modernidade política reside no fato de que a definição jurídica do estado de exceção tenha sido elaborada ao mesmo tempo em que se implantava o Estado constitucional liberal. [...] O fato de já não sabermos mais se estamos em guerra ou em paz talvez seja a evidência mais tangível e abrangente desta indistinção entre exceção e regra que é o híbrido extremo em que se cristaliza a atual escallada de uma dominação a céu aberto. A Guerra do Golfo foi sem dúvida o primeiro grande laboratório do estado de sítio como governo do mundo [...]. (Arantes, 2007, p. 42-43)

Assim, a normalidade constitucional garante a exceção especialmente para aqueles considerados inimigos – comunistas (no identificar de nosso passado recente) e criminosos e terroristas (no jargão da atualidade) –, seja na forma de ditadura, de guerra civil ou da guerra justa. Para completar o paradoxo, a exceção como normalidade tem por fim a garantia do livre comércio, das formas retardatárias de modernização (realizadas no passado recente) e de acumulação primitiva, reatualizadas hoje com a crise estrutural do capital. Capitalismo e guerra não se colocam como novidade histórica, tampouco sua relação com a tecnologia, hoje transvestida de tecnociência com as “novas armas *high tech*” e a retórica de ofuscamento cristalizada em clichês como ‘ciberguerra’, ‘armas inteligentes’, ‘guerra segura’ etc.” (Arantes, 2007, p. 49).

Porém, o estado de exceção permanente que se configura a partir dos anos 1990 não se alastra aleatoriamente pelo mundo: seu lugar é a periferia. No entanto, aqui é necessária uma diferenciação entre a guerra cosmopolita permanente e difusa e a guerra civil pós-desmanche. A primeira,

em que os donos da “nova ordem mundial” legitimam as coalizões humanitárias e partem para cima de territórios escolhidos a dedo – haja vista as experiências das guerras do Golfo e de Kosovo e da ocupação do Afeganistão –, implica sempre destruição dos Estados-nação e apropriação de suas riquezas materiais, em especial, a pilhagem de matérias-primas.⁷ Já a guerra civil pós-desmanche (incluindo determinados territórios das grandes cidades do centro do sistema)⁸ dirige-se a conter as populações condenadas pelo ajuste neoliberal, seja por meio da estrutura policial, seja mediante formas privadas de coerção, como as milícias (Arantes, 2007, p. 51).

Guerra, criminalização, violação dos direitos humanos, escassez, medo, indiferença e desprezo: essa a segunda natureza que parece dominar a vida social no século XXI. Quais os caminhos da experiência democrática brasileira: é possível uma desintegração deste sistema mundial da violência instaurado há três décadas? Ou sua domesticação é inevitável?

Os projetos do capital no Rio de Janeiro e a ideologia da pacificação

Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas,
 Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta,
 Saber que existe o mar e as praias nuas,
 Montanhas sem nome e planícies mais vastas
 Que o mais vasto desejo,
 E eu estou em ti fechada e apenas vejo
 Os muros e as paredes, e não vejo
 Nem o crescer do mar, nem o mudar das luas.
 Saber que tomas em ti a minha vida
 E que arrastas pela sombra das paredes
 A minha alma que fora prometida
 Às ondas brancas e às florestas verdes.
Cidade, Sophia de Mello Breyner Andresen, 1944

A violação dos direitos humanos é a forma de instauração dos projetos do grande capital na periferia, desde os projetos de modernização retardatória até os projetos da modernidade globalizada. A história sem pretensão de salvar ou condenar a dialética negativa e positiva que se movimenta na/pela

⁷ Aqui o petróleo tem um peso descomunal: “para assegurar o suprimento a preços baixos de energias fósseis para as economias centrais, quer dizer, para assegurar a matriz energética da riqueza de algumas nações, é preciso desmantelar as estruturas sociais produtivas das fontes supridoras” (Altvater apud Arantes, 2007, p. 68).

⁸ Para um maior entendimento dessa situação, ver a tese da brasilianização do mundo defendida por Arantes, 2004.

práxis humana segue um tempo agonizante, de fraturas intransponíveis, de memórias reprimidas, um presente que não vê o mar do futuro, estilhaçado por muros, fome, desinteresse e medo. A dificuldade da visão/imaginação do mar do futuro não elimina a realidade de desejá-lo e senti-lo, reatualizando a promessa de vivê-lo enquanto humanidade.

No ano 2000, doze países da América Latina criaram com o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), na condição de comitê de organização técnica, a Iniciativa para a Integração da Infraestrutura Regional Sul-Americana (IIRSA), cujo objetivo era modernizar a infraestrutura da América Latina, desenvolvendo os setores de transporte, energia e comunicação com base em um padrão equitativo e sustentável. No Brasil, a IIRSA se materializa no Plano de Aceleração do Crescimento (PAC), que tem a função de preparar as condições de entrada dos grupos transnacionais, produzindo energia barata, possibilitando o escoamento da produção, abrindo benefícios, oferecendo incentivos e isenções de tributos, e permitindo violações dos direitos do homem e da natureza.⁹

O estado do Rio de Janeiro abocanha parte importante da verba do PAC por causa de seu lugar estratégico em termos das necessidades do capital¹⁰ no que diz respeito à infraestrutura logística e energética. A previsão era de que até 2010 estariam disponíveis 94 bilhões de reais, dos quais 66,5 bilhões de reais para a infraestrutura energética, 4,7 bilhões de reais para a infraestrutura logística e 12 bilhões de reais para a infraestrutura social e urbana.

A infraestrutura energética preparada para dar conta das necessidades dos projetos do capital nas baías da Guanabara e de Sepetiba silencia a incompatibilidade de sua existência com a permanência das atividades das populações tradicionais. Os investimentos voltados para a baía de Guanabara pertencem à Petrobras, e seu objetivo é ampliar a capacidade produtiva e construir gasodutos para o escoamento do gás natural. A instalação do polo petroquímico implicou a construção de dutos para o gás liquefeito de petróleo (GLP), criando-se o Consórcio GLP Submarino, entre a Petrobras e as empresas GDK e Oceânica, responsável pela construção de dutos aquáticos da praia de Mauá até Magé. A partir de então, ocorre um impacto direto,

⁹ A breve síntese que segue tem como base o relatório *Os muros nas favelas e o processo de criminalização*, divulgado em maio de 2009 por um conjunto de grupos e movimentos sociais (Rede Rio Criança et al., 2009).

¹⁰ Aqui compreendido como relação social dominante, fincada nas metamorfoses do fetiche da mercadoria como princípio que organiza a vida social e na lei do valor e seu enfrentamento com os limites lógicos e históricos postos pelo tempo presente. Ver Mészáros, 2002.

material e subjetivo, sobre quinhentos pescadores artesanais, com a violação do direito de ir e vir, a intimidação por órgãos do Estado, a poluição e o assoreamento da baía com os dutos e as dragagens, além das irregularidades de licenciamento ambiental.

Os pescadores criaram a Associação Homens do Mar da Baía da Guanabara (Ahomar), lutando pela não instalação do polo que inviabilizará a pesca e causará impactos ambientais terríveis numa região onde vivem 3 mil pescadores. Durante 38 dias (março e abril de 2009), organizaram uma manifestação no mar, dificultando as obras da GDK. Foram reprimidos pelo batalhão local e pelo Grupamento Aeromarítimo (GAM) da Polícia Militar: além de presos, tiveram embarcações e redes apreendidas, e foram alvo de bombas de efeito moral jogadas pelo helicóptero do GAM. No dia 1º de maio de 2009, o presidente da associação sofreu um atentado: os disparos vieram de local próximo ao canteiro de obras do GLP.

Por conta das denúncias e dos protestos dos pescadores, no dia 22 de maio, as secretarias municipais de Meio Ambiente e da Fazenda, a Prefeitura de Magé e o Conselho Municipal de Meio Ambiente da cidade vistoriaram o canteiro de obras do Consórcio GLP e interditaram o mesmo, por causa da constatação de inúmeras irregularidades. Seis horas depois da interdição, o pescador e tesoureiro da Ahomar Paulo César Santos Sousa foi assassinado com cinco tiros, três no rosto e dois na nuca (Zahar, 2009).

Os investimentos voltados para a baía de Sepetiba são de um consórcio entre a Thyssen Krupp Steel (TKS) (90%) e a Companhia Vale do Rio Doce (10%) para a instalação da Companhia Siderúrgica do Atlântico (TKCSA).¹¹ Em 2006, iniciou-se a implantação de um complexo industrial-siderúrgico-portuário com a intenção de consolidar, na baía de Sepetiba, a maior usina siderúrgica da América Latina, empreendimento que conta com o apoio dos governos estadual e municipal, mediante isenções fiscais, além de financiamento direto do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) de 1,5 milhão de reais. O complexo industrial-siderúrgico-portuário está centrado nas seguintes construções: usina integrada para a

¹¹ A planta industrial em construção situa-se no bairro de Santa Cruz, numa área de 9 km quadrados, na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro e teria investimento, conforme aprovado em setembro de 2006, de 3 bilhões de euros (ou aproximadamente 8 bilhões de reais). Em maio de 2008, a empresa elevou a previsão de investimentos para uma faixa de 3,5 a 3,7 bilhões de euros. Por conta de atrasos nas obras, aumentos no preço de máquinas e equipamentos e outros custos, o grupo alemão elevou o orçamento do projeto para 4,5 bilhões de euros. Esse é considerado o maior investimento estrangeiro privado feito no Brasil nos últimos dez anos e o maior projeto do setor siderúrgico no país.

produção de 5,5 milhões de toneladas de placas de aço para exportação (no projeto original, aprovado em setembro de 2006, a empresa previa a produção de 5 milhões de toneladas); usina termelétrica com capacidade de geração de 490 MW de energia elétrica a partir dos gases do alto-forno (produção de ferro-gusa) e da aciaria (que transforma o ferro-gusa em aço, ainda em estado líquido), bem como do vapor da coqueria – essa energia fará parte do processo siderúrgico e alimentará toda a usina; porto, com dois terminais, para recebimento do carvão importado (4 milhões de toneladas) e escoamento de toda a produção da usina, composto por uma ponte de acesso de 4 Km mar adentro e um píer de 700 m, destinado ao recebimento do carvão importado (Rede Rio Criança et al., 2009, p. 39). O local da obra sofreu interdições de vários órgãos, mas nunca foi paralisado. Seu impacto atinge 8 mil famílias de pescadores, com o desflorestamento abusivo¹² e a morte de pescados e moluscos por causa da introdução de atividades de dragagem.¹³

Os pescadores e moradores locais que resistem às ações da TKCSA são ameaçados não por um órgão de coerção estatal, mas pelas milícias que atuam na região, em especial as de Santa Cruz, Guaratiba e Campo Grande. As milícias fazem a segurança do grande capital – é essa a dialética da norma e da exceção consolidada na periferia! Existe também a incompreensão da população local por causa da “oferta de empregos” gerada pela TKCSA. A empresa diz que vai gerar 10 mil empregos, mas o que se sabe é da subcontratação de nordestinos e chineses, além da precariedade das condições de trabalho, mortes por acidente de trabalho e moradia dentro do próprio local, já que a preferência é o contrato de imigrantes sem laços sociais na região: “Foram encontrados no canteiro de obras da empresa 120 chineses trabalhando sem documentos, sem contratos de trabalho e enfrentando péssimas condições de trabalho” (Rede Rio Criança et al., 2009, p. 41).

Aliado a todo esse processo econômico de implantação de infraestrutura logística e energética para a exploração da riqueza material das áreas periféricas em função das necessidades das empresas transnacionais, está a ideologia da pacificação, que na cidade do Rio de Janeiro se expressa na

¹² O canteiro de obras da TKCSA situa-se numa área costeira e de manguezal, considerada área de preservação permanente (APP) sujeita à proteção, segundo o Código Florestal Brasileiro.

¹³ As dragagens realizadas revolveram o fundo do mar na baía; com isso, todos os metais pesados despejados pela falida mineradora Companhia Mercantil e Industrial Ingá, e que estavam sedimentados, retornaram às águas, contaminando peixes, mariscos e camarões da baía. Esses metais pesados, altamente cancerígenos, contaminam também as pessoas que se alimentam dos peixes pescados na baía de Sepetiba.

política do Choque de Ordem, no Caveirão e nas Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs). O sentido da administração da cidade está em pacificar o conflito, nos novos cercamentos, em formas de extermínio aberto com *glamour* de segurança pública.

Desde a imposição da modernidade globalizada nos anos 1990, o Rio de Janeiro vem sendo um grande laboratório da política de extermínio como política estatal. Isso inclui não apenas ações de coerção e extrema violência por parte do Estado, mas também a naturalização das chacinas que podem ser rapidamente lembradas no cenário embotado da memória social: Vigário Geral (1993), Candelária (1993), Baixada (2005), Complexo do Alemão (2007), Morro da Providência (2008), dentre outras negligenciadas ou silenciadas pela grande mídia.

O Choque de Ordem é uma política de repressão do governo municipal a fim de dar conta da barbárie social instaurada como premissa da própria reprodução ampliada do capital e que, desde os processos de modernização conservadora (1930-1940 e 1960-1970), alimenta a contínua reprodução da pobreza, do subemprego, da moradia precária e do medo como condição de sobrevivência das classes populares. Instaurado em janeiro de 2009, o Choque de Ordem realiza operações de repressão a vendedores ambulantes, flanelinhas e moradores de rua, e fiscalização de construções irregulares ocupadas por trabalhadores sem-teto. Garantir a ordem e a segurança do espaço público é operar uma limpeza social e étnica que elimina os direitos das classes populares, relegadas ao circuito informal da produção e circulação de mercadorias, em especial o direito de moradia e trabalho.

Na esteira do Choque de Ordem, espalham-se as UPPs, que, além da euforia midiática, têm grande apoio dos recursos privados, mediante parcerias público-privadas. As UPPs buscam, no discurso, a inversão da retórica violenta do combate ao crime organizado, visto que sua intenção é garantir a cidadania nas comunidades, ou seja, a cidadania torna-se uma questão de polícia! Uma dialética negativa posta na regressão da condição dos direitos humanos. De que maneira uma cultura corporativa, autoritária e violenta como é a cultura policial pode garantir o “alargamento” da cidadania nos territórios socialmente excluídos da cidade oficial? Esse problema esbarra não apenas na fraca cultura democrática brasileira, mas também na contradição existente entre pacificação e democratização:

A fraca capacidade reivindicativa da população que mora nas áreas direta ou indiretamente afetadas pelas UPPs, resul-

tante da convicção de que precisam ser pacificadas, impede sua aceitação plena como participantes legítimos das arenas públicas. [...] Está esvaziada a capacidade de mediação política-administrativa entre as populações moradoras dos territórios da pobreza e o mundo público, que representou a força das associações de moradores. Há lamentáveis indicações de que esta função pode estar passando a mãos insuspeitas: as UPPs. (Silva, 2010, p. 3)

A polícia como premissa da cidadania não é a norma, mas a exceção sempre permitida nos países periféricos, aqui nada ex-temporal, apenas uma deformação contemporânea da indeterminação da política que estamos vivendo desde o triunfo da contrarrevolução neoliberal (Oliveira, 2007). Caveirão, Choque de Ordem e UPPs garantem a privatização do espaço público, a contenção das classes perigosas, a violência e o extermínio de jovens, negros e favelados. Mas se há Caveirão na Maré e no Complexo do Alemão, por que não no bairro do Leblon? Acreditamos que a luta não está na igualdade abstrata tão própria da forma-mercadoria que domina a vida social e sim na liberdade, na luta por uma existência sem medo e sem ansiedade, para lembrar Marcuse (1981). Não há saídas com base na dialética norma exceção alimentada pelas classes dominantes. Daí a importância de imaginarmos outras formas de sociabilidade para além da forma-mercadoria e da forma estatal. Essas formas implicariam outros modos de sentir e pensar o mundo com base na satisfação imediata dos desejos, na cultura do tempo livre proporcionado pela automação progressiva, em curso há três décadas, na dialética do belo, que afirma e nega o existente, tendo como centro o humano.

Referências bibliográficas

ARANTES, Paulo. *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

CECEÑA, Ana Esther (org.). *Os desafios das emancipações em um contexto militarizado*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

CARVALHO, José Murilo. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. 3. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

FREIRE, Paulo. Paulo Freire: última entrevista. Entrevistado por Luciana Burlamaqui. TV PUC de São Paulo, São Paulo, 17 abr. 1997. Disponível em: http://www.paulofreire.ce.ufpb.br/paulofreire/Files/videos/Ultima_Entrevista_parte_1.mpg; http://www.paulofreire.ce.ufpb.br/paulofreire/Files/videos/Ultima_Entrevista_parte_2.mpg. Acesso em: 25 set. 2012.

KURZ, Robert. *O colapso da modernização*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MARX, Karl. O 18 Brumário de Luís Bonaparte. In: _____. *O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann*. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 11-186.

_____; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Cortez, 1998.

MENEGAT, Marildo. *O olho da barbárie*. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

MÉSZÁROS, István. *Para além do capital*. São Paulo: Boitempo, 2002.

OLIVEIRA, Francisco de. Política numa era de indeterminação: opacidade e reecantamento. In: _____; RIZEK, Cibele Saliba (org.). *A era da indeterminação*. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 15-45.

_____. *Os direitos do antivalor: a economia política da hegemonia imperfeita*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

_____. *Resistirão a República e a democracia?* In: SEMINÁRIO QUESTÕES DO REPUBLICANISMO CONTEMPORÂNEO: DILEMAS DO REPUBLICANISMO DEMOCRÁTICO NO BRASIL. *Anais...* Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, maio de 2002.

_____; RIZEK, Cibele Saliba (org.). *A era da indeterminação*. São Paulo: Boitempo, 2007.

REDE RIO CRIANÇA et al. *Os muros nas favelas e o processo de criminalização*. Rio de Janeiro: Rede Rio Criança, 2009.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. Fim de século. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 dez. 1994. Mais!, p. 9.

SENNET, Richard. *A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SILVA, Luiz Antônio Machado da. Os avanços, limites e perigos das UPPs. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 mar. 2010. Prosa e Verso, p. 3.

ZAHAR, André. Pescador contrário a gasoduto no RJ é morto. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 maio 2009. Cotidiano.

Rio de Janeiro: um ensaio sobre a história da cidade e o saneamento

*Eric Guimarães Lemos
Rodrigo Luiz Nascimento Lobo*

A cidade do Rio de Janeiro viveu, ao longo do século XIX, um período de profundas transformações. Uma vez alçada à qualidade de capital comercial, sua atividade mercantil e portuária aumentou, com o que ela se inseriu nas relações internacionais de produção (Carvalho, 2008, p. 18). Esse processo teve início no século XVIII, com a transferência da capital do então vice-reino do Estado do Brasil de Salvador para o Rio de Janeiro. Com isso, a cidade é demarcada como centro das relações político-econômicas da colônia, o que foi determinante para o seu desenvolvimento urbano. Posteriormente, a transmigração da família real portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, consolidou ainda mais o papel da capital dentro dos quadros do império ultramarino português. A transformação do Rio de Janeiro em sede da corte portuguesa, com a transferência do aparato burocrático que garantiria a manutenção do Estado português, aliada à elevação do Brasil à condição de Reino Unido de Portugal e Algarves, redesenharam o traçado urbanístico e garantiram novos usos e funções para a cidade.

Essas mudanças serviram também como catalisadores de interesses e oportunidades, ocasionando forte migração em direção ao Rio de Janeiro. Ocorre no período grande crescimento demográfico, acompanhado da mudança de perfil de seus habitantes. Em 1799, a população da cidade era composta de 43.376 pessoas; em 1838, de 137.078; e entre 1870 e 1890, houve um salto, alcançando a população mais de 500 mil habitantes (Engel, 1989, p. 18).

Na segunda metade do século XIX, após a independência do país e o estabelecimento do império no Brasil, novos elementos seriam somados a essa conjuntura: a Lei de Terras de 1850, a intensificação da imigração, a Abolição da Escravatura – e a conseqüente migração interna de escravos libertos provenientes das áreas rurais com destino às cidades –, a complexificação e a diversificação da economia urbana, e a dinamização

e o aumento das trocas comerciais. Dessa forma, o espaço urbano passou a ser o *locus* de oportunidades, iniciando sua predominância em relação à zona rural. À medida que se expandiam e se diversificavam as bases das atividades econômicas que contribuiriam para a modernização da infraestrutura urbana na segunda metade dos novecentos, as cidades brasileiras passam a exercer uma função aglutinadora dos interesses de ascensão social e econômica (Costa, 1987, p. 256).

O estudo de diversas fontes históricas e da bibliografia clássica nos leva a acreditar ter sido, efetivamente, a partir da segunda metade do século XIX que as questões ligadas à higiene e à salubridade na capital ganharam maior relevância e vieram a integrar o debate político sobre a saúde, do qual participariam não só médicos higienistas, como também as autoridades públicas do Império. Esse debate ocupou um lugar especial nesse período, quando as epidemias de febre amarela, cólera e varíola passaram a grassar ciclicamente na cidade do Rio de Janeiro, e as repostas das autoridades se deram por meio das reformas urbanas, da edição de posturas municipais e da mudança dos hábitos e do uso do espaço urbano.

No entanto, as mudanças então promovidas não são fruto de um processo isolado, sendo compreendidas dentro de um contexto que remete a períodos anteriores à Independência. Com a chegada do príncipe regente e da corte portuguesa à cidade do Rio de Janeiro em 1808, foi iniciado um processo de melhoramento e tentativa de mudança de hábitos da população, cujo intuito era civilizar os costumes e contribuir para a melhoria do quadro sanitário e da saúde pública. Além disso, no período joanino foi iniciado o processo de institucionalização do saber médico no Brasil. Entre os anos 1820 e 1830 foram criadas não apenas as escolas de medicina, como também a Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro, e teve início a publicação de periódicos especializados (Pimenta, 2004, p. 68).

O aumento populacional repentino da cidade do Rio de Janeiro no início do século XIX não foi acompanhado de um planejamento; sequer havia infraestrutura para receber tantas pessoas. Se, por um lado, a cidade inchou demasiadamente em pouco tempo, por outro, seu desenvolvimento econômico não foi acompanhado de uma mudança na sua ainda arcaica estrutura. O espaço urbano do Rio de Janeiro crescera de forma desordenada, e os costumes da população contribuíam para um quadro sanitário desabonador, considerado por muitos como responsável pela profusão de epidemias. Portanto, para a elite urbana que se constituiu no processo

de modernização da cidade, o Rio de Janeiro carecia de medidas de intervenção que garantissem a especialização no uso do espaço urbano e que disciplinassem as práticas humanas.

Quando a corte portuguesa aqui se instalou, o Rio de Janeiro não dispunha dos serviços públicos e espaços de cultura e lazer existentes em Lisboa. Há então nesse período um esforço no sentido de dotar a cidade de uma arquitetura urbana e de espaços de sociabilidade a que a colônia não assistira antes, com a criação de passeios públicos, teatros, bibliotecas etc.

Em 1820, pouco antes do regresso de d. João VI a Portugal, o médico pernambucano Domingos Ribeiro dos Guimarães Peixoto, o barão de Igarassú, no texto que trata sobre as moléstias cirúrgicas do país, chamou atenção para os melhoramentos que haviam sido feitos na saúde pública da corte durante o período em que o rei aqui estivera. Contudo, o médico, formado em cirurgia pela Escola Médico-Cirúrgica do Rio de Janeiro e doutor em Medicina pela Universidade de Paris, fez questão de ressaltar que ainda havia muito por fazer para se atingir o estado ideal (Peixoto, 2008, p. 107).

Ao longo do século XIX, a questão do saneamento urbano se tornou um problema grave para a sociedade carioca. A administração pública envidou esforços com o intuito de atenuar a situação de calamidade, e o tema da saúde passou a integrar a agenda política do Estado que se encontrava em franco processo de consolidação.

Havia o propósito da administração de promover as reformas urbanas e conter a expansão das doenças epidêmicas que se espalhavam no Rio de Janeiro, no período entre o final do século XIX e o limiar do século XX. Todavia, o mote que norteará a ação higienizadora do Estado será a preocupação com as reformas de alargamento das ruas, facilitando a circulação de pessoas e mercadorias no porto do Rio de Janeiro, e afastando definitivamente o estigma de “cidade doente” que tanto afligia os estrangeiros e afastava seus investimentos do Brasil.

A questão da saúde era uma demanda colocada à administração imperial, que, todavia, foi instrumentalizada com a intenção de fundamentar as ações do Estado por uma suposta necessidade de modernização e civilização da cidade. As teorias e os discursos higienistas deram suporte às intervenções no espaço urbano. Vale lembrar que tanto os médicos higienistas quanto as elites nacionais partilhavam do mesmo ideário civilizador, modernizador e excludente que visava forjar uma nação à sua moda e não viam limites para instaurar seu projeto.

No entanto, o projeto de cidade moderna e civilizada proposto pelas elites nacionais não poderia coexistir com vizinhos indesejados como os trabalhadores e os pobres, moradores dos cortiços da região central da cidade do Rio de Janeiro e que constituíam as chamadas “classes perigosas”. As doenças epidêmicas eram associadas à falta de salubridade e, por consequência, às classes mais pobres que residiam na região em razão da proximidade do local de trabalho e do custo baixo das habitações.

Para efeito de contextualização, é preciso apresentar uma breve descrição da sociedade e da questão sanitária ao longo do século XIX, tendo como corte cronológico final a gestão de Rodrigues Alves e as reformas urbanas levadas a cabo, entre 1902 e 1906, por Francisco Pereira Passos. Os debates, as tensões políticas e as formulações teóricas com vistas a superar a insalubridade realizados nos oitocentos são fundamentais para a compreensão do processo de reforma urbana do Rio de Janeiro e para o entendimento das tomadas de posição dos atores políticos.

O Estado brasileiro no século XIX seguia uma orientação política e ideológica marcadamente de cunho liberal, na qual eram enfatizadas a livre iniciativa de particulares e a defesa, quase sagrada, do pacto liberal de respeito à propriedade. Todavia, é muito tênue a divisa que marcou a atividade administrativa estatal no sentido de normatizar, controlar e educar a população carioca, de forma a melhorar as condições sanitárias na cidade, das medidas arbitrárias perpetradas por agentes da administração pública, tomando por base o argumento da “ideologia da higiene”.

Dos diversos relatos sobre o aspecto sanitário da capital do Império, são comuns aqueles que descrevem a cidade do Rio de Janeiro como um ambiente insalubre. Esses registros nos aparecem amiúde na literatura, em relatos de cronistas e viajantes, e nas análises de médicos e observadores da urbe. Até meados do século XIX, a capital era considerada uma cidade com infraestrutura e características de cidade colonial (ou medieval), com costumes atrasados, especialmente no que diz respeito ao saneamento e às formas de descarte de dejetos feitos pela população.

Na segunda metade do século XIX, em razão das grandes transformações sociais e da crise na saúde pública, verifica-se um esforço da administração imperial, das classes dirigentes e de setores diretamente ligados à discussão da questão sanitária, que se empenham em desenvolver um projeto de cidade saudável, rompendo com o “atraso” e promovendo a civilização dos costumes dos habitantes do Rio de Janeiro. Para isso, seria

necessário intervir no espaço urbano, sanear a cidade, reformando-a, e dar-lhe ares europeus. Porém, até os primeiros anos do século XX, a cidade do Rio de Janeiro ainda estava marcada pelo signo da desordem urbana, sendo invariavelmente associada a um *locus* de doenças que provocavam o medo e a repulsa de estrangeiros.

Os fatores de ordem econômica, a especulação imobiliária, as epidemias, as pressões e exigências externas e internas conduzirão ao processo de modernização da cidade, que será marcado pelo autoritarismo, pela segregação e pela exclusão social. Foi pago um preço muito alto, com custos sociais gravíssimos para as camadas menos favorecidas da população, a fim de que se atingisse a modernização da capital e sua transformação em vitrine dos novos tempos.

A documentação que faz referência à questão do saneamento no período colonial é escassa, havendo predominância da produção de análises e relatos acerca do tema apenas no período oitocentista. Da mesma forma, a bibliografia secundária a respeito dessa temática é bastante restrita, geralmente presente em alguns estudos que tratam da saúde pública e tangenciam o problema do saneamento e dos debates e disputas de projetos no período que antecede a reforma implementada por Francisco Pereira Passos, já no século XX.

Em *Sobrados e mucambos*, Gilberto Freyre (1968, p. 500) abordou a questão do saneamento de forma residual. Contudo, apresentou a tese de que os carregadores e os *tigres* supriam com eficiência a necessidade de água e de limpeza da cidade no século XIX e que, talvez, tenham sido os responsáveis por retardar a adoção de um sistema de canalização de águas e de descarte de dejetos.

Mario Aizen e Robert Pechmann (1985) afirmam que o saneamento era uma questão insolúvel no período colonial, em virtude do terreno alagadiço do Rio de Janeiro e que as obras demandariam muito investimento. Por essas razões, os portugueses preferiam a contenção de despesas e a maximização dos lucros a ter que realizar tal empreitada.

Jaime Benchimol (1992) dedicou uma breve análise ao tema em *Pereira Passos: um Haussmann tropical*. Nesse trabalho, Benchimol toma o saneamento básico, até a primeira metade do século XIX, como um “sistema colonial escravista de esgotos”. No processo de construção da rede de coleta de esgotos pela companhia The Rio de Janeiro City Improvements, o autor indica as diferenças na implantação e no tratamento do serviço

de saneamento dos bairros da Zona Sul em relação aos demais bairros do Rio de Janeiro, na década de 1890, e demonstra ter havido favorecimento às classes que podiam pagar pelo serviço, concedido pela administração pública à companhia inglesa desde 1862.

Na dissertação intitulada *Da barbárie à civilização: a cidade do Rio de Janeiro no discurso da Academia Imperial de Medicina – 1870-1890*, Dilma Cabral (1995) analisa o ambiente e os projetos dos médicos para a constituição de uma cidade civilizada. Os debates travados no interior da Academia Imperial de Medicina e suas teorias serviram de arcabouço teórico e político capaz de fundamentar e justificar as intervenções do Estado para a modernização da cidade, marcando o processo de maturação da instituição e das ideias de urbano, e a vitória do modelo burguês de cidade civilizada.

Esse processo de estabelecimento de uma nova ordem urbana é caracterizado pelas polarizações entre as noções de antigo e moderno, civilização e barbárie, cidade insalubre e cidade saudável, ordem e desordem etc. Esses binários nos dão a tônica desse período, marcado por fortes vicissitudes e disputas de poder, tanto na esfera da saúde pública quanto no campo político.

A busca de identificação da cidade com a modernidade assume como paradigma as cidades europeias que passaram por profundas reformas urbanas na segunda metade do século XIX, com Haussmann em Paris (1835-1869), Aspach em Bruxelas (1867-1871), a criação do Ring (Anel) de Viena (1857), a ampliação de Barcelona (1859) e Florença (1864-1877) e as transformações e obras de saneamento da Grande Londres (1848 e 1865) (Cabral, 1995, p. 35).

Como a tentativa de construção de uma cidade civilizada nos trópicos teve como referencial as experiências europeias de cidade, o desejável e a constituição de nossa identificação cidadina têm os olhos voltados para o exterior. Os valores e a opinião do elemento exógeno possuem bastante relevância para o projeto de espaço urbano que se pretendia instaurar aqui.

Ao discorrer sobre a cidade colonial na obra *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda (2005) vale-se da analogia entre o “ladrilhador” e o “semeador” para distinguir os modelos de colonização lusitano e espanhol na América. Enquanto os portugueses, “ladrilheiros”, foram movidos pela avidez da exploração das riquezas coloniais, com o intuito de remetê-las à metrópole, os colonizadores espanhóis, “semeadores”, tinham interesses que iam além da obtenção de vantagens diretas da colônia e, por isso, preocuparam-se com

a ocupação do território colonial de forma diferenciada, desenvolvendo-o com ânimo de permanência.

Caio Prado Júnior (1994), na obra *Formação do Brasil contemporâneo*, reflete a respeito da administração colonial no Brasil, apontando as peculiaridades e a complexidade para a compreensão da dinâmica administrativa herdada de Portugal. No capítulo inicial da obra, Caio Prado Junior critica o Estado português por não ter sido capaz de inovar ou de criar algo original na administração da colônia. Todavia, chama a atenção para o incremento da atividade de fiscalização e de arrecadação de tributos por parte do Estado lusitano durante o período (apud Mello e Souza, 2006, p. 37).

Laura de Mello e Souza (2006) retoma esse debate sobre o “sentido da colonização” na introdução da obra *O sol e a sombra: política e administração na América portuguesa do século XVIII* e reforça a teoria da lógica da exploração colonial lusitana, uma vez que o aperfeiçoamento do sistema fiscal e a maximização dos lucros significavam o principal intento do empreendimento português no Brasil.

Afinal, a colonização portuguesa não visava, primordialmente, criar uma sociedade original na América, mas explorar ao máximo a colônia – daí o empenho em aperfeiçoar o sistema fiscal – e, ao mesmo tempo, nela estabelecer “um outro Portugal”, como observou, no fim do século XVI, o padre jesuíta Fernão Cardim. (Ibid., p. 37-38)

A falta de um projeto de ocupação do espaço urbano associada aos três séculos de exploração colonial caracterizaria, no século XIX, o processo de formação da nacionalidade brasileira, fortemente marcada pela colonização portuguesa. A perspectiva de exploração das riquezas sem investimento das mesmas no espaço colonial define o projeto arcaico lusitano em relação ao Brasil. A falta de planejamento e de especialização do espaço urbano, o improvisado e as reformas de cunho elitista e autoritário serão a tônica do processo de urbanização das cidades brasileiras a partir da segunda metade do século XIX.

O saneamento básico é uma questão ainda controversa na administração pública brasileira. Numa entrevista, o então ministro do Meio Ambiente Carlos Minc (Agência Focruz de Notícias, 2008) afirmou que o esgoto sanitário tratado, em todo o território nacional, tinha uma cobertura média de 35% e que se pretendia dobrar essa rede em dez anos. Assim, em 2008, em pleno século XXI, 65% do esgoto brasileiro eram lançados diariamente,

in natura, nos rios, lagos, mares e redes pluviais. Cogita-se atualmente a destinação de parte da verba do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), projeto de obras públicas do governo federal, com a finalidade estrita de atender ao saneamento básico, cota que seria fixada em lei, de forma a assegurar a continuidade das obras, a despeito das vicissitudes políticas e das mudanças de mandatos.

A estrutura sanitária no país ainda mostra fragilidade em nossos dias. Alagamentos, desmoronamentos e demais tragédias ocorridas no início do ano de 2010 no estado do Rio de Janeiro em decorrência das chuvas torrenciais que acometeram toda a região metropolitana tiveram como saldo centenas de famílias desabrigadas e a perda de várias vidas, tornando patente o pouco investimento em infraestrutura e a necessidade de realização de obras de saneamento básico. O investimento nessas obras é fundamental não só para a prevenção de doenças, como também para dar melhor vazão e destino ao excesso de água das chuvas nos meses em que há maior incidência dessas intempéries.

O discurso oficial e a imprensa retratam tais mazelas mais pelo viés da fatalidade do que pelo reconhecimento da falta de planejamento e das poucas ações preventivas do Poder Público, mediante investimentos em infraestrutura que talvez pudessem poupar tamanhos prejuízos materiais e humanos.

Além disso, em tempos de discussão sobre aquecimento global e mudanças climáticas, estão cada vez mais em voga os conceitos de responsabilidade social, a questão da sustentabilidade, as tecnologias alternativas e os empregos “verdes”. Assim, pesquisadores do Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-graduação e Pesquisa de Engenharia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Coppe/UFRJ), vêm sendo premiados por desenvolver projetos que visam transformar materiais provenientes do lixo e do esgoto em argamassa e concreto ecológicos e permitir o aproveitamento energético da gordura do esgoto, convertida em biodiesel.¹ Saúde pública, saneamento e costumes da população no Brasil são temas caros não só ao século XIX, como também gozam de pertinência na história contemporânea. A reflexão sobre essas temáticas extrapola a compartimentação das áreas desconhecimento e proporciona questões e sugestões que visam a uma compreensão global das sociedades, tendo como resultado

¹ Cintia Fontes usou em sua pesquisa as cinzas do lodo sanitário para a produção de argamassa e concreto ecológicos. Luciano Fontes estuda tecnologias para o aproveitamento energético do lixo, utilizando a escuma do esgoto, rica em gordura, para produzir biodiesel. Ambos são pesquisadores da Coppe/UFRJ (Reis, 2008, p. 4).

estudos interdisciplinares que aproximam história social e pesquisa científica em saúde.

Referências bibliográficas

ABREU, Mauricio de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Iplanrio–Zahar, 1987.

AIZEN, Mário; PECHMANN, Robert M. *Memória da limpeza urbana no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Comlurb, 1985.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (História da vida privada no Brasil, 2).

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical*. A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1992.

CABRAL, Dilma. *Da barbárie à civilização: a cidade do Rio de Janeiro no discurso da Academia Imperial de Medicina (1870-1890)*. 1995. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

CARVALHO, Marieta Pinheiro de. *Uma ideia ilustrada de cidade: as transformações urbanas no Rio de Janeiro de D. João VI (1808-1821)*. Rio de Janeiro: Odisseia, 2008.

CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COARACY, Vivaldo. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. V. 3.

COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à República: momentos decisivos*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Trad. e ed. Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1954.

EDLER, Flavio Coelho. *Doença e lugar no imaginário médico brasileiro*. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 12. *Anais...* Rio de Janeiro: Anpuh Rio de Janeiro, 2006. p. 1-9.

ENGEL, Magali. *Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

FERREIRA, Luiz Otávio. Uma interpretação higienista do Brasil Imperial. In: HEIZER, Alda; VIDEIRA, Antonio A. Passos (org.). *Ciência, civilização e império nos trópicos*. Rio de Janeiro: Access, 2001.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LOBO, Rodrigo Luiz Nascimento. *Da imundície ao coprólito: história do descarte de dejetos no Rio de Janeiro oitocentista*. 2009. Monografia (Bacharelado em História) – Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

MARQUES, Eduardo Cesar. Da higiene à construção da cidade: o Estado e o saneamento no Rio de Janeiro. *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 51-67, jul.-out. 1995.

MELLO E SOUZA, Laura de. *O sol e a sombra: política e administração na América portuguesa do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

AGÊNCIA FIOCRUZ DE NOTÍCIAS. Ministro do Meio Ambiente pretende ampliar parcerias com a Fiocruz. (Entrevista a Carlos Minc). *Agência Fiocruz de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 set. 2008. Disponível em: http://www.fiocruz.br/ccs/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=151&inford=2058&sid=3&tpl=printerview. Acesso em: 18 set. 2012.

SANTOS NETO, Guilherme Malaquias dos; BARROS, Airton Bodstein. A história do saneamento da cidade do Rio de Janeiro. *Comum*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 20, p. 175-191, jan.-jun. 2003.

PEIXOTO, Domingos Ribeiro dos Guimarães. Aos sereníssimos príncipes reais do Reino Unido de Portugal e do Brasil, e Algarves, os senhores D. Pedro de Alcântara e D. Carolina Josefa Leopoldina, oferece, em sinal de gratidão,

amor, respeito e reconhecimento, estes prolegômenos, ditados pela obediência, que servirão às observações que for dando das moléstias cirúrgicas do país, em cada trimestre, Domingos Ribeiro dos Guimarães Peixoto, cirurgião da Câmara de El-Rei Nosso Senhor. In: EDITORA SENAC RIO. *A saúde pública no Rio de Dom João*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2008.

PIMENTA, Tânia Salgado. Transformações no exercício das artes de curar no Rio de Janeiro durante a primeira metade dos oitocentos. *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 11, supl. 1, p. 67-92, 2004.

PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. 23. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

REIS, Marta. Estudantes tiram do lixo ideias para suas teses. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 nov. 2008. Boa Chance, p. 4.

RIBEIRO, Lourival. *O barão de Lavradio e a higiene no Rio de Janeiro Imperial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1992.

ROCHA, Oswaldo P. *A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro (1870-1920)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1995.

RUGENDAS, João Maurício. *Viagem pitoresca através do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Livraria Mawrtins, 1941.

SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Scipione, 1993.

_____ (org.). *República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (História da vida privada no Brasil, 3).

SOARES, Márcio de Sousa. Médicos e mezinheiros na Corte Imperial: uma herança colonial. *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 407-438, jul.-ago. 2001.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil antes da sua separação e independência de Portugal*. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1956. T. 5.

“PAC Manguinhos: o futuro a Deus pertence?” O “fazer fílmico” em Manguinhos num caminho de construção compartilhada do conhecimento no Laboratório Territorial de Manguinhos

Fabiana Melo Souza

O título do documentário realizado em 2008 dentro do projeto Laboratório Territorial de Manguinhos (LTM), vinculado à Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca da Fundação Oswaldo Cruz (Ensp/Fiocruz), sugere as questões que hoje estão colocadas para os moradores da região: Será que as obras do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) de Manguinhos transformarão de forma positiva o território? Quais são os caminhos para essa transformação? A quem pertence o futuro de Manguinhos?

Essas e outras perguntas serviram de base para este ensaio, que pretende refletir sobre alguns dos desafios que se apresentam quando a arte é inserida num processo de troca de conhecimentos no qual se busca a mediação entre o que queremos aprender sobre determinada realidade ao rerepresentar para os que nela vivem questões que estão colocadas em suas vidas – no caso desse filme, a relação do morador de Manguinhos com a sua casa/comunidade – e o que muda com a chegada de intervenções públicas que prometem verdadeiras transformações para a região.

Laboratório Territorial de Manguinhos: por uma promoção de saúde emancipatória

A proposta do projeto Laboratório Territorial de Manguinhos é de

[...] construir uma promoção da saúde que integre ciência e cidadania, invista na formação de sujeitos coletivos e redes sociais, resgate a memória coletiva das comunidades, sistematize conhecimentos sobre o lugar e acompanhe, de forma crítica

e propositiva, políticas públicas relevantes para a população de Manguinhos, construindo assim um modelo solidário de conhecer e interagir nos territórios em que vivemos.¹

A equipe de pesquisa do LTM é composta pelo que chamamos de comunidade ampliada de pesquisa (CAP), na qual pesquisadores graduados da comunidade científica da Fiocruz juntam-se aos moradores de Manguinhos, que também são inseridos no projeto como bolsistas de pesquisa, e buscam pensar esse território como um lugar que pode ser transformado levando em conta as potencialidades nele existentes: os conhecimentos de seus moradores, suas vivências, memórias, manifestações culturais, seus movimentos coletivos organizados nos diversos grupos locais – organizações não governamentais (ONGs), igrejas, associações de moradores etc.

Nesse sentido, o Laboratório Territorial de Manguinhos busca a inserção da arte em seu trabalho como uma forma de mediar as possíveis relações entre o conhecimento que é sistematizado pela comunidade científica e os conhecimentos que são vivenciados nas comunidades do entorno da Fiocruz. Para a equipe de pesquisa, a arte não é simples ferramenta para a divulgação das pesquisas realizadas, e sim importante instância na qual os moradores de Manguinhos, por meio das diversas percepções que têm sobre o território onde vivem, reconheçam-se como sujeitos de sua história e não como “objetos a serem estudados”.

O audiovisual tem sido uma dessas manifestações artísticas de que o LTM se apropria desde a realização, em 2007, do documentário *Manguinhos, histórias de pessoas e lugares*,² feito em parceria com uma organização da sociedade civil de interesse público (Oscip) local, a RedeCCAP. As imagens de Manguinhos e os depoimentos de seus moradores são uma importante fonte de memória para as comunidades, e também uma forma de refletir sobre temas que estão presentes no território e na cidade do Rio de Janeiro. As diversas imagens de Manguinhos criadas por seus moradores na realização de documentários – e em outras formas de expressão artística, como a fotografia e a literatura – são também peça-chave para a produção de olhares diferenciados, e que se contrapõem aos da indústria cultural, sobre as comunidades, mostrando não apenas um território de ausências (de educação, de saneamento, de saúde), mas um lugar plural onde há alternativas criadas pelos seus moradores à situação de pobreza imposta pelo atual mo-

¹ Ver o sítio do LTM: <http://www.conhecendomanguinhos.fiocruz.br>

² Disponível em: <http://www5.ensp.fiocruz.br/biblioteca/home/exibedetalhesBiblioteca.cfm?ID=6443&tipo=B>. Acesso em: 28 ago. 2012.

delo de sociedade neoliberal que organiza a cidade conforme seus interesses econômicos, empurrando para regiões chamadas periféricas os trabalhadores pobres.

Grande parte da indústria cultural privilegia a violência como forma de discutir as periferias em seus filmes, músicas, matérias jornalísticas etc., ou o espaço da miséria, que apenas vitimiza os moradores das favelas como pessoas que não têm capacidade de organização e de superação de suas condições de vida, ou ainda, por vezes, associa uma ideia à outra, estigmatizando as pessoas que vivem nesses espaços como "potenciais bandidos". Declarou o governador Sérgio Cabral em defesa da legalização do aborto em áreas faveladas: "Tem tudo a ver com violência. Você pega o número de filhos por mãe na Lagoa Rodrigo de Freitas, Tijuca, Méier e Copacabana, é padrão sueco. Agora, pega na Rocinha. É padrão Zâmbia, Gabão. Isso é uma fábrica de produzir marginal" (Freire, 2007).

Em relação a isso, cabe lembrar as palavras da antropóloga Adriana Facina, ao afirmar que "esses olhares estigmatizantes informam políticas públicas" (Amaral, 2009). De fato, a população que não mora nas favelas é informada do que acontece nesses espaços principalmente pela grande mídia, e os gestores públicos não estão isentos de, e nem imunes a reproduzir esses estigmas, como é o caso do nosso governador. Esses estigmas revelam uma impossibilidade de diálogo entre os espaços favelados e o restante da cidade. A solução para essa questão é a "inclusão social" das comunidades, mas essa inclusão leva em consideração apenas um conceito de cidadania voltado para o "acesso" aos equipamentos de saúde, educação e lazer. Ela não trata da incorporação à cidade, nem dos valores e relações sociais presentes na favela.

No caso das favelas do Rio de Janeiro, por exemplo, podemos perceber essa ideia de "inclusão social" no Programa de Aceleração de Crescimento, porém moldada no desenvolvimentismo, para o qual os benefícios sociais de uma população são resultado do crescimento econômico de um país.

Na produção de um segundo documentário sobre as obras do PAC Manguinhos, intitulado "Pac: promessa, desconfiância e esperança",³ Ícaro Moreno, presidente da Empresa de Obras Públicas do Município do Rio de Janeiro (Emop), ao ser perguntado sobre quais seriam os maiores resultados das obras do PAC, declara: "Estamos levando escola, piscina, a UPA, casas. O que é isso? Saúde integrada."

³ Este documentário dá seguimento às questões levantadas no documentário anterior "Pac Manguinhos: o futuro a Deus pertence?".

Resgatando a ideia do espaço favelado como um lugar de ausências, Ícaro não se distancia do que é retratado em filmes como *Tropa de elite*, *Cidade de Deus*, *Maré: nossa história de amor*, que mostram a favela como um lugar em que as relações sociais estão sempre comprometidas pela falta de acesso à escola, a postos de saúde de qualidade, à moradia digna. O acesso a esses serviços não é entendido como direito fundamental do ser humano, pois está sendo usado em programas de governo como uma forma de solucionar o atual problema das favelas, que hoje já não incomoda apenas os que nela vivem, mas a cidade como um todo.

Os filmes produzidos no LTM, e mesmo aqueles que estão na indústria cultural, não são capazes, por si só, de transformar a realidade, porém podem revelar narrativas ou caminhos de soluções. Sobre isso, reflete o cineasta brasileiro Sérgio Muniz:

O cinema pode expressar as dúvidas que, no âmbito da sociedade, muitas vezes são esquecidas, disfarçadas, escamoteadas. E pode fazer aflorar perguntas que podem sugerir respostas novas para temas que não imaginávamos existir. Mas o cinema não substitui a política, nem propicia grandes mudanças, ou reformas e muito menos revolução. Pode, sim, servir de “radar” indicando mudanças que ocorrem na sociedade ou sonhar com caminhos que muitas vezes nem sabemos que sonhamos [...]. (2009, p. 10)

É nesse sentido que a produção dos vídeos no Laboratório Territorial de Manguinhos aliada às reflexões sobre as políticas públicas para esse território nos ajudam a perceber os diversos olhares sobre essas intervenções. O que pensam o morador, as lideranças comunitárias e os gestores públicos sobre essas políticas? Quais são as linhas centrais para as políticas elaboradas pelo Estado e o que os moradores entendem como prioridade? Existe diálogo entre essas instâncias? Como ele se dá?

A memória da comunidade acerca das políticas públicas é também uma das questões estimuladoras de nossas produções. Quando recorremos aos arquivos públicos sobre as intervenções nesses espaços, a memória majoritária é a da celebração da chegada do Estado com seus equipamentos, e pouco encontramos sobre as contradições enfrentadas e os conflitos dessas intervenções. A voz dos moradores é quase que desconsiderada ou, quando evocada, é usada como ferramenta de propaganda política nos vídeos e fotografias institucionais dos governos.

Em se tratando de Manguinhos, muitas intervenções no território feitas pelo Estado ao longo dos anos não foram capazes de solucionar os problemas estruturais da região, como as enchentes ou mesmo o problema da coleta de lixo. Desde os anos 1950, o lugar vem passando por diversas intervenções urbanísticas, porém a memória que hoje os moradores antigos das comunidades têm sobre essas intervenções está carregada de incredibilidade, pois se no momento das obras havia esperança de melhora, hoje é latente o seu fracasso.

O resgate da memória das políticas públicas na região tem sido fundamental no desenho de uma projeção de outras intervenções do Estado e mesmo na afirmação de possíveis soluções considerando o que esses moradores têm a contar. No caso das enchentes, por exemplo, embora elas sejam consideradas fenômeno “natural” da cidade do Rio de Janeiro, no documentário “Manguinhos, histórias de pessoas e lugares” os moradores contam como foram morar na comunidade – na maioria dos casos em terrenos loteados ou mesmo em conjuntos habitacionais criados pelos governos – e nela encontraram problemas estruturais que ainda hoje se mantêm.

Sem dúvida, a arte tem importante papel no fortalecimento de pessoas com senso crítico capazes de se compreenderem no mundo, mas antes de tudo a arte pode ter uma importante missão de projetar outras realidades, permitindo que nos identifiquemos com pessoas (vidas) em lugares (espaços) diferentes (nossas angústias pessoais e nossas vidas em sociedade).

Assim, tentamos coletivizar tanto as questões que estão por trás de nossas produções (os temas a serem abordados) quanto o desafio de buscar metodologias em que as soluções estéticas sejam fruto de uma identidade coletiva na qual os moradores de Manguinhos e os trabalhadores possam se reconhecer. É um fazer fílmico realizado a várias mãos, por diversos olhares, resgatando o sentido coletivo da arte.

O documentário e sua produção: a habitação como foco dos problemas

O documentário “Pac Manguinhos: o futuro a Deus pertence?” foi realizado no âmbito do projeto de pesquisa “Território, Políticas Públicas e Promoção da Saúde, Análise dos Efeitos Potenciais do PAC para a Redução de Riscos Ambientais e Vulnerabilidades em Manguinhos, Rio de Janeiro”. O argumento da produção teve como ponto de partida a habitação em

Manguinhos, sendo essa uma das principais questões para os moradores do território, presente tanto nos movimentos sociais locais quanto no Fórum do Movimento Social de Manguinhos e no Movimento de Luta pela Moradia de Vila Turismo/Manguinhos.

Enquanto realizávamos as pesquisas com os nossos possíveis entrevistados, a pergunta que nos faziam ao final era quase sempre a mesma: você sabe se a minha casa vai sair? Em Manguinhos, os problemas habitacionais sempre foram um grande ponto de discussão, pois, ao longo de sua formação, as comunidades passaram por intervenções habitacionais, seja mediante a elaboração de conjuntos de moradias nas décadas de 1950, 1960 e 1980, seja também, em alguns momentos, pela remoção ou realocação de seus moradores. Como resultado da não eficácia dessas intervenções, comunidades inteiras foram formadas (ao todo, atualmente, são 15 comunidades), principalmente a partir dos anos 1980, por pessoas que, em algum momento, saíram para outro lugar – em geral para longe do trabalho – e tiveram de retornar.

Pode-se dizer que, desde a sua formação, a história de Manguinhos está marcada por um processo de transformações que não decorre da ausência de políticas públicas, e sim que é resultado de uma política que não tem como prioridade a busca de soluções para as necessidades de seus moradores, uma política que busca atender as demandas econômicas de determinada parcela da população que utiliza as estradas principais da cidade – avenida Brasil, Linha Amarela, avenida dos Democráticos.

Nesse sentido, buscamos personagens que pudessem nos ajudar a contar suas histórias de vida em Manguinhos e entrevistamos cerca de vinte moradores. A etapa de produção da coleta de depoimentos foi essencial para dois movimentos: a construção do roteiro do filme tendo como linha central as questões trazidas pela vivência dos moradores e o estabelecimento de laços de confiança com os mesmos.

O lugar de pesquisadora e moradora de Manguinhos não me colocava em uma posição mais confortável pelo fato de conhecer as pessoas e os lugares com os quais iria desenvolver meus filmes, e sim me fazia mais responsável sobre o que dizer e de que forma.

A pré-entrevista apontava para esse caminho, quando conversávamos não somente sobre o tema do filme, mas, sobretudo, sobre a vida da pessoa entrevistada. No primeiro momento, o mais interessante era descobrir quem era a pessoa e de que forma ela construía o seu discurso, quais

eram as bases de onde emitia as suas opiniões. O processo de produção compartilhada do conhecimento se inicia nesse momento. É uma dupla oportunidade na qual, ao mesmo tempo, passamos a conhecer a pessoa e ela reflete sobre a sua vida. Na reconstrução de suas vidas pessoais, os entrevistados se obrigam não somente a relembrar suas histórias, mas a reapresentá-las para si. Numa conversa **aparentemente informal, observamos** que o entrevistado possui o "autocompromisso" de compreender o seu tempo presente com base no seu tempo passado. Bourdieu **afirma a importância** do que ele chama de "testemunho" na construção de uma reflexão sobre a vida:

[...] aproveitar essa situação como uma ocasião excepcional que lhes é oferecida para testemunhar, se fazer ouvir, levar sua experiência da vida privada para a esfera pública; uma ocasião também de se explicar, no sentido mais completo do termo, isto é, de construir seu próprio ponto de vista sobre eles mesmos e sobre o mundo [...]. (1997, p. 704)

O roteiro final que elaboramos priorizou as narrativas construídas pelos moradores nas quais eles estabelecem uma relação entre a sua vida, a construção de sua casa e Manguinhos. Embora os entrevistados sejam muito críticos diante das intervenções do PAC, não se posicionam como pessoas que apenas reclamam sobre as obras, os governos e a falta de acesso a muitas coisas, mas como pessoas que, a despeito das necessidades, construíram suas vidas, sendo que algumas delas têm esperança de que as obras transformem Manguinhos em um lugar melhor.

Embora alguns entrevistados nos tenham fornecido fotos antigas de suas casas e da comunidade, escolhemos trabalhar as imagens do tempo presente, pois percebemos que o grande desafio do filme era resgatar as histórias de Manguinhos nos depoimentos dos moradores, pois é neles que está a memória da comunidade.

As expectativas dos moradores quanto aos resultados das obras também são diferenciadas. Dona Celma diz: "Adorei a maquete que estão apresentando com árvores... É tudo isso que a gente sonha e espera". Waldeci já não carrega tantas esperanças: "O projeto está lindo, está uma coisa cinematográfica, mas eu quero ver!".

Para potencializar a nossa troca de saberes mediante a participação dos entrevistados na produção do trabalho, nos comprometemos a exibi-lo em primeira mão para eles, antes de qualquer lançamento. Na laje de Dona

Geralda, outra entrevistada, organizamos uma exibição e convidamos não somente os moradores que concederam sua imagem para a entrevista, mas também aqueles que nos ajudaram com seus depoimentos para a pesquisa do filme.

Todas as pessoas que compareceram à exibição especial eram mulheres, uma questão que merece mais tempo e amadurecimento de análise, levando em consideração o fato de duas mulheres terem coordenado o projeto e também pelo histórico da majoritária participação de mulheres em movimentos sociais das favelas. Interessante é que muitas delas não se conheciam.

Durante o filme, os olhares atentos das entrevistadas e a tensão entre Ludmila Oliveira (assistente de direção e bolsista de pesquisa do LTM) e eu eram de igual intensidade – em nosso caso, a tensão se devia ao nome do documentário, que trazia a palavra Deus com outro sentido que não o divino.

No processo de edição do documentário, percebemos uma contradição nas falas dos entrevistados sobre quais eram os limites da atuação divina na resolução dos problemas da comunidade. Em alguns depoimentos, dependia de Deus uma solução; em outros, não apenas a vontade da organização das pessoas poderia indicar caminhos, mas também a figura de algo superior, com poder de intervenção, que era o Estado.

Definimos o título com a palavra Deus e uma frase interrogativa na busca de interpelar as seguintes relações: até quando a população esperará por um Deus que salve a humanidade; até quando o Estado deixará a população ao “Deus dará”; o que falta hoje para a população de modo a que ela se reorganize de forma coletiva; será que essa organização está se dando de outra forma?

No debate após a exibição, as mulheres compreenderam essas questões, e não se limitaram a conversar sobre o que o filme trazia para elas, mas se perguntavam sobre os problemas de Manguinhos – sobre o lixo, as valas – e sempre relacionando essas questões com a saúde do lugar. Embora elas nunca tivessem tido oportunidade de conversar, naquele momento elas deram continuidade às narrativas que não acabavam no filme em si, mas que as estimulavam a resgatar, de forma coletiva, outras histórias de suas vidas.

No avançar da conversa, perguntamos a quem pertencia o futuro de Manguinhos. Embora elas considerassem a intervenção e a vontade de Deus, relataram também que a conscientização era importante e que, segundo Dona Fátima, “as pessoas precisam ter responsabilidade”.

Outro momento de exibição do documentário ocorreu durante uma oficina do PROJETO ARTE E SAÚDE 2009 para alunos da Educação de Jovens e Adultos (EJA) da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (EPSJV). Para a oficina, pensamos numa metodologia em que pudéssemos provocar os participantes, moradores ou não de Manguinhos, para que falassem sobre o que entendem, pensam e percebem do PAC. Como elementos dessa provocação, partimos de três questões básicas: O que é Manguinhos para nós? Como me vejo em Manguinhos? O futuro de Manguinhos a Deus pertence?

Como eram alunos que ainda estavam em processo de alfabetização, separamos os participantes em três grupos, cada um dos quais se encarregou de pensar e responder uma pergunta, por meio de colagem/montagem em cartazes de recortes de revistas e jornais, não apenas como forma de produzirem algo que pudessem levar para a casa, mas também para que, no processo de produção desses cartazes, os participantes partissem de uma reflexão coletiva sobre quais fotos usar e por quê.

Nesse caso, as reflexões sobre o documentário foram acompanhadas de surpresa por terem reconhecido no filme pessoas que moravam em Manguinhos, além de alguns lugares da comunidade. Outra preocupação da equipe que organizou a oficina eram as informações sobre as obras que provavelmente apareceriam no decorrer do debate nas perguntas dos alunos, pois alguns deles eram moradores de Manguinhos e viviam processo de remoção de suas casas, assim como os personagens do filme. Por isso, ao final da oficina distribuímos um papel com um pequeno resumo das intervenções do PAC na região, bem como com os contatos – telefone, endereço e endereço eletrônico – dos órgãos responsáveis pelas obras. Assim como em nossa relação com os entrevistados do filme, perceberemos que as pessoas esperavam de quem está filmando ou pesquisando um retorno que não é necessariamente financeiro ou pragmático (uma cesta básica, por exemplo), mas que represente um mínimo de compromisso e respeito às falas deles, além do fato de que o resultado possa ser de alguma forma acessado pela comunidade. O interesse que os participantes manifestaram pelo papel com alguns telefones, pela cópia do documentário e por uma cópia das fotos que tiramos em nossos celulares também faz parte dessa troca de conhecimentos em que o aluno se percebe como parte de um processo, e não apenas como alguém que está ali para dar informações sobre sua vida.

Quando assistiram ao filme, os alunos aproveitaram o momento para falar também, assim como os entrevistados, de suas vidas e de suas expe-

riências com o PAC. Eles não apenas reconheceram seus amigos no vídeo, mas também se reconheceram no processo das obras e, sem que precisássemos estimular de forma direta – com perguntas, por exemplo –, espontaneamente deram seus depoimentos sobre enchentes que vivenciaram, sobre as suas casas, e as melhorias que fizeram ao longo dos anos, sobre a violência policial e sobre as suas histórias em Manguinhos.

A produção dos cartazes foi orientada por Gleide Alentejo, Marize Bastos da Cunha e Ludmila Oliveira, integrantes do LTM, e por meio dela pudemos perceber quão provocador e estimulante é o documentário nesse momento de Manguinhos para a reflexão sobre o modelo de cidade que hoje temos. No entanto, o documentário só é peça fundamental nesse processo na medida em que está aliado às memórias dos moradores da cidade, estimulados a pensar coletivamente sobre a vida de outras pessoas, fazendo, com base nisso, conexões com suas vidas. A arte, nesse caso, é estimulante para um exercício para o qual temos pouco tempo nos dias atuais, que é o voltar na história para pensar o presente.

Por fim, o desafio colocado para a arte na promoção da saúde vai além de sua utilização como ferramenta pedagógica que busca a mudança das atitudes de um indivíduo em sua relação com o seu corpo e a sua vida; está na busca da reconstrução de jornadas passadas para a construção de um caminho novo. Voltamos às perguntas iniciais que traziam a palavra “transformação”, mas ela sempre se referia ao outro: Será que as obras do PAC Manguinhos transformarão de forma positiva o território? Quais são os caminhos para essa transformação? A quem pertence o futuro de Manguinhos?

Nesse processo, não é somente o entrevistado que se transforma com as suas histórias, mas também aqueles que, em algum momento, julgam estar ajudando a transformar os outros com suas verdades. Mais uma vez, a arte é uma mediadora entre as instâncias que envolvem as relações humanas, sejam elas no território de Manguinhos ou na cidade do Rio de Janeiro.

O diretor boliviano Jorge Sanjinés, em sua experiência com o filme *O sangue do condor*, sintetiza essa trajetória de transformação num processo fílmico, mas que podemos ampliar para a relação com a arte:

O que atinge uma pessoa atinge a essência de todos. [...] Nós que nos imaginamos autores, que buscamos um cinema consciente e político, que chegamos a pensar em fazer filmes para mudar as pessoas, terminamos, na realidade, modificados pelas pessoas que queríamos mudar. (Apud Avellar, 2009, p. 17)

Referências bibliográficas

AMARAL, Adriana Facina do. Participação na mesa-redonda "As políticas públicas, a cidade e a cidadania: o PAC Manguinhos em foco". Rio de Janeiro: Centro de Estudos da Ensp, 23 set. 2009.

AVELLAR, José Carlos. *Bolívia*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2009.

BOURDIEU, Pierre (org.). Compreender. In: _____. *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 693-712.

FERNANDES, Tânia Maria; COSTA, Renato Gama-Rosa. *Histórias de pessoas e lugares: memórias das comunidades de Manguinhos*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2009.

FREIRE, Aluizio. Cabral defende aborto contra violência no Rio de Janeiro. *G1, Política*, Rio de Janeiro, 25 out. 2007. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Politica/0,,MUL155710-5601,00-CABRAL+DEFENDE+ABORTO+CONTRA+VIOLENCIA+NO+RIO+DE+JANEIRO.html>. Acesso em: 28 ago. 2012.

MUNIZ, Sérgio. *Cinema e política*. Entrevista. *Aurora*, São Paulo, n. 5, p. 10-14; maio-ago. 2009.

Carioca ou favelado: nas margens da identidade

*Consuelo Guimarães Nascimento
Silvia Barreiro dos Reis*

Introdução

As primeiras ocupações em morros no Rio de Janeiro datam de 1881 e nada lhes imputava ilegalidade naquele momento. Foram elas as da Quinta do Caju, da Mangueira (não no morro da Mangueira, na Zona Norte, e sim na encosta do Túnel Velho, do lado de Botafogo) e da serra da Morena, sendo seus primeiros moradores imigrantes europeus (Valladares, 2005). Em Manguinhos, a primeira comunidade foi a do morro do Amorim, no início do século XX, formada em parte por imigrantes portugueses, em parte por empreiteiros contratados para construir o Castelo da Saúde e outras edificações do Instituto de Manguinhos. Ainda na primeira década do século XX, outra comunidade, a Vila União, começou a ser formada à margem do muro da Unidade de Subsistência do Exército Pandiá Calógeras. Por não ser militar, o zelador da unidade era impedido de ocupar uma das residências oficiais; então, lhe foi dado o benefício de construir a casa de sua família junto do muro externo da unidade. À medida que a família foi crescendo, com naturais e agregados, mais casas foram se juntando, formando, assim, uma vila (Fernandes e Costa, 2009).

Até a década de 1950, Manguinhos era um morro que começava nas margens da baía de Guanabara e terminava na Estrada de Ferro da Leopoldina, onde ficava o Instituto de Manguinhos e o morro do Amorim, posteriormente chamado de Parque Oswaldo Cruz. Além do morro, na área mais baixa entre os rios Faria-Timbó e Jacaré, ficava o aterro Retiro Saudoso, que recebia o lixo do Centro e das áreas mais nobres do Rio de Janeiro; por estar localizado em uma área inundável, esse terreno não acompanhou a ocupação industrial verificada na época, quando algumas empresas se localizaram às suas

margens: a Souza Cruz, na margem externa da avenida dos Democráticos, e os Correios, próximo da via férrea.

O desdobramento da criação dos parques proletários no segundo governo de Vargas resultou na criação, em Manguinhos, do Conjunto de Habitação Provisório Dois (CHP2), durante a década de 1950, no terreno onde funcionava o já desativado Aterro Retiro Saudoso. Foi a primeira ocupação motivada por política de urbanização da cidade e seus moldes seguiam uma política de reeducação dos moradores. A Fundação Leão XIII era o braço sociopolítico da reinserção dessas pessoas na cidade. Sua ação ia desde oferecer atendimento médico ambulatorial, **vacinação e documentação civil até limitar, regulando**, as ações dos moradores, como novas construções, atividade comercial informal, troca de domicílio.

Após o CHP2, dois outros espaços com características singulares foram criados em Manguinhos: o Parque João Goulart e a Vila Turismo. O Parque João Goulart foi um desdobramento do CHP2, porém com casas que tinham melhor organização interna (quartos, sala, área de serviço, varanda, cozinha, banheiro), embora ainda de caráter provisório. A Vila Turismo, por sua vez, apesar do nome, foi um loteamento aberto pelo Estado para atender aos moradores removidos da entrada da ilha do Governador quando da construção da Cidade Universitária.

Com o passar dos anos e o enfraquecimento das instituições que fiscalizavam os moradores, as ocupações se tornaram mais intensas e desordenadas. As áreas em volta do espaço habitado e as margens dos rios foram sendo ocupadas por barracos. O mesmo se repetiu nos anos seguintes, com as invasões em volta dos conjuntos habitacionais Nelson Mandela e Samora Machel. Em meados dos anos 1990, começaram as invasões a terrenos públicos abandonados em Manguinhos, como o terreno dos Correios próximo ao canal do Cunha, em 1995, terminando com a ocupação dos prédios da Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel), em 2006. O propósito das primeiras invasões seria ampliar o espaço de conforto, o que não era possível nas acomodações dadas pelo governo. Como as políticas públicas inibiam tais ocupações, removendo periodicamente as famílias para conjuntos habitacionais construídos em lugares distantes de Manguinhos – como Santa Cruz, Sepetiba, Campo Grande e Três Rios –, não demorou muito para que as ocupações passassem a ter o intuito de aumentar o patrimônio familiar ou pessoal. No entanto, para a maioria das famílias, morar distante de Manguinhos criava uma série de impossibilidades, como transferência de

matrícula das crianças em idade escolar, cadastramento nas redes de serviço de saúde, distância do emprego e relações necessárias de vizinhança, desfazendo redes comunitárias de apoio.

A última ocupação motivada por ganho financeiro (por causa da certeza de que haveria remoção) em Manguinhos foi às margens do rio Faria-Timbó, entre 1997 e 2000. O nome da “comunidade” dava o tom do seu propósito: Os Sem-Terra. Dois incêndios consecutivos, em dezembro de 1999 e em janeiro de 2000, destruíram as construções, e as famílias foram removidas para conjuntos nos lugares anteriormente citados. Muitas dessas famílias já retornaram para Manguinhos.

A ocupação das margens do Faria-Timbó marcou o fim das invasões para ganhar casa. Após esses incêndios, a solução para as invasões passou a ser planejada visando à permanência no espaço invadido. O planejamento incluía cadastro de famílias que estavam em casas alugadas, de novas famílias (à guisa de solução para gestações não planejadas) e de migrações internas. A principal exigência das famílias era de que as casas fossem construídas em tijolo, porque não seriam removidas. A comunidade do Greenville, na Varginha, tem essas características e permanece sem risco de remoção, mas as invasões nos terrenos da Embratel, da Companhia Nacional de Abastecimento (Conab) e da Cooperativa Central dos Produtores de Leite (CCPL), apesar das casas de alvenaria, estão na agenda de remoções do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), o novo projeto urbano vigente no Rio de Janeiro.

Dessa forma, a construção de Manguinhos foi perpassada pela provisoriade e por políticas públicas intermitentes, sendo o território caracterizado por uma miríade de fluxos de ocupação ora criados pelo Estado, ora pelas contingências da falta dele.

De favelas e guetos

A princípio, Manguinhos reúne muitas características de gueto; no entanto, sob a luz de um olhar mais apurado, podemos perceber dois elementos fundamentais de diferenciação: a trajetória de conformação do território e a configuração da população residente. Em relação à conformação do território, dois processos distintos podem ser destacados. O primeiro é o processo legal, que ocorreu no início do século passado, caracterizado pela ocupação legítima. Nesse viés, o Parque Oswaldo Cruz apresenta uma heterogeneidade

nos moradores, que variam de imigrantes europeus e seus descendentes, brasileiros descendentes de operários das obras do Instituto de Manguinhos com títulos de posse do terreno e pequenas indústrias com funcionamento regular há mais de três décadas. A certeza de permanência favoreceu o desenvolvimento econômico dessa área, bem como os investimentos pessoais.

O segundo processo é o institucional, que, na década de 1950, abriu um espaço de transição de moradores favelados para moradores de parques proletários – como o Parque Proletário da Penha – fora de Manguinhos. Em consequência, o CHP2 apresentava uma dualidade na caracterização dos moradores no tocante ao patamar econômico das famílias removidas concentradas nele. Algumas famílias passavam apenas curto espaço de tempo na comunidade, a fim de organizar as suas realocações nos parques proletários. Tais famílias eram dotadas de boa condição financeira relativa que lhes possibilitava fazer um contrato de pagamento de imóvel com o Estado. Outras famílias com recursos, embora não tivessem condições de se mudar para os parques, podiam pagar um aluguel mais alto nas casas do Parque João Goulart.

Por outra parte, havia aquelas famílias que não tinham condições de contratar uma casa com o Estado, não podiam pagar os aluguéis do Parque João Goulart e nem de arcar, em muitos casos, com o aluguel do barracão do CHP2. A falta de perspectiva dessas famílias aproxima essa comunidade das características de guetização. Nesse caso, a permanência na comunidade está condicionada à **impossibilidade financeira e política de se mudar**. Atualmente, apenas as famílias desse segmento permanecem no CHP2.

Todavia, a definição da região como *área de risco* ambiental, por causa das enchentes, da adutora e das redes de alta tensão, foi um dado diferencial na história de Manguinhos. Com isso, criou-se a possibilidade, às famílias *impossibilitadas*, da saída do espaço provisório para conjuntos habitacionais. No entanto, apenas parte dessas famílias foi removida, em pequenas ações pontuais do Estado, que não resolveram completamente a situação da área.

A provisoriidade da moradia não favorecia a apropriação do espaço da mesma forma que os negros americanos se apropriaram do Harlem (Wacquant, 2008), pois os residentes do CHP2 sofriam pressão legal para se mudarem. A impossibilidade de se mudar foi vista, mesmo depois de passada a política de habitação, como fracasso.

Segundo Wacquant (2008, p. 85), o gueto é caracterizado por um confinamento espacial imposto e por ser dotado de autossuficiência que proporciona a reprodução do modo de vida interno, constituindo também um fechamento social. Na conceituação de gueto, quatro elementos são essenciais: estigma, limite, confinamento espacial e encapsulamento institucional (Wacquant, 2004, p. 157). Como Bauman destaca, essa interdição é marcada pela homogeneidade dos moradores do gueto, decorrente da unidade étnica: “Só a separação étnica/racial dá à oposição homogeneidade/heterogeneidade a capacidade de conferir aos muros do gueto o tipo de solidez, durabilidade e confiabilidade de que precisam (e para as quais são necessários)” (2003, p. 105).

Assim, o gueto é fundamentalmente caracterizado pela segregação involuntária de um grupo étnico específico. O único lugar em Manguinhos da década de 1950 que sofria absolutamente uma segregação involuntária era o CHP2, embora não existisse qualquer unidade étnica. Certamente havia um percentual maior de negros (como em todo ajuntamento de pobres), o que pode levar à facilitação da estigmatização, e, de fato, já reforça preconceitos, mas não constitui uma diferença étnica em relação ao restante da cidade.

Marcas

A despeito de não ser um gueto segundo tal conceituação, Manguinhos apresenta fragilidades que o assemelham a aquele. Uma análise crítica do que é a favela de Manguinhos (passado e presente) e dos processos de formação/adequação/modelagem auxiliaria no seu fortalecimento como bairro do Rio de Janeiro para além dos preconceitos, buscando superar suas contingências. Ao longo dos anos, a identidade de Manguinhos, construída principalmente pelos cadastros de famílias removidas, relatórios de assistência social da Fundação Leão XIII, fichas ambulatoriais da Fundação Oswaldo Cruz e matérias jornalísticas, é de um espaço de párias onde se concentram os mais baixos grupos sociais, favoráveis ao crime e à violência, ficando de fora a parte legítima do território que, dentro da lei, paga os impostos e é dona de sua propriedade.

Destarte, os moradores da favela são identificados por uma característica simplificada apenas, levando à ideia de gueto. Não obstante, na análise de Wacquant, o gueto é *bifacetado*, uma vez que possui duas perspectivas, interna e externa.

Para a categoria dominante, sua função é *circunscrever e controlar*, o que se traduz no que Max Weber chamou de “cercamento excludente” da categoria dominada. Para esta última, no entanto, trata-se de um *recurso integrador e protetor* na medida em que livra seus membros de um contato constante com os dominantes e permite colaboração e formação de uma comunidade dentro da esfera restrita de relações criada. O isolamento imposto pelo exterior leva a uma intensificação do intercâmbio social e cultural dentro do gueto. (Wacquant, 2004, p. 159)

Em Manguinhos, não podemos falar de face interna uma vez que, apesar de existir uma economia local de lógica própria, o território não é autossuficiente. Há de fato uma circulação pela cidade, de tal forma que o estigma por vezes não é passível de identificação. Os mais estigmatizados são aqueles de menor mobilidade e que não dominam os códigos da cidade, mas apenas o local, tendo em sua linguagem corporal as marcas do território favelizado.

Assim, faz-se premente usar o *pensamento crítico como solvente* do senso comum e dos preconceitos (Wacquant, 2008), para entender a favela como mais um espaço da cidade, buscando, no mesmo movimento, escapar de definições fáceis e simplificadoras.

Identities às margens

Mesmo não sendo um gueto, a noção de espaço bifacetado de Wacquant pode ser usada como provocação para o entendimento do que é favela e do que é Manguinhos. Podemos reconhecer uma barreira simbólica circundando o território, demarcando favela e asfalto como mundos separados, com lógicas e leis diferenciadas. Assim, na perspectiva externa, os moradores são classificados igualmente como favelados. Na perspectiva interna, essa classificação não é tão fácil: favelado é o *outro*. Essa identificação tem conotação pejorativa e, por conseguinte, torna-se segregatória, uma vez que reduz o indivíduo a apenas uma identidade: favelado.

Assim, há uma superposição de identidades, gerando um conflito entre a percepção própria e a do outro sobre si mesmo. Nesse viés, lembramos o *homem marginal* de Stonequist (1948), preso na hibridização de identidades, **ora cidadão, ora morador de gueto, que acaba por não pertencer a lugar algum, vivendo na margem da sociedade.** Do ponto de vista da face externa, a identificação desse outro como *favelado* pode operar

como uma forma de controle, ao delimitar seu espaço de ação, confinando-o, especialmente ao tentar criar uma valorização da identidade *favelado* que deve se realizar em um espaço especial circunscrito, fora do restante da cidade.

A conceituação de Stonequist se aproxima muito mais da definição de gueto de Wacquant ao afirmar que tal hibridização se dá no encontro entre grupos étnicos distintos, sendo o homem marginal seu produto:

Em resumo é um contraste, tensão ou conflito de grupos sociais que diferem quanto à raça ou cultura e onde os membros de um grupo estão procurando ajustar-se ao grupo que se acredita possuir maior prestígio e poder. Os grupos acham-se numa relação de desigualdade, seja ou não abertamente afirmada. Os indivíduos do grupo subordinado ou minoritário, cujos contactos sociais os levaram a parcialmente assimilar-se e identificar-se psicologicamente com o grupo dominante sem serem plenamente aceitos, estão na situação marginal. Acham-se à margem de ambas as sociedades, parcialmente dentro e parcialmente fora. (Stonequist, 1948, p. 141-142)

Assim, no Rio de Janeiro, da formação ao recrudescimento das favelas, temos um movimento contrário, no qual, ao invés de observarmos uma aproximação de grupos étnicos antes independentes que gera tal homem marginal, podemos entrever um processo de exclusão que produz essa nova identidade. Aos poucos, deixou-se de perceber um *estado* precário de moradia e vida, partindo para a mistificação de um *ser*, de uma identidade, *favelado*, que abarcaria até mesmo uma estética própria. Em vez de uma população precarizada e no limiar da ilegalidade, passou-se a cantar o mito de uma cultura própria, exótica, pela face externa.

Todavia, a identidade *favelado* pode ser apropriada e utilizada como mecanismo de defesa. Ao se apropriar do estigma, o morador de favela pode torná-lo uma ferramenta não só de sobrevivência, mas também de conforto. A favela também é um espaço que proporciona serviços que estariam fora do alcance em outros lugares. No limiar da ilegalidade legitimada, é construído um novo espaço de vivência e uma cidadania incompleta. Afinal, a favela é um espaço de exceção, no qual, dada à intermitência da presença do Estado, o vácuo de poder é preenchido pelas disputas e grupos locais, criando suas próprias leis. Na perspectiva de um espaço de conforto podemos entrever um dos aspectos que Bauman (2004, p. 105) cita como caracterizador do falso gueto, aquele construído ou mantido voluntariamente.

Em um primeiro momento, os serviços que o espaço da favela proporciona vieram como uma forma de mitigar a miséria, como contraponto ou compensação, como estratégia de sobrevivência, criando uma rede de trocas na qual as habilidades profissionais funcionam como moeda: da pessoa sem trabalho que toma conta dos filhos daquela que conseguiu um trabalho até o mecânico de refrigeração que instala um aparelho de ar condicionado na casa do pedreiro que colocará o seu piso. Em um segundo momento, há uma sofisticação em direção à ilegalidade, oferecendo serviços como TV a cabo a preços módicos e internet banda larga quase gratuita.

Se o que buscamos é a valorização e o *empoderamento* dos moradores de favelas como cidadãos, não podemos nos esquecer da complexidade de cada território, com sua miríade de trajetórias, histórias e expectativas. O termo *favelado*, nesse caminho, precisa ser entendido também pela perspectiva interna, a qual caracteriza e demarca, no espaço da favela, comportamentos e limites. Assim, em vez de buscarmos eufemismos como *comunidade* (uma vez que, dentro de uma favela, podem existir de fato várias comunidades, mas, em si, ela não é necessariamente uma) ou então de buscarmos dar ao termo *favelado* novo poder, precisamos focalizar os atores sociais, entendendo-os como cidadãos, como vizinhos, amigos e colegas – o que de fato já são. Faz-se premente esvaziar a visão exotizadora e mistificadora da favela, ora idílica ora apocalíptica, e de moradores homogêneos, distantes da realidade dos demais da cidade. Mesmo com certos elementos do gueto (como estigma), as favelas cariocas são permeadas de uma energia, tal qual o restante da cidade, que move, empreende e lida.

Assim, na relação entre favela e asfalto, cria-se uma artificialidade de diferenças, na medida em que se encara uma favela carioca como gueto ou como espaço de uma cultura e de habitantes diferentes dos demais da cidade. Tais diferenças são mais contingenciais e marcas de nossa trajetória histórica e da formação de nossa cidade. Nesse viés, as hierarquias e desigualdades sociais são causadas por essas contingências e urgências e não o contrário, ou seja, é a desigualdade social que produz as diferenças entre os espaços e não uma diferença étnica que produz tal desigualdade. Dessa forma, em vez de fortalecer uma identidade artificial de *favelado* como oposição a uma identidade (e cidadania) do *asfalto*, faz-se premente fortalecer a identidade dos moradores de favelas como cidadãos e buscar garantir a sua cidadania plena, no exercício de seus direitos e deveres, reconhecendo-os e ratificando-os como parte

integrante e original desta mesma sociedade. Nesse sentido, as favelas podem ser entendidas como contrapartida e amortecimento dos conflitos sociais da cidade. Não como oposição ao *asfalto*, mas como continuação dele.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FERNANDES, Tânia Maria; COSTA, Renato Gama-Rosa. *Histórias de pessoas e lugares: memórias das comunidades de Manguinhos*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2009.

STONEQUIST, Everett. *O homem marginal: estudo de personalidade e conflito cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1948.

VALLADARES, Licia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem à favela.com*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

WACQUANT, Loïc. O que é gueto. *Revista de Sociologia Política*, Curitiba, n. 23, p. 155-164, nov. 2004.

_____. *As duas faces do gueto*. São Paulo: Boitempo, 2008.

Da favela à favela

Denise Nonato do Nascimento

O conjunto Cidade Alta faz parte do complexo Cidade Alta, situado no bairro de Cordovil, subúrbio da Leopoldina. Estima-se que cerca de 50% da população do conjunto veio da favela da Praia do Pinto, formada em 1928 às margens da lagoa Rodrigo de Freitas, ao lado de outras favelas de importância no período, como Catacumba e Ilha das Dragas. Por sua densidade demográfica, a Cidade Alta é considerada um dos conjuntos residenciais mais importantes surgidos do programa de erradicação da população favelada da Zona Sul, conhecido como Operação Rio Favela (Guanabara, 1969).

O complexo Cidade Alta é constituído pelos conjuntos Cidade Alta (2.880 apartamentos), Porto Velho (900 apartamentos) e Vista Mar (700 apartamentos), e por cerca de cinco pequenas favelas, construídas nas encostas da elevação onde foram edificadas os conjuntos. O complexo ocupa uma área de apenas 30% do bairro de Cordovil, mas condensa 56% de sua população. Além da densidade demográfica, há grande incidência de pequenos comércios e de puxadas¹ ocupando áreas públicas e formando labirintos de becos, com intensa produção de lixo, ligações clandestinas de água, luz, internet e TV a cabo, principalmente no conjunto Cidade Alta.

O conjunto Cidade Alta caracteriza-se por articular elementos típicos da cidade formal e da favela. Penso que há dois modos de entender a Cidade Alta. Um deles é inserindo-a no contexto mais amplo da organização histórica do espaço do Rio de Janeiro, analisando seus problemas de infraestrutura, criminalidade e apropriação privada do espaço público como parte do quadro mais geral da problemática urbana carioca, das políticas públicas que a suscitaram e como elas influenciaram o desenvolvimento de nossas cidades e

¹ “Puxada” é o nome que os moradores dão a acréscimos feitos nos apartamentos do primeiro andar, com a incorporação do espaço onde inicialmente existiam jardins, e na janela dos fundos dos apartamentos, independentemente do andar. Na rua Água Doce, conhecida como rua principal, observa-se uma variedade maior de construções desse tipo, destinadas basicamente ao comércio, à prestação de serviços e às extensões de residências e garagens, subvertendo as funções originais criadas pelo planejamento urbano.

a vida das massas empobrecidas. A outra abordagem possível é a análise crítica da favela e suas representações, para mostrar as recorrências e continuidades das associações feitas à favela, como elas se reproduziram na Cidade Alta e se e como elas interferiram na organização espacial, na estruturação da sociabilidade local, na visão de mundo e no modo como essa população se vê.

Precariedade estrutural e social do conjunto habitacional Cidade Alta: a relação entre causa e efeito

Podemos dizer que a construção/organização do espaço no Brasil guarda estreita relação com os diferentes conceitos de progresso presentes nas reformas urbanas. As cidades brasileiras foram concebidas pelos padrões europeus; são cidades que se queria disciplinadas e sob controle desde o início. Exemplo disso é a história urbanística do Rio de Janeiro – cidade que sempre teve um papel de cidade-símbolo do Brasil, síntese do país imaginado socio-política e culturalmente –, marcada por contínuas destruições e reconstruções. Esse ideal civilizatório é evidenciado na importação dos padrões europeus de cidade civilizada desde a vinda da Corte portuguesa. Por isso, o Rio é dotado de grande densidade simbólica, sendo alvo de vários projetos arquitetônicos e urbanísticos, de caráter fortemente ideológico, que atravessaram a história do país, formando camadas de épocas e estilos diferentes, o que explica a sua diversidade urbanística. Na prática, observa-se uma constante tensão entre a cidade ideal e a cidade real.

Podemos considerar que a questão habitacional, enquanto problema urbano, foi historicamente determinada pelo surto manufatureiro-industrial, característico das últimas décadas do século XIX, que sucedeu a decadência da economia cafeeira do vale do Paraíba (ver Benchimol, 1992, p. 124). O empobrecimento das terras do vale do Paraíba, as crises cíclicas do café no mercado internacional e, mais tarde, a Abolição da Escravatura contribuíram fortemente para o abandono dos campos e a migração para a cidade. Juntos, escravos libertos e imigrantes formaram uma abundante oferta de trabalho para o novo setor emergente: a economia urbana. Seguiu-se a esse crescimento um aumento da demanda por habitação, num espaço urbano limitado, uma vez que o Rio de Janeiro, em mais de trezentos anos de história, pouco arredara pé de seu centro histórico, onde funcionavam todas as atividades.

O inchaço populacional no centro da cidade colocou lado a lado, indiferenciados espacialmente, cortiços, sobrados, escritórios, pobres, ricos, livres e libertos. Diagnosticado como um problema de saúde pública, o corpo urbano será remodelado, e o corpo social, hierarquizado, sem que isso, no entanto, signifique melhorias para as condições de vida dos grupos mais carentes, que permaneceram vivendo à margem da nação civilizada, violando suas normas sanitárias e suas práticas cotidianas.

As reformas do Rio de Janeiro entre 1903 e 1906 são consideradas, por boa parte da produção historiográfica, como ações primordialmente políticas com o objetivo de expulsar a população de baixa renda do centro do Rio, local que seria transformado numa nova *belle époque*. A Reforma Passos se caracterizou por produzir espaços públicos diferenciados: para as elites, os passeios públicos; para as camadas populares, os subúrbios, caracterizados como territórios da exclusão, da informalidade, da não vigência das normas. Os espaços modernos (salões, cinemas, confeitarias, livrarias e a própria rua) são como escolas a ensinar e adestrar, com uma etiqueta para cada lugar e um lugar para cada grupo social.

As favelas começaram a se multiplicar depois das obras de remodelação da capital comandadas por Pereira Passos, durante a sua gestão como prefeito da cidade (1902-1906). Foi daí, sucessivos planos de urbanização acarretaram a modificação da cidade do Rio de Janeiro, enquanto a população pobre foi cada vez mais empurrada para os espaços não valorizados. Não se tratava mais de uma questão de saúde apenas, mas de ordenar e civilizar para o progresso.

Com a renúncia de Jânio Quadros, a crise do populismo e a derrubada do Governo João Goulart pelo Golpe de 1964, um novo e amplo modelo de política habitacional passa a orientar a visão da questão urbana. Ao contrário do populismo, que fez do problema habitacional uma questão ideológica na qual a própria estrutura da sociedade deveria mudar, o novo governo entendia a questão como um problema técnico-administrativo que deveria ser gerenciado por uma ótica empresarial, mas, na prática, sem nunca esquecer o apelo ideológico da casa própria. Mais uma vez a política urbana estava subordinada à habitacional. A Cidade Alta é um dos vários conjuntos habitacionais fruto da política desse período.

Apesar da especificidade dos contextos históricos, podemos identificar que, para o discurso oficial, faltavam a essas massas as qualificações necessárias para se integrarem ao ambiente urbano. Os migrantes e os pobres em

geral, particularmente os negros, eram marginais em potencial, portadores de uma cultura diferente – logo, inaptos para a vida urbana e industrial. Era dever do Estado “recuperá-los para a civilização” por meio de programas sociais, sendo o habitacional o mais importante deles, pois permitia a inserção das massas no mundo do trabalho, da educação e da saúde física e moral. Portanto, os meios urbanos específicos, como as favelas, os loteamentos e os conjuntos habitacionais, devem ser compreendidos como produtos sociais, e a ligação espaço–sociedade deve ser problematizada e não naturalizada ou desqualificada.

Favela como rótulo, qualificativo e estigma

Ao longo dos seus cem anos, a favela tem sido entendida, definida e representada de muitas formas, por diferentes atores sociais. Porém, ainda que os inúmeros trabalhos realizados, acadêmicos ou não, já tenham proporcionado inegável salto qualitativo na leitura da favela e de sua população, permanecem no imaginário social as mesmas impressões e representações.

É consenso entre os pesquisadores que o ano de 1897 é a “data de nascimento” mais conveniente a ser usada para as favelas. Ainda que ocupações anteriores tenham ocorrido, a favela só nasce de fato quando o morro da Providência é batizado de morro da Favela pelas tropas oriundas de Canudos que ali se instalaram, com o registro documental da ocupação dos terrenos. O morro da Favela já nasce carregado de estigmas resultantes da articulação de elementos históricos, sociais e políticos os quais, juntos, dão origem a um conjunto de imagens e representações que se convencionou chamar “favela”.

A associação entre cortiço e favelas, e da favela com Canudos, provavelmente ocorreu a partir da combinação de fatos históricos, articulados com valores e qualificativos tipicamente atribuídos à população que morava nas habitações coletivas, o aspecto físico do espaço em si e o medo das classes perigosas. Toda a descrição feita por Euclides da Cunha parece afinar-se com “a favela” então nascente: a organização (ou desorganização) do espaço; o material usado nas construções, dando a ideia de precariedade e transitoriedade; o tipo físico da população, seu temperamento e disposição; o modo de vida dos habitantes de Canudos, com uma moral própria e com leis próprias contrárias à ordem social dominante, uma antítese da civilização. Além disso, Canudos é um mistério tal qual a favela, e se o sertanejo era o que era devido à sua “natureza” e ao meio em que vivia (determinismo geográfico), o mesmo se dá com o favelado, isto é, a favela é o que é por causa da população pobre e viciosa que nela vive.

Podemos dizer que a origem da favela é uma lenda² cuja principal fonte de representações veio de *Os sertões*. Ou seja, a Canudos de Euclides da Cunha catalisou, condensou e deu formas e cores ao que já estava latente na “teoria da suspeição generalizada” e na fluidez e subjetividade da definição de cortiço e seu estigma. A Favela nome próprio se transformou no substantivo favela.

Um dos estereótipos mais arraigados e, por isso mesmo, mais combatido, é a ideia de favela como lugar de violência e pobreza. No Brasil, a percepção de viver numa sociedade cultural e socialmente não igualitária faz os cidadãos (inclusive os pobres, negros e favelados), numa hierarquização prática de suas escolhas racionais de punibilidade, priorizarem a punição aos crimes que afrontam diretamente sua integridade física – como o homicídio, as lesões corporais, o roubo, o latrocínio, o estupro e o tráfico de drogas, associados principalmente à violência nas favelas e à criminalização de negros e pobres –, em detrimento dos crimes que, embora não impliquem risco direto à integridade física, causam **danos gigantescos ao país e, conseqüentemente, à sua população** – como os subornos, os desvios de verba, os desfalques etc. Essa seletividade criminal reforça o medo do aumento da criminalidade urbana violenta, ao mesmo tempo em que cria demanda por uma ação policial efetiva. A polícia atende essa demanda seguindo a seleção já dada, mas não a inventa. Por isso, os pobres são mais condenados do que os ricos, assim como o negro mais do que o branco, pelo Judiciário brasileiro, fato amplamente reconhecido e denunciado em inúmeros trabalhos.

A contabilidade oficial de crimes e criminosos representa essa seleção. Isso só é possível porque, primeiro, há amplo respaldo social e legitimidade política para essa seletividade social; segundo, porque a direção hegemônica das agências de vigilância, repressão e punição está construída sobre a visibilidade social de certos tipos de crimes e de agentes, mais do que de outros (Misse, 1999). A pobreza e suas mazelas não são “privilégios” das favelas, e sim lugar-comum das áreas metropolitanas onde adquirem vida efetiva, ainda que seja nas favelas onde esses problemas se tornam mais perceptíveis, e não apenas para os que nela vivem.

No que diz respeito às relações sociais, interessa-me investir na associação de “certo tipo de sociabilidade” com “certo tipo de moradores” de “certos espaços”. Compartilho a ideia da existência de uma ética comportamental

² Entendemos por lenda uma tradição oral na forma de história que se relaciona com fatos, lugares e pessoas reais, embora remotas, contada com convicção em relação a muitos outros lugares e pessoas. Nesse sentido, a favela é uma lenda da tradição oral carioca.

típica, mas não exclusiva, das favelas, e de espaços assim identificados, caracterizada por certos modos de operar o poder das classes que vivem em condições de “marginalidade”, cunhada talvez pela autodefesa do preconceito racial e da fobia social, aos poucos enraizada no tempo.

Esse ponto de vista parece relevante, principalmente se levarmos em consideração que é esse “certo tipo de sociabilidade” que se encontra em “certos tipos de lugares” que têm sido eleitos pela mídia e pelo poder público para representar “o problema favela, que precisa ser combatido”.

Os elementos da subcultura³ da Cidade Alta estão marcados por relações aparentemente contraditórias: a ética da malandragem e da marginalidade *versus* a ética do trabalho, os códigos da favela *versus* os da cidade formal, que, na superfície, se opõem, articulam-se e se confundem na Cidade Alta, num paradoxo de identidades e códigos culturais que, ao mesmo tempo, se assimila e se repudia, gerando uma sociabilidade tensa e delicada como o fio de uma navalha. Para entendê-la, é necessário analisar a dinâmica e a estrutura da sociabilidade local, afetadas em parte pela ideologia contida no projeto de remoção dos moradores de favelas para conjunto habitacionais, em parte pelo estigma de favela.

A principal diferença entre os moradores do complexo Cidade Alta não é de renda, escolaridade ou ocupação, mas de *status*. Não se trata de uma hierarquia de famílias, mas dos conjuntos em si. Ou seja, o *status* se refere aos conjuntos e não aos seus moradores. O caso dos moradores do Pé Sujo (conjunto Estrada do Porto Velho) ilustra bem essa situação: embora também sejam oriundos de favelas, eles fazem questão de esclarecer que moram na Cidade Alta sim (referindo-se ao Complexo), mas no Pé Sujo e que evitam “subir” (ir ao conjunto Cidade Alta), porque “aquilo lá é uma verdadeira bagunça”. O mesmo acontece com os moradores dos Bancários (conjunto Vista Mar), que consideram o Pé Sujo bem melhor do que a Cidade Alta.

Não existe rivalidade entre os moradores dos conjuntos, mas certo mal-estar e desconfiança, principalmente em relação aos moradores do conjunto Cidade Alta, o que explica por que os laços de amizade e vizinhança entre os moradores, de modo geral, são fracos, sendo muito mais intensos no interior de cada conjunto. Outro dado interessante em relação aos conjuntos é a incidência do tráfico de drogas, muito mais intensa e perceptível na Cidade Alta do que nos outros conjuntos.

³ Entendemos por subcultura um sistema de normas e valores que apresenta certa autonomia, sem se desligar contudo da cultura da sociedade global.

A iluminação precária, os vazamentos na rede de esgoto, e o mau cheiro que provocam, os vazamentos de água visíveis em quase todos os apartamentos, o lixo jogado nas ruas, as “puxadas”, que começaram a se popularizar nos anos 1980, contribuíram em parte para o descaso dos moradores em relação ao conjunto, a identificação dos elementos de sua degradação com a experiência da favela e certa naturalização do tráfico como parte dessa degradação. Em 1998, os mesmos elementos foram identificados e utilizados pelas assistentes sociais do Programa Pró-Morar da Prefeitura para classificar o conjunto como “área favelizada”. Essa classificação oficial só veio a confirmar a impressão geral que moradores e não moradores tinham da Cidade Alta.

As puxadas são vistas como *descaracterização, degradação, favelização e apropriação indevida do espaço público* pelas autoridades. Já a opinião dos moradores a esse respeito é ambígua. A maioria condena, mas ao mesmo tempo admite que, se tivesse oportunidade, faria a mesma coisa, numa reprodução perfeita das “regras” da cidade formal: quem pode cria as leis que garantem e legalizam a expropriação do público; quem não pode e tenta reproduzir o ato de se apropriar, é visto como alguém que não sabe respeitar limites, que desconhece seu lugar, que degrada o espaço.

A convivência entre vizinhos é algo que pode ser comparado ao equilibrista na corda bamba: é preciso manter o equilíbrio para não cair, pois uma linha tênue e confusa divide o “bandido” do “esperto” e do “malandro”, o “gente boa” do “otário que dá mole”, o “metido” do “cara que fica na sua”, o favelado do não favelado, o “sujeito safado” do “sujeito que tem jogo de cintura”. Para morar na Cidade Alta é necessário conhecer e respeitar os códigos assimétricos existentes, principalmente os que dizem respeito à malandragem, à marginalidade, à pobreza e ao trabalho, normalmente associados às favelas. Esse conhecimento interfere diretamente nas relações de vizinhança.

A maledicência é um hábito comum aos moradores, independentemente de serem amigos ou não. Mais do que comentários maldosos, a fofoca é, ao mesmo tempo, entretenimento e manual de conduta e de valores aceito que permite aos moradores se autopreservarem da violência local, pois ensinam como não se meter em encrencas. Logo, as fofocas estão na base das relações de vizinhança.

Constata-se que existem basicamente dois modos principais de utilização do termo favelado no conjunto Cidade Alta: primeiro, o de autoidentificação –

nesse caso, o termo significa ser pobre, depender da caridade alheia, sem que haja nisso nenhuma valoração de orgulho, mas apenas a “constatação de uma realidade”; segundo, o de estigmatização feita por moradores com o objetivo de desvalorizar seus vizinhos, como modo de se distinguir socialmente (por meio de suas “condutas”), posto não ser possível fazê-lo espacial ou economicamente – nesse caso, o termo se aproxima mais do sentido de sujo, sem educação, sem moral ou sem respeito às normas de convivência, do que do sentido de criminoso ou marginal. Ou seja, favelado se refere muito mais a uma visão de mundo do que simplesmente a uma situação social. Daí a “favela de cimento armado”: reprodução de práticas e condutas consideradas típicas da favela, fora da favela.

Portanto, na Cidade Alta, favela e pobreza são mais que substantivo e adjetivo, são categorias morais que implicam códigos de identificação, representação, integração ou diferenciação que, uma vez desnaturalizados e problematizados, permitiram-nos compreender melhor a construção e a manipulação de identidades e práticas sociais dos moradores desse conjunto habitacional. **Notamos que há certo espaço de negociação, ou, mais propriamente, uma capacidade de transitar nas duas dimensões conforme seus interesses, sem que isso implique, necessariamente, a opção definitiva ou exclusão da outra.**

A Cidade Alta é uma subcultura marcada pela tensão entre códigos universais e locais, onde o dia a dia é negociado e o limite de ação de cada ator depende de sua capacidade de articular e manipular os símbolos locais e universais, de tal modo que a transgressão depende não só de quem acusa, mas com base em qual situação se acusa. Morar na Cidade Alta significa ter conhecimento tácito de determinados valores e solidariedades, bem como de determinados usos e percepções do espaço da comunidade e, ao mesmo tempo, entender e navegar nos códigos universais da cidade. A articulação entre esses dois códigos permite aos moradores do conjunto Cidade Alta desempenhar diferentes papéis (e conseqüentemente diferentes estratégias simbólicas), transitando pelos dois lados do sistema de dominação e uso do espaço na cidade, conforme as circunstâncias lhes permitem. É nesse sentido que se é favelado na Cidade Alta. Nessa perspectiva, ser favelado é uma estratégia de vida muito mais complexa do que até então se imaginou.

Conclusão

A política urbana para favelas apoiada pelo governo federal durante a década de 1960 e implantada pelos governos municipais e estaduais, embora tenha proporcionado a modernização da infraestrutura material da vida social e econômica, fazendo que essa população adquirisse o ideal de ascensão social e material da burguesia, não foi capaz de desfazer completamente os modos de se expressar dessa população que, por exemplo, recriou e reconstruiu suas habitações, dando-lhes formas próprias e originais, transformando-as em moradias segundo uma concepção diferente daquela do modelo apregoado pelo discurso oficial.

O uso interno que os moradores da Cidade Alta fazem do termo favelado é bem mais complexo e matizado do que o uso externo, posto que também se trata de um modo de diferenciação interna, um mediador das relações interindividuais.

Desse modo, a Cidade Alta é um paradoxo de códigos e valores culturais que se assimila e repudia, e que formou uma identidade local ambígua, separada por fronteiras simbólicas contraditórias, mas não estanques, por práticas sociais e visões de mundo antagônicas, mas em diálogo, e que têm nas diferentes representações sobre a favela uma de suas principais fontes inspiradoras.

A favela, enquanto rótulo estigmatizante, deve ser compreendida dentro da teia de inter-relações sociais complexas que constituem o território assim rotulado dentro do espaço urbano da metrópole carioca, território construído com base em um apregoado ideal de civilidade, modernidade e progresso que incorporou apenas os setores dominantes da sociedade como cidadãos.

Nos espaços qualificados como favela, a associação favela–violência–pobreza, para além de sua já tão denunciada falácia estatística, representa desvantagens de *status*, prestígio, admiração, respeito etc. que na vida social constituem aspectos tão importantes quanto os recursos econômicos. Justamente porque as favelas não são lugares apenas, nem principalmente, de extrema pobreza,⁴ essas desvantagens são ainda mais perceptíveis para os moradores. **A humilhação de morar em um lugar discriminado e estigmatizado** pode resultar em déficits afetivos e sociais específicos, que deixam cicatrizes na trajetória de vida das pessoas. A Cidade Alta é incompreensível se não levarmos em conta o rótulo favela presente no espaço.

⁴ Por extrema pobreza entendemos a carência total de bens materiais e a dependência da caridade alheia para suprir as necessidades básicas.

Referências bibliográficas

- ABREU, Maurício. Reconstruindo uma história esquecida: origem e expansão inicial das favelas do Rio de Janeiro. *Espaço & Debates*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 37, p. 34-46, 1994.
- BARROS, Luitgarde O. C. et al. *Do largo de São Francisco ao Rocío: uma caminhada e muitas histórias do Rio de Janeiro*. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH, 4. *Anais...* Rio de Janeiro: Anpuh, 1990.
- BARROS, Orlando; BARBOSA, Marilena Ramos. *Romantismo e modernidade em Lima Barreto*. Rio de Janeiro, setembro de 1989. (Mimeo.).
- BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussman tropical – a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1990.
- BURGOS, Marcelo Baumann. Dos parques proletários ao Favela-Bairro: as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (org.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CENTRO NACIONAL DE PESQUISAS HABITACIONAIS (CENPHA). *Condições de vida em dois conjuntos habitacionais de interesse social: Cidade de Deus e Cidade Alta*. Rio de Janeiro: Banco Nacional de Habitação, 1970.
- CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1968.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- GUANABARA. *Rio Operação Favela*. Rio de Janeiro: Governo do Estado da Guanabara, 1969.

MISSE, Michel. *Malandros, marginais e vagabundos & a acumulação social da violência no Rio de Janeiro*. 1999. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

PERLMAN, Janice. *O mito da marginalidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

PRETECEILLE, Edmond; VALLADARES, Licia do Prado. Favela, favelas: unidade ou diversidade da favela carioca. In: RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz (org.). *O futuro das metrópoles: desigualdades e governabilidade*. Rio de Janeiro: Revan–Fase, 2000.

PIO, Leopoldo Guilherme. *Favela de concreto armado: subculturas e uso social do espaço em um conjunto habitacional*. Paper apresentado ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Uerj. Rio de Janeiro, 1998. (Mimeo.).

SCHIAVO, Cléia; ZETTEL, Jayme (org.). *Memória, cidade e cultura*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

SOCIEDADE DE ANÁLISES GRÁFICAS E MECANOGRÁFICAS APLICADAS AOS COMPLEXOS SOCIAIS (SAGMACS). Aspectos humanos da favela carioca. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 e 15 abr. 1960. Suplemento especial, 1 e 2.

VALLADARES, Licia do Prado. *Passa-se uma casa: análise do programa de remoção de favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. Cem anos pensando a pobreza (urbana) no Brasil. In: BOSCHI, Renato. *Corporativismo e desigualdade: a construção do espaço público no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Fundo–Iuperj, 1991.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (org.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

Autores

Adriana Fresquet: pós-doutora pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e doutora em Psicopedagogia pela Universidad Católica Argentina; professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ana Lucia de Almeida Soutto Mayor: doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, professora-pesquisadora do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, vice-coordenadora do grupo de pesquisa, ensino e extensão “Cinema para aprender e desaprender” (Cinead), da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Participa do projeto Arte e Saúde desde 2003; organizadora, com Verônica de Almeida Soares, do livro *Arte e Saúde: desafios do olhar* (2008).

Ana Lucia Lucas Martins: doutora em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; professora do Departamento de História e Economia, Instituto Multidisciplinar, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

Anakeila de Barros Stauffer: doutora em Ciências Humanas – Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; professora-pesquisadora da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio/Fiocruz e do município de Duque de Caxias.

Carla Macedo Martins: doutora em Linguística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; pesquisadora do Laboratório de Educação Profissional em Atenção à Saúde da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio/Fiocruz.

Christina Abreu Gomes: pós-doutora em Linguística pela Universidade de York (Reino Unido) e doutora em Linguística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; professora do Departamento de Linguística e do Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Consuelo Guimarães Nascimento: graduanda em Direito pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; pesquisadora-moradora do Laboratório Territorial de Manguinhos e monitora do Programa de Vocação Científica para o Desenvolvimento Local Integrado e Sustentável de Manguinhos da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio/Fiocruz e da Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca/Fiocruz.

Daniel Groisman: licenciado em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, mestre em Saúde Pública pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e doutorando em Serviço Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; professor do Laboratório de Educação Profissional

em Atenção à Saúde da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio/Fiocruz.

Danielle Ribeiro de Moraes: médica sanitária pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, mestre e doutoranda em Saúde Pública pela Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca/Fiocruz; professora do Laboratório de Educação Profissional em Atenção à Saúde da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio/Fiocruz.

Denise Nonato do Nascimento: mestre em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro; professora do Colégio Graham Bell e da Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro.

Eduarda Pianete Moreira: graduanda em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; bolsista PIBIC do Laboratório OUSIA – Estudos em Filosofia Clássica da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Eric Guimarães Lemos: licenciado em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pós-graduado em Ensino de História pelo Curso de Especialização Saberes e Práticas na Educação Básica da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professor da rede estadual de educação do Rio de Janeiro e professor e coordenador do Pré-Vestibular Construção, uma parceira entre a organização não governamental Ação Alternativa e a Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio/Fiocruz.

Fabiana Melo Sousa, graduanda em Filosofia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; pesquisadora do Laboratório Territorial de Manguinhos, da Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca/Fiocruz.

Geórgia Jordão: graduada em Geografia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; pesquisadora em geografia e cinema e consultora ambiental da empresa Ecologus.

Lethicia Ouro A. M. Oliveira: doutoranda em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; professora do Colégio Pedro II.

Liliane Ferreira Mundim: mestre e doutoranda em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; professora efetiva do Curso de Teatro – Modalidade Licenciatura, do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e coordenadora do componente curricular Seminário no curso de Pedagogia a Distância da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Luciana Maria da Silva Figueiredo: mestre em Linguística Aplicada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; professora-pesquisadora do Laboratório de Formação Geral da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio/Fiocruz e professora do município de Duque de Caxias.

Marcelo Alexandre Silva Lopes de Melo: graduado em Direito e Letras e mestre em Linguística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; agen-

te socioeducativo do Departamento Geral de Ações Socioeducativas, vinculado à Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro, e professor do Programa de Educação de Jovens e Adultos – Manguinhos, Pólos I (Espaço Vila Turismo) e II (Espaço EPSJV), iniciativa conjunta da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca, Fundação Oswaldo Cruz e RedeCCAP.

Marilda Silva Moreira: mestre em Saúde Pública pela Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca/Fiocruz e doutoranda em Biodiversidade e Saúde pelo Instituto Oswaldo Cruz; professora do Laboratório de Educação Profissional em Vigilância em Saúde da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio/Fiocruz; participa da organização de oficinas, coordenação-adjunta do projeto e publicações referentes ao Arte e Saúde, desde 2005.

Nilma Lacerda: doutora em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com pós-doutorado em História Cultural pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (França); professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense; autora, dentre outras obras, de *Manual de tapeçaria*, *As fatias do mundo*, *Pena de Ganso*, *Cartas do São Francisco: conversas com Rilke à beira do rio*; como ensaísta, é coautora de *A língua portuguesa no coração de uma nova escola* e uma das organizadoras de *Práticas pedagógicas na pós-modernidade*.

Roberta Lobo: doutora em Educação pela Universidade Federal Fluminense; professora do Núcleo de Tecnologia Educacional em Saúde da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio/Fiocruz (2008-2011) e professora adjunta e coordenadora do Curso de Licenciatura em Educação do Campo da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

Rodrigo Luiz Nascimento Lobo: mestrando em Planejamento Urbano e Regional pelo *Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional* da Universidade Federal do Rio de Janeiro; pesquisador do programa Memória da Administração Pública Brasileira (Mapa), do Arquivo Nacional e professor do Pré-Vestibular Popular Construção Pré-Vestibular Construção, uma parceira entre a organização não governamental Ação Alternativa e a Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio/Fiocruz.

Silvia Barreiros dos Reis: licenciada em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense, mestre em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutoranda em Arqueologia também pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; arqueóloga do Departamento de Antropologia, Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Thatiana Victoria dos Santos Machado Ferreira de Moraes: graduanda em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; bolsista PIBIC do Laboratório de Filosofia Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro e estagiária de Filosofia do Laboratório de Formação Geral na Educação

Profissional em Saúde da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio/Fiocruz.

Verônica de Almeida Soares: licenciada em Educação Artística pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e em Educação Física e Desportos pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; professora do Laboratório de Formação Geral na Educação Profissional em Saúde, da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio/Fiocruz e da Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro, membro do grupo de pesquisa, ensino e extensão “Cinema para aprender e desaprender” (Cinead), da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro; idealizadora e coordenadora do projeto Arte e Saúde desde 2003; organizadora, com Ana Lucia de Almeida Soutto Mayor, do livro *Arte e saúde: desafios do olhar* (2008).

Este livro foi impresso pela VMI Artes Gráficas, para a Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio/Fiocruz, em fevereiro de 2013. Utilizaram-se as fontes Avenir Lt Std e New Goth BT na composição, papel pólen bold 70g/m² para o miolo e cartão supremo 250g/m² para a capa.