

# UM OLHAR SOBRE O CORPO NA LITERATURA, CINEMA E ENSINO



**Organizadores:**

**Cristiane Wosniak, Fábio Augusto Steyer e Jeanine G. Javarez**

2022@Cristiane Wosniak; Fábio Augusto Steyer; Jeanine G. Javarez

Todos os direitos reservados aos organizadores

O conteúdo dos artigos é de responsabilidade dos autores

CAPA: Jeanine G. Javarez

Arte final de capa, projeto gráfico e diagramação: Texto e Contexto Editora

Diretora e editora-chefe: Néia Hauer

W935 Um olhar sobre o corpo na literatura, cinema e ensino / [livro eletrônico]/ Cristiane Wosniak; Fábio Augusto Steyer; Jeanine G. Javarez (Orgs.). Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2022.

174 p.; e-book PDF Interativo

ISBN: 978-65-88461-95-2

1. Corporalidade. 2. Performance. 3. Ensino. I. Wosniak, Cristiane.; II. Steyer, Fábio Augusto.; III. Javarez, Jeanine G. (Orgs.).

CDD: 864.9

Cibele Maria Dias - Bibliotecária - CRB-8/9427

*Texto e Contexto*

EDITORA

TEXTO E CONTEXTO EDITORA  
[www.textoecontextoeditora.com.br](http://www.textoecontextoeditora.com.br)  
[contato@textoecontextoeditora.com.br](mailto:contato@textoecontextoeditora.com.br)  
 (42)98883 4226 - somente Whatsapp

APOIO:



Universidade Estadual  
de Ponta Grossa



## CONSELHO EDITORIAL:

**Presidente:**

Dr<sup>a</sup>. Larissa de Cássia Antunes Ribeiro (Unicentro)

**Membros:**

Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)

Dr<sup>a</sup>. Silvana Oliveira (UEPG)

Doutorando Anderson Pedro Laurindo (UTFPR)

Dr<sup>a</sup>. Marly Catarina Soares (UEPG)

Dr<sup>a</sup>. Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)

Dr<sup>a</sup> Letícia Fraga (UEPG)

Dr<sup>a</sup>. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Dr. Evanir Pavloski (UEPG)

Dr<sup>a</sup>. Eunice de Moraes (UEPG)

Dr<sup>a</sup>. Joice Beatriz da Costa (UFFS)

Dr<sup>a</sup>. Luana Teixeira Porto (URI)

Dr. César Augusto Queirós (UFAM)

Dr. Valdir Prigol (UFFS)

Dr<sup>a</sup>. Clarisse Ismério (URCAMP)

Dr. Nei Alberto Salles Filho (UEPG)

Dr<sup>a</sup> Ana Flávia Braun Vieira (UEPG)

Dr. Marcos Pereira dos Santos (UTFPR)

## SUMÁRIO

Apresentação.....	6
<b>1</b> Uma análise dos escritos de Carolina Maria de Jesus pela dialética fanoniana <i>Ana Claudia Pereira Andruchiw; Flávia Neves Ferreira.....</i>	11
<b>2</b> Corpos condenados e performances transgressivas: a representação e a herança <i>queer</i> de Oscar Wilde no cinema <i>Andrão J. R. dos Santos .....</i>	25
<b>3</b> A poética de um corpo espectral em <i>Lenore e O corvo</i> de Edgar Allan Poe aplicada a um processo de (trans)criação em (vídeo) dança <i>Cristiane Wosniak; Helen de Aguiar; Juliana Virtuoso.....</i>	46
<b>4</b> Nas entranhas da cidade e do pobre: o corpo da fome em <i>Por nada</i> , de Tarso de Melo <i>Daniel José Gonçalves; Igor de Barros Ferreira Dias .....</i>	63
<b>5</b> A epopeia libidinal em João Gilberto Noll: do grotesco ao corpo sem órgãos <i>Diego Gomes do Valle .....</i>	75
<b>6</b> Corpo e[m] imagens dinâmicas - olhares didático-artísticos para criações audiovisuais <i>Erika Kraychete Alves .....</i>	88
<b>7</b> Amaranta: quando o corpo é uma casa pré-fabricada por si e para si <i>Gerusa Bondan.....</i>	103

<b>8</b> Fada madrinha em <i>Shrek 2</i> e o marketing do corpo: a favor ou contra si mesma?	
<i>Jéssica Emanuelle de Souza Batista; Fábio Augusto Steyer</i> .....	115
<b>9</b> O amor não descansa	
<i>Larissa de Cássia Antunes Ribeiro</i> .....	131
<b>10</b> Corpo(s) em foco: uma perspectiva performativa para o ensino de técnicas de dança	
<i>Matheus dos Anjos Margueritte</i> .....	142
<b>11</b> O curioso caso de <i>Benjamin Button</i> : Reflexões sobre o corpo no tempo, no espaço e na sociedade	
<i>Thatiane Prochner</i> .....	151
SOBRE OS AUTORES.....	171

## APRESENTAÇÃO

Por que falar do corpo? Por que avançar pelo tema do corpo escondido, do corpo depreciado, do corpo envergonhado? Por que é tão importante desnudar esse assunto rebelde e muitas vezes rechaçado?

Olhando o Brasil como uma sociedade repleta de diversidades, que sucumbe pelo conservadorismo de uma grande parcela da população (e da classe política), desnudar e entender outros lados da história torna-se urgente. O livro *Um olhar sobre o corpo*, composto por artigos dos integrantes do Grupo de Pesquisa Literatura, Cinema e Ensino e pesquisadores convidados, reúne textos, análises e visões sobre as representações e manifestações dos corpos na mídia, na literatura e nas artes. Sem tabus e revolvendo as mais escondidas significações, passamos pelo corpo negro, corpo homossexual, corpo feminino. De minoria em minoria uma luta se levanta, uma luta para ter reconhecimento e respeito, uma luta pela participação na sociedade.

O corpo sempre representado nos traz leituras diferentes no cinema, na literatura e nas artes. O corpo é o porto de onde partem os sentimentos e as relações. Toda história tem seus personagens que são representados pelo corpo que habitam, real, irreal, animado. É dessa forma que se apresentam ao espectador e ao leitor.

No nascimento dos grandes estúdios cinematográficos norte-americanos foi criada uma estratégia de propaganda chamada Star System. O Star System era a forma de classificar os atores como astros e estrelas, ou seja, figuras adoradas, porém intocáveis, inalcançáveis. Os astros e as estrelas hollywoodianos eram sempre belos e desejados dentro dos seus espectros e provocavam no público o desejo de se igualar ou de se relacionar com alguém parecido. Ali formou-se o rosto perfeito, o corpo perfeito que serviria não só para o cinema americano, mas também como parâmetro para todo o mundo audiovisual ocidental. Segundo Carlos Augusto Calil, no livro *O Cinema no Século*:

Provavelmente a maior de todas as jogadas dessa indústria. Por meio de publicidade, revistas especializadas, colunas de fofocas em jornais, escândalos inventados ou não, criavam-se estrelas da noite para o dia.<sup>1</sup>

Esse sistema promovia atores e atrizes, através da propaganda e da imprensa, de tal forma que os tornava conhecidos por onde passassem os filmes. Construía

<sup>1</sup> CALIL, Carlos Augusto in XAVIER, Ismail (org.) *O cinema no século*. Rio de Janeiro, Imago Ed. 1996, p. 52.

personas e escondia toda e qualquer mazela que as pessoas reais, por trás da marca que representavam, pudessem ter.

Não era nada mais que a idolatria do corpo. Através da exposição e da definição de como se portar, se vestir e, principalmente, do que era bonito ou não, estabeleceu-se uma hegemonia branca, jovem ou até a meia idade, de descendência europeia (embora na América do Norte), heterossexual, cristão, e no caso feminino, casto. Esse era o parâmetro, tudo que fugisse a este esquema, era marginal.

E mais, Hollywood obedecia a um código de postura e comportamento imposto pela sociedade civil e chancelado pelo governo, o Código Hayes. Instaurado pela sociedade e controlado pela *Motion Picture Association of America*, o código que levava o nome do médico conservador que o capitaneou, Will Hayes, ditou o que poderia e o que não poderia aparecer nos filmes, ou seja, aquilo que seria visto e copiado pelos espectadores.

Com relação à política exercida por Hollywood, um dos fatores mais importantes foi a criação da Motion Pictures Association of America, em 1925, um tipo particular de sindicato que reunia quase todas as companhias americanas de distribuição. Dependendo diretamente da Casa Branca, seus dirigentes foram colaboradores diretos de presidentes da República e habilitados a tratar diretamente com governos estrangeiros.

Entre os anos 1930 e os anos 1950, vigorou um código de censura erigido pela sociedade civil chamado Código Hayes, que mantinha o cinema dentro da ordem e da decência, apontando como inimigos a liberdade sexual e o comunismo.<sup>2</sup>

O Brasil, mesmo sendo uma sociedade mestiça, adotou o padrão de beleza e comportamento do cinema norte-americano e cristalizou-o na televisão e na propaganda durante toda a segunda metade do século XX.

Com uma herança escravocrata e conservadora, sacramentada por dois períodos repressivos, o Estado Novo de Vargas (1937 a 1945) e a Ditadura Militar (1964 a 1985), a sociedade brasileira perdurou os padrões do que era belo e o que era feio, do bom e do ruim e do certo ou do errado.

Claro que a castidade do cinema norte-americano não funcionou por aqui e nossas histórias e personagens, pela própria natureza da população, foram sempre muito sensuais e sexualizadas; porém, uma postura sobre o que era melhor e mais importante (branco, masculino, classe média, heterossexual etc.) existia e ainda existe em algumas representações.

<sup>2</sup> SELIGMAN, Flávia. **Cinema Americano** Enciclopédia INTERCOM de comunicação. – São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010. P. 189.

Por muitos anos os personagens das telenovelas eram basicamente brancos de classe média ou alta, cristãos e heterossexuais. O padrão foi mudando muito lentamente com a virada do século e a abertura (à força) para novas discussões.

Essa determinação do que era certo ou errado e do que podia ou não podia aparecer no cinema (seguido da televisão) servia e muito para a perpetuação da hegemonia de uma classe em detrimento das outras. A questão econômica, determinante, estava balizada por explicações esdrúxulas como a meritocracia, tomando como padrão a determinação forçada de que determinados grupos sociais são efetivamente melhores que os outros.

Este livro reúne artigos que reavivam a significação do corpo nas artes e na literatura, trazendo à tona o corpo negro, homossexual, feminino, represado em seus sentimentos, o padrão de beleza que confronta a real aparência e muito mais. São colocados à baila questionamentos sobre padrões e comportamentos e sua leitura e interpretação através da arte. São textos diversificados que congregam na mesma pergunta: Por que falar do corpo?

Logo no primeiro texto nos deparamos com os escritos de Carolina Maria de Jesus, negra, favelada, mãe solteira e quase analfabeta, que escreveu todas as suas mazelas de uma forma lancinante.

O corpo de cada um de nós pode ser considerado nossa porta de entrada na sociedade. O que pensam de nós, seja como pessoas ou profissionais, vai depender muito da forma como nossa imagem é exposta e interpretada por cada um, a partir de suas percepções e visões de mundo. Assim também acontece com as personagens, tanto na Literatura quanto no Cinema.<sup>3</sup>

O corpo negro como estereótipo do marginal, do desajustado, daquele a quem não precisamos olhar nem cuidar porque simplesmente não é. O preconceito está enraizado, passa de geração para geração.

Ao corpo negro é dado e esperado que ele ocupe o seu lugar na sociedade e que não interfira no lugar dos demais, os corpos brancos. Inacreditável que, passados mais de 60 anos dessa colocação de Carolina Maria de Jesus, parte da sociedade ainda se carregue com essas tintas e pregue uma hegemonia branca num país preto, mulato.

É através da leitura destes corpos que os textos vão trabalhando questões da literatura, do cinema e das artes visuais. O livro nos proporciona um passeio por estes textos e os textos nos remetem igualmente à um passeio pelas imagens. Guardamos os corpos na cabeça e atualizamos suas aventuras.

3 ANDRUCHIW, Ana Claudia Pereira e FERREIRA, Flávia Neves. Uma análise dos escritos de carolina maria de jesus pela dialética fanoniana. In: Wosniack. C.; Steyer, F. A.; Javarez, J. G. **Um olhar sobre o corpo:** na literatura, no cinema e no ensino. Texto e Contexto: Ponta Grossa. 2022

Seguindo, temos colocada a questão de Oscar Wilde e a não aceitação de seu comportamento numa época em que homofobia não só era permitido, como a homossexualidade era crime.

A discussão sobre gênero e sexualidade se faz presente e é necessária. De tempos em tempos a humanidade é avassalada por ondas de conservadorismo que voltam a questionar a liberdade sexual e de comportamento. No texto sobre Wilde, nos confrontamos com o impacto e a leitura da obra do escritor dentro de uma sociedade conservadora.

O compêndio ainda traz textos sobre os corpos bailarinos e sua ubiquidade em novas janelas, como o caso do vídeo. Também na questão da dança, são questionadas as práticas de ensino através apenas da repetição e não do reconhecimento do próprio corpo que se expressa.

Os corpos de ficção das histórias infantis também são apresentados nas figuras das fadas madrinhas, dos filmes Cinderela (Disney, 1950) e Shrek 2 (DreamWorks, 2004), essas figuras são ao mesmo tempo referências e desejo, com raízes fortemente marcadas na imaginação e na tradição do final feliz. A atualização não se dá somente na ação, mas também na aparência, num corpo mais empoderado, num comportamento feminino contrário e libertador, diferente do modo assexuado e somente feito pela bondade e benemerência.

O etarismo é visto na análise do filme *O curioso caso de Benjamin Button*, onde a inversão da evolução da idade do protagonista o coloca em confronto permanente com a sociedade onde vive. Como a autora coloca:

Como um fator universal, o tempo está presente em nossas vidas, desde o nascimento até o momento derradeiro, o corpo é o transporte nessa viagem e a nossa individualidade está, inevitavelmente, conectada a outras tantas, uma vez que vivemos em sociedade, numa cadeia de necessidades que nos interligam uns com os outros, pelos lugares onde passamos.<sup>4</sup>

Essa também é uma discussão importante uma vez que as benesses da sociedade são feitas quase que exclusivamente para jovens que possam aproveitá-las. Os idosos com suas dificuldades são colocados de lado por não terem tanta destreza e não possuírem mais o corpo perfeito e desejável.

São essas discussões proeminentes que permeiam o livro, numa ousada e corajosa colocação de temas e tabus ainda presentes em pleno século XXI. A leitura faz-se necessária não só pela fruição, mas também por se tratar de temas que volta e meia submergem e colocam a sociedade à prova. A discriminação,

<sup>4</sup> PROCHNER, Tathiane. O curioso caso de Benjamin Button: reflexões sobre o corpo no tempo, no espaço e na sociedade. In: Wosniack, C.; Steyer, F. A.; Javarez, J. G. **Um olhar sobre o corpo**: na literatura, no cinema e no ensino. Texto e Contexto: Ponta Grossa. 2022

o machismo, o racismo, entre outras práticas abjetas, estão presentes e nos relembram a cada dia que a liberdade e a igualdade não são condições já alcançadas, fazem parte de uma luta permanente, do dia a dia, e por isso não é possível baixar a guarda.

Estudos como estes são necessários dentro da academia e fora dela, para desnudar temas ainda obscuros (imagine só) que nos faz de tempos em tempos ter que começar tudo novamente.

Flávia Seligman

Cineasta, Doutora em Artes / Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Professora substituta do curso de Cinema da Universidade Federal de Pelotas (2021-2023)

[seligman.flavia@gmail.com](mailto:seligman.flavia@gmail.com)

# UMA ANÁLISE DOS ESCRITOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS PELA DIALÉTICA FANONIANA

Ana Claudia Pereira Andruchiw (UEPG)

Flávia Neves Ferreira (UNESP)

## INTRODUÇÃO

Ao levarmos em conta a historicidade do corpo negro, ainda marcado por violências, desumanização e coisificação, e considerando o mundo ainda determinado por racialidade, este trabalho se dedica a refletir sobre o processo emancipatório da imagem corporal do negro. Dado que este corpo é inserido em uma sociedade de configuração colonialista e constantemente submetido a negação de sua humanidade, de seus traços genéticos e ancestralidade, e que tais características, em certas circunstâncias, se revelam letais, questionamos como o corpo negro exerce/realiza sua existência a partir do seu corpo próprio?

Nessa perspectiva, a escolha pelos escritos de Carolina Maria de Jesus se justifica por encontrarmos neles narrativas que ilustram as fronteiras de classe, gênero e raça existentes no Brasil. Embora a autora tenha construído um acervo literário permeado por diversos gêneros, cujos textos ainda possuem publicações inéditas, trabalhamos com um recorte de sua produção, a saber: *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960); *Antologia pessoal* (1996); *Favela* (2014) e *Clíris: poemas recolhidos* (2019). A partir das obras mencionadas, foram selecionados excertos que ilustram o contexto sócio-histórico e cultural vivenciados pela escritora.

Foram considerados os escritos, que apresentavam características testemunhais, os quais possibilitam a visualização da dinâmica do funcionamento das relações sociais brasileiras, não meramente porque possuem descrições da rotina na favela, mas, essencialmente, porque apresentam reflexões, problematizações e análises sobre o processo de percepção de si, de um corpo negro forjado em um mundo já dado/estabelecido.

O branco é que diz que é superior. Mas que superioridade apresenta o branco? Se o negro bebe pinga, o branco bebe. A enfermidade que atinge o preto, atinge o branco. Se o branco sente fome, o negro também. A natureza não seleciona ninguém. (JESUS, 1960, p. 65)

A partir desse questionamento de Carolina sobre a universalidade do homem branco, iniciamos nossa discussão acerca da noção de hierarquização racial ao que se refere à dominação de pessoas não brancas, cujas implicações são complexas e dinâmicas. Para tal discussão, tomamos como base a releitura da dialética hegeliana do psiquiatra e filósofo Frantz Fanon (1925-1961), que instaura uma “descolonização da dialética”<sup>1</sup> em sua obra *Pele negra, máscaras brancas* (2008).

Por esse prisma, a sociedade colonial e pós-colonial<sup>2</sup> se configurou por um sistema hierarquizado, o qual separa a humanidade em seres superiores e inferiores, conforme as especificidades históricas de cada nação ou região. Tal divisão estabeleceu as relações de colonialismo entre os colonizadores/opressores e colonizados/oprimidos.

Dentre os resultados da dominação tem-se a opressão e o racismo estrutural, mecanismos que operam nas diversas esferas das relações raciais e sociais, perpetuando-se nas sociedades contemporâneas. É fundamental ainda, compreender a estrutura das desigualdades existentes considerando o fardo da herança colonialista.

A concepção colonial para Fanon desvela que a hierarquização racial destitui o negro de sua humanidade, e, com isso também sua noção identitária de pessoa humana. Todavia, o psiquiatra anuncia “[...] É superando o dado histórico, instrumental, que introduzo o ciclo de minha liberdade (FANON, 2008, p.190)”. Dessa forma, a escrita fanoniana se direciona à afirmação da identidade e do esquema corporal negro, tornando visível sua existência. Muito próximo a esta apropriação identitária de si mesmo e recusa ao silêncio impositivo, encontramos nos escritos de Carolina Maria de Jesus, um território de resistência, mais não somente, pois também deu um testemunho das especificidades experienciadas por uma mulher negra na condição social em que viveu.

Com base neste encontro, entre a perspectiva fanoniana e os escritos carolinianos, o objetivo de nossa análise é discutir a dialética de Fanon e a recusa de assujeitamento instituído pela ordem colonial e racial, que se mostram presentes nas obras da autora.

À vista disso, nossa exposição se divide em dois momentos. Primeiramente desenvolvemos uma leitura dos conceitos centrais de Fanon, problematizando

1 Cf. OLIVEIRA, M. de J.; OSMAN, E. M. R. O. **A crítica do universalismo hegeliano em três tempos:** Fanon, Dussel e Freire. *Griot: Revista de Filosofia*, [S. l.], v. 21, n. 2, p. 395–404, 2021.

2 O termo “pós-colonial” não sinaliza uma simples sucessão cronológica do tipo antes/depois. O movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não implica que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos. Ao contrário, o “pós-colonial” marca a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra (HALL, 2003, p. 56).

três elementos basilares e interdependentes: 1) partimos do pressuposto da dialética hegeliana em que a identidade é produzida pelo reconhecimento Eu-Outro, segundo Fanon partilha ; 2) entendemos que na condição colonial este reconhecimento é vetado, produzindo uma zona do não-ser, ou seja, um anulamento da existência do sujeito negro; 3) por conseguinte, esse anulamento resulta em um processo histórico, fenômeno denominado de alienação colonial. Nesse caminho, para o enfrentamento dessas condições, Fanon propõe um processo de desalienação, a fim de que o negro se torne um ser de ação. No segundo momento, analisamos os escritos de Carolina Maria de Jesus e como a sua escrita se inscreve num campo de afirmação de seu esquema corporal e da própria identidade.

## ALIENAÇÃO DO CORPO NEGRO

O filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), um dos criadores do idealismo alemão, inaugurou um sistema filosófico a partir da obra *Fenomenologia do Espírito*, publicada em 1807, onde apresenta a dialética como uma das chaves analíticas de sua filosofia. Na conjectura da obra hegeliana, o filósofo explicita os diferentes estágios pelos quais passa a consciência, desde o saber sensível, até alcançar a consciência-de-si, como um movimento intrínseco à história.

Nessa abordagem, há uma categoria designada dialética do reconhecimento, que consiste no processo pelo qual a consciência se coloca para fora de si, como um Outro, para visar não mais um objeto a ser conhecido, mas sim outra consciência que conhece a si. Essa relação de reconhecimento mútuo das consciências-de-si é ilustrada pela metáfora da dialética do senhor e do escravo – figuras opostas da consciência – que entram em um conflito de quase morte: “uma, a consciência independente para a qual o ser-para-si é essência; outra, consciência dependente, para a qual a essência é a vida ou o ser para um Outro. Uma é o senhor, outra é o escravo” (HEGEL, 2012, p. 130).

Próximo à dialética do reconhecimento, Frantz Fanon partilha da ideia hegeliana de que a identidade se produz na relação recíproca com o Outro. Nas palavras do autor: “É deste outro, do reconhecimento por este outro que dependem seu valor e sua realidade humana” (FANON, 2008, p. 180). O contraponto entre Hegel e Fanon se revela justamente na relação entre senhor e escravo, pois Fanon enfatiza que, no colonialismo, o conceito de reciprocidade hegeliano é insuficiente, uma vez que o branco não vê essa reciprocidade no negro, “não há luta aberta entre o branco e o negro. Um dia o senhor

reconheceu sem luta o preto escravo” (FANON, 2008, p. 180). Dessa forma, como reconhecimento não se cumpre, o negro não é visto como Outro, ele não existe.

A (des) universalização deste ‘Outro’ o aprisiona em uma essência fixa. ‘O negro é isto’ (corpo, sexo, cores, ritmos, etc.) e, portanto, ‘não é aquilo...’ (razão, civilização, universal, humano, etc.). Se o europeu é sinônimo do Humano, quanto mais o ‘Outro’ se distancie deste europeu, menos humanizado será... (MENDES FAUSTINO, 2013, p. 7)

Em uma perspectiva hegeliana, a dialética da relação do Eu e do Outro engendra a constituição do próprio sujeito a partir da necessidade do homem de reconhecimento. Quando a consciência encontra outro Eu – outra consciência-de-si, o espírito se manifesta como em-Nós e para-Nós: “essa substância absoluta que na perfeita liberdade e independência de sua oposição – a saber, das diversas consciências-de-si para si essentes – é a unidades das mesmas: Eu, que é Nós, Nós que é Eu” (HEGEL, 2012, p. 125). Essa categoria, denominada de dialética do reconhecimento, demanda que uma consciência-de-si seja identificada por uma relação de necessidade da outra consciência, da mesma forma que uma luta de vida ou morte, na qual cada uma das consciências precisa provar à outra que é a autêntica consciência-de-si, livre e autônoma.

O primeiro ponto a se destacar é que Hegel apresenta uma visão racional e eurocentrada da história, partindo de pressupostos liberais-burgueses. O segundo aspecto diz respeito ao fato de, numa sociedade colonizada, não haver conflito, mas segregação, o que pressupõe uma impossibilidade de se projetar nesse outro, havendo, por conseguinte, uma negação da própria existência do outro. Isto é, uma negação de humanidade.

No início da obra *Pele negra, máscaras brancas* (2008), encontramos uma análise de Fanon sobre a despersonalização colonial, que pelo olhar imperialista fixa a existência do negro em uma zona do não-ser. Assim, impossibilitado de ser ver como é, o sujeito negro se localiza em uma zona entre ser e não-ser: “o negro não é um homem” (FANON, 2008, p. 26), logo, não é um ser. Nessas condições, o corpo negro, para existir, precisa ascender à sua condição de ser; para tanto, ele deve assumir uma terceira pessoa e se vestir de “máscaras brancas”, ou seja, máscaras de apagamento dos seus traços genéticos, históricos, culturais, religiosos e epistêmicos: “Então tentarei simplesmente fazer-me branco, isto é, obrigarei o branco a reconhecer minha humanidade.” (FANON, 2008, p. 94).

Esse anulamento existencial se desdobra também na imobilização de dinamizações sociais, pois qualquer forma de movimento do sujeito negro perpassa por uma linguagem coercitiva e vigilante do olhar branco ao corpo

negro. Por essa via, é como se as relações dependessem de que o corpo negro mate seus aspectos identitários para que o branco possa existir, situação ilustrada na prece de Carolina feita no dia 13 de maio: “Que Deus ilumine os brancos para que os pretos sejam feliz” (JESUS, 1960, p. 26). Desde a escravidão até as ressonâncias atuais, de forma naturalizada, o corpo negro é estigmatizado, estereotipado e objetificado pelo mesmo olhar colonizador de outrora, como descreve Cardoso: “O escravo é visto pelo seu dono como um objeto, um acessório da terra, um animal humano, a objetivação de um capital; em suma, como um simples instrumento de produção” (1982, p. 59).

Outro elemento apontado por Fanon, o qual impede a dialética do reconhecimento, refere-se à epidermização do racismo relatada pelo psiquiatra como “a experiência do corpo vivido”, título do quinto capítulo de *Pele negra e máscaras brancas* (2008). A partir de sua experiência pessoal, ele narra o modo de como é esquadrihado apenas por sua aparição: “Mãe, olhe o preto, estou com medo!” Medo! Medo! (FANON, 2008, p. 105). Essa situação apresenta a deparação do corpo negro diante da sua raça, visto que ele esperava ser visto apenas como um homem dentre outros. No caso, sua imagem foi desvendada pelo olhar de uma criança branca, da qual se supõe esperar certa inocência; no entanto, ela reconhece nele o lugar da diferença e o joga no lugar do “não ser”; a criança endossa o estereótipo que aprisiona o sujeito negro.

Os psicanalistas dizem que não há nada de mais traumatizante para a criança do que o contacto com o racional. Pessoalmente eu diria que, para um homem que só tem como arma a razão, não há nada de mais neurotizante do que o contato com o irracional. (FANON, 2008, p. 110)

Desse modo, como uma condição “neurotizante”, o corpo negro já nasce sob o estigma do olhar do homem branco colonizador, já nasce racializado, um produto do racismo, e com ele nasce uma verdade já dada para ser entendida em seu corpo, ele não é um homem, é um negro, um não humano:

[...] uma pessoa não nasce branca ou negra, mas torna-se a partir do momento em que seu corpo e sua mente são conectados a toda uma rede de sentidos compartilhados coletivamente, cuja existência antecede à formação de sua consciência e de seus afetos. (ALMEIDA, 2019, p. 67)

Contudo, mesmo que o corpo negro adapte suas características para o olhar do branco, ou articule meios de vivências para ser aceito, o drama do corpo negro é determinado pela sua aparição. Fanon (2008, p. 108) toma como exemplo o corpo judeu, que “não é predeterminado por sua judeidade apenas

por sua aparência, no entanto o corpo preto aonde quer que vá, continua sendo preto”.

Diante disso, o sujeito é atravessado por um angustiante dilema cotidiano, entre escolher negar-se a si mesmo e se reconhecer a partir das verdades dadas pelo sujeito branco, no caso, vestir-se de “máscaras brancas” para agir de acordo com o que espera o sujeito branco; ou desconstruir tais versões e se autoafirmar em seu esquema corporal. Rotina que dificulta seu processo de percepção corporal: “No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação” (FANON, 2008, 104).

Para explicar a cisão do sujeito colonizado e a dimensão genérica da sua humanidade, Fanon (2008) cunha o termo alienação colonial (aliénation), situação que impede o reconhecimento do negro em sua condição de sujeito; em termos sartrianos, no seu ser-para-si (SARTRE, 1943/2021).

A alienação colonial se configura no processo pelo qual a hegemonia branca produziu e produz a ideia de negro forjada a partir da inferiorização e da subjugação, configurando-se num esquema epidérmico-racial, no qual “o esquema corporal, atacado no mundo branco em vários pontos desmoronou, cedendo lugar a um esquema epidérmico racial”. (FANON, 2008, p. 105).

O exame de Fanon sobre a colonização é fundante na sua teoria da sociogenia. O autor verifica que, nos contextos coloniais, em circunstâncias de dominação, há um impedimento, a priori, do reconhecimento hegeliano. Conforme pontua Santos (2012, p. 11):

Há uma assimetria anterior imposta como subordinação estrutural, entre colonizador e colonizado, entre branco e negro, que impede a discussão posterior sobre reconhecimento entre dois sujeitos em pé de reciprocidade em um Estado de direito tendo suas identidades individuais respeitadas e sua autorrealização garantida.

Por isso, Fanon busca pensar a dialética do reconhecimento sob outro direcionamento epistemológico, ou seja, a partir de uma perspectiva corporificada e territorializada nas comunidades colonizadas. Seguindo esse percurso, a obra de Fanon reposiciona as discussões sobre ideia de sujeito; assim, ele indica que o sociodiagnóstico é primordial para compreensão dos limites que os modelos explicativos possuem acerca da subjetividade diante do sujeito negro.

Como um meio de enfrentar a alienação colonial, a aposta de Fanon é a busca por tomada de consciência da realidade econômica e social, a fim de traçar um caminho de cura dos processos de alienação do lugar subjetivo imposto aos

sujeitos negros pelo mundo branco; bem como a retomada de sua negritude. Nas palavras do pensador, “só há complexo de inferioridade após um duplo processo: 1 - Inicialmente econômico; 2 - em segundo pela interiorização, ou melhor pela epidermização dessa inferioridade” (FANON, 2008, p. 26).

Dessa forma, a oposição ao universalismo branco viria a partir do corpo negro, na medida em que ele abraçasse seus elementos identitários que foram subalternizados. Nesse caso, cabe ao corpo negro desativar a verdade branca projetada sobre si e resgatar a sua negritude que foi recusada. Essa imersão nos valores que foram rejeitados seria a condição crucial para o corpo negro se apropriar de sua corporeidade como autônomo de si, de sua própria cultura e identidade.

## CAROLINA: A EXPERIÊNCIA DO CORPO PRÓPRIO

Nascida em uma pequena cidade de Minas Gerais, a escritora Carolina Maria de Jesus, quando adulta, migrou para São Paulo após o falecimento da mãe. Quando engravidou e perdeu o emprego como doméstica, ela passou a morar na Favela de Canindé, onde começou a trabalhar como catadora de recicláveis e lavadeira para manter o seu sustento e de seus três filhos.

No ano de 1960, sua primeira, vem a público no Brasil com o título, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Nesta obra, Carolina, relatou a realidade cotidiana em que estava imersa, bem como as condições de uma estrutura social injusta, desigual e desumanizante. Circunstâncias em que são evidenciadas questões de classe, econômicas e políticas e sociais que remontam o cenário histórico e a sua condição social de mulher, negra, “favelada” e mãe solo. Assim, a autora denuncia a cultura hegemônica assinalada pela exclusão, essencialmente, em torno da problemática da fome:

Os lixeiros haviam jogado carne no lixo. E de escolhia uns pedaços: Disse-me:

— Leva, Carolina. Dá para comer.

Deu-me uns pedaços. Para não maguá-lo aceitei. Procurei convencê-lo a não comer aquela carne. Para comer os pães duros ruidos pelos ratos. Ele disse-me que não. Que há dois dias não comia. Acendeu o fogo e assou a carne. A fome era tanta que ele não pode deixar assar a carne. Esquentou-a e comeu. Para não presenciar aquele quadro, saí pensando: faz de conta que eu não presenciei esta cena. Isto não pode ser real num paiz fértil igual ao meu. Revoltei contra o tal Serviço Social que diz ter sido criado para reajustar os desajustados, mas não toma conhecimento da existência infausta dos marginais. Vendi os ferros no Zinho e voltei para o quintal de São Paulo, a favela. No outro dia encontraram o pretinho morto. (JESUS, 1960, p. 34)

A escritora apresenta a pobreza dos moradores da favela, a formação das periferias de sua época e a estigmatização do sujeito negro no cenário de desigualdade que assolava o país. Eventos históricos e problemas sociais do Brasil são narrados por Carolina de modo que a favela salienta o processo de urbanização que reformula as contradições herdadas do passado escravista:

.... Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais. Não mais se vê os corvos voando as margens do rio, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os corvos. (JESUS, 1960, p. 46)

Contudo, é na dialética do eu e do outro que se encontra o aspecto que gostaríamos de enfatizar. Vejamos, Fanon (2008) observa que no mundo colonizado por brancos, os negros, destituídos de resistência, não conseguem existir. Esta não existência é viabilizada por estereótipos, pela epidermização do racismo e pelo silêncio do sujeito negro que internaliza tais estigmas.

A noção de esquema corporal é tratada nas obras do filósofo francês Merleau-Ponty, de modo mais específico, em *Fenomenologia da Percepção* (1945) o autor afirma que o esquema corporal se refere a unidade do corpo que eu mesmo sou, diz respeito a um olhar pré-objetivo ou pré reflexivo (anterior a reflexão), no qual consistiria, precisamente, o nosso ser-no-mundo.

Meu corpo é o lugar, ou antes a atualidade mesmo do fenômeno de expressão (Ausdruck), nele a experiência visual e a experiência auditiva, por exemplo, são pregnantes uma da outra, e seu valor expressivo funda a unidade antepredicativa do mundo percebido, e, por ela, a expressão verbal (Darstellung) e a significação intelectual (Bedeutung). Meu corpo é a textura comum de todos os objetos e ele é, ao menos em vista do mundo percebido, o instrumento geral da minha “compreensão” (MERLEAU-PONTY, 1945/1999, p. 271-272).

O esquema corporal está vinculado a experiência perceptiva e subjetiva do corpo que propicia o movimento sensório-motor no mundo, o movimento em direção ao mundo; portanto, constitui um dos aspectos da identidade do corpo próprio no curso dos movimentos de exploração da experiência de uma presença corporal que sempre está em relação com si mesmo e com o outro.

Todavia, Fanon (2008) afirma que na elaboração do esquema corporal, o negro encontra em uma atmosfera densa de incertezas. Tal dilema cotidiano é explicitado por Carolina, quando tece problematizações acerca de como funciona a ordem das coisas na sociedade em que está inserida: “Enfim, o mundo é como o branco quer.” (JESUS, 1960, p. 60).

A narrativa autobiográfica “Favela” presente na obra *Onde Estaes Felicidade* (2014), Carolina narra o cotidiano vivenciado por estigmas, devido a perpetuação das “crenças generalizadas”:

Fazia o tratamento pre Natal no Hóspital das clínicas. Eu sentia tonteiras e caía mêmia inconsciente. Alguns passava-me e não me olhava. Outros fitava-me e dizia. - Negra nova podia e pode trabalhar mas prefere embriagar-se. Mal sabiam eles que eu não me sentia bem alimentação deficiente. [...] As vezes eu ia na Igreja Imaculada pedir pão. Quantas vezes a criança debatia no meu ventre. Quando eu chegava no meu misero barraco dêitava. Os vizinhos murmurava. Ela é sosinha. Deve ser alguma vagabunda. É crença generalizada que as pretas do Brasil são vagabundas. (JESUS, 2014, p. 42-43)

Essa ininterrupta situação em que sua humanidade é aviltada, sentenciada, animalizada ou coisificada, relacionada a tudo que é de ruim, ressoa nos corpos negros como um referencial construído em seus corpos desde que foram escravizados. Assim, dadas tais condições de existência, nessa configuração de sociedade, ao negro também é dado o estigma do seu esquema corporal como: ignorante, preguiçoso, ébrio, ladrão, estúpido, analfabeto, violento, lascivo, entre outros juízos estereotipados e depreciativos. “O sujeito negro torna-se então tela de projeção daquilo que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo. [...]” (KILOMBA, 2019, p. 37).

Na mesma perspectiva em que o olhar do outro anula a existência do corpo negro, objetificando e estigmatizando, Carolina relata exatamente a mesma circunstância experienciada por Fanon ao ser escrutinada pelo olhar de uma criança branca: “Sentei ao sol para escrever. A filha da Silvia, uma menina de seis anos, passava e dizia: está escrevendo, negra fidida! A mãe ouvia e não reprendia. São as mães que instigam.” (JESUS, 1960, p. 23). Ao constranger uma pessoa adulta, delimitando, de certa forma a liberdade de sua expressão, a criança branca demonstra estar autorizada por todo um sistema que se alimenta do esfacelamento do seu esquema corporal. Esse relato expõe a cansativa dinâmica do sistema de ataques cotidianos ao corpo negro e problematiza sua (im)-possibilidade de existir ratificada pela perpetuação do olhar colonial.

Helen Ngo (2017, p. 66) afirma: “Na medida em que o esquema corporal é o que coordena e sustenta a atividade corporal intencional (ou consciente), a experiência do racismo e da racialização se intromete nessa coordenação, tensionando a fluidez da experiência do corpo”<sup>3</sup>. Diante disso, gestos e respostas racistas podem se inscrever no nível do esquema corporal, se manifestando no nível básico da percepção corporal.

---

<sup>3</sup> Trad. livre

Na obra *Antologia Pessoal* (1996), livro póstumo de Carolina organizado por José Carlos Sebe Bom Meihy, ela expõe as feridas das condições de ser uma mulher negra, pobre e também marginalizada como escritora. Ela relata que do seu corpo era previamente dado e esperado que ocupasse seu devido lugar no “tanque”: “Eu disse: o meu sonho é escrever! Responde o branco: ela é louca. O que as negras devem fazer... É ir pro tanque lavar roupa” (JESUS, 1996, p. 43). Essa delimitação desconsidera qualquer movimento intelectual que o sujeito negro possa ter - “na produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade (SPIVAK, 2010, p. 66-67).

No entanto, a reação de Carolina diante das identidades prefixadas é a tentativa de se afastar delas criando para si uma identidade fundamentada na sua análise crítica da realidade e nas leituras que realizava:

[...] um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lápis e papel debaixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro viver só para o meu ideal. (JESUS, 1960, p. 44)

Carolina, ao prosseguir com seu projeto literário, se impõe como intelectual que pensa, que questiona, que compreende sua missão como *locus* enunciativo. Seu ideal de escritora coloca em tensão o estado das coisas dadas, retira a mordada e o silenciamento do corpo negro imposto pelo colonizador. Ao se utilizar do mecanismo de sua limitada instrução para escrever, ela resiste, inclusive, à hesitação do *status quo* do cânone literário em considerar suas obras como literatura.

A escrita da vivência de Carolina, assim como considera Conceição Evaristo (2007), é um ato de subversão a todo um sistema colonialista, é um posicionamento para incomodar a “casa grande”:

O que levaria determinadas mulheres, nascidas e criadas em ambientes não letrados, e quando muito, semi-alfabetizados, a romperem com a passividade da leitura e buscarem o movimento da escrita? Tento responder. Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere “as normas cultas” da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada. A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para “ninar os da casa grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos.” (EVARISTO, 2007, p. 21)

O discurso caroliniano demonstra seu lugar de subalternizada outorgado a ela, o qual, todavia, ela rejeita: “Eu não sou indolente. Há tempos que eu pretendia fazer o meu diário. Mas eu pensava que não tinha valor e achei que era perder tempo” (JESUS, 1960, p. 24). Assim, ao perseguir seu ideal, ao mesmo tempo que demonstra ter ciência do lugar que quer ocupar, ela determina pela escrita sua humanidade, sua fala em primeira pessoa, em detrimento da terceira pessoa que lhe foi conferida:

Enquanto eu escrevo eu não sou o Outro. Mas a própria voz. Não o objeto, mas o sujeito. Torno-me aquela que descreve e não a que é descrita. Eu me torno autora e a autoridade em minha própria história. Eu me torno a oposição absoluta ao que o projeto colonial predeterminedou. Eu retorno a mim mesma. Eu me torno: existo. (KILOMBA, 2016<sup>4</sup>)

Ao escrever em pedaços de papéis catados na rua e fazendo uso do que aprendeu nos únicos dois anos de instrução formal a que teve acesso, Carolina se impõe como um corpo negro que fala, não silenciado, não passivo. É um corpo que percebe que pensa e que, pensando, atua sobre si e sobre o mundo.

Quando eu desperto custo adormecer. Fico pensando na vida atribulada e pensando nas palavras do frei Luís que nos diz para sermos humildes. Penso: Se o frei Luís fosse casado e tivesse filhos e ganhasse salário mínimo, aí eu queria ver se o frei Luís era humilde. Diz que Deus dá valor só aos que sofrem com resignação. Se o frei visse os seus filhos comendo gêneros deteriorados, comidos pelos corvos e ratos, havia de se revoltar, porque a revolta surge das agruras. (JESUS, 1960, p. 77) Tomando como base que em seus escritos a autora tem ciência de sua condição enquanto mulher, negra, periférica e mãe solo, ela se movimenta em sua realidade, e se organiza ativamente no meio em que está inserida: “Aqui na favela quase todos lutam com dificuldades para viver. Mas quem manifesta o que sofre é só eu. E faço isto em prol dos outros” (JESUS, 1960, p. 30).

O poema “Os feijões” presente na obra *Clíris: poemas recolhidos* (2019), por exemplo, problematiza questões muito debatidas atualmente, o privilégio dos brancos ao acesso ao mundo letrado, em detrimento às limitações encontradas pelo corpo negro no mesmo meio:

Será que entre os feijões/ Existem o preconceito/ Será que o feijão branco, / Não gosta do feijão preto? Será que o feijão preto é revoltado? Com seu predominação/ Precebe que é subjugado / O feijão branco será um ditador./ Será que existem rivalidades? /Cada um no seu lugar/ O feijão branco é da alta sociedade./ Na sua casa o feijão preto não pode entrar/ Será que existem desigualdades/ Que deixa o feijão preto lamentar/ Nas grandes universidades/ O feijão preto não pode ingressar.[...]. (JESUS, 2019, p.83)

<sup>4</sup> Trecho transcrito do vídeo “While I Write”, do “The desire project” de uma palestra-performance apresentada por Kilomba, na 32ª Bienal de São Paulo (2016), no Brasil.

Carolina, à frente de seu tempo, denunciava a exclusão do negro na educação e nos demais espaços de poder, questionava a segregação, reivindicava a ocupação dos corpos negros em todas as esferas da sociedade. E do mesmo modo, ao questionar se o “feijão” preto “precebe” que é subserviente, ela problematiza a ausência de autoafirmação do esquema corporal do corpo negro.

Essa problematização é crucial para o desmonte da dependência do olhar do outro, o qual denota a consciência da autora com a noção da alienação colonial. Em outras passagens de seu diário, ela deixa nítida a conscientização do seu esquema corporal:

[...] eu adoro minha pele negra, e o meu cabelo rustico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existe reencarnações, eu quero voltar sempre preta. (JESUS, 1960, p. 58)

Nesse processo de recusa ao seu não-ser, ela retoma sua ancestralidade, autentica a representatividade de suas características e legítima para o outro a existência do corpo negro e a potência desse corpo em seu processo emancipatório, colocando em realização o seu ser, afirmando-se em seu corpo próprio. Ancorando-se à noção de corpo próprio como aquele que experiencia e percebe a realidade que o circunda, e, ao mesmo tempo, experiencia e percebe também a si mesmo. (MERLEAU PONTY, 1945/1999).

Merleau-Ponty (1945/1999, p. 27) assinala: “O meu corpo realiza a minha existência: é a minha possibilidade geral de habitar todos os ambientes do mundo. É a base da minha existência como “Eu””. Ao realizarmos a existência a partir do corpo próprio, a percepção do corpo é fundamental para compreendermos a nossa própria identidade e a forma como nos encontramos na sociedade.

Mesmo ciente das agruras que atravessam o corpo preto, ao desejar nascer negra novamente, abraçando o pertencimento de suas características identitárias, Carolina se despe das máscaras brancas, “a ‘coisa’ colonizada se torna homem no processo mesmo pelo qual ela se liberta” (FANON, 2010, p. 52-53).

De modo sucinto, podemos relacionar a maneira pela qual Carolina Maria de Jesus encontrou para manter a sua identidade contra um processo de alienação, com a dialética do eu e do outro contida em *Pele Negra Máscaras Brancas* de Frantz Fanon (2008). Com isso, podemos considerar que os relatos da autora, quando reafirmam sua imersão aos valores negados em seu esquema corporal, são cruciais para vislumbrarmos sua existência legitimada para o outro;

saída para desalienação: “Desde que era impossível livrar-me de um complexo inato, decidi me afirmar como negro. Uma vez que o outro hesitava em me reconhecer, só havia uma solução: fazer-me conhecer” (FANON, 2008, p.108). Nesse sentido, Carolina ratifica sua existência não somente como potência intelectual, mas também como corpo negro político e emancipado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pudemos visualizar que a dialética fanoniana e os escritos de Carolina Maria de Jesus reiteram-se questões referentes aos reflexos da (des) colonialidade na construção das relações entre gênero e raça, violência e opressão.

Fanon comunica a insuficiência do conceito de reciprocidade ou de reconhecimento hegeliano enquanto o branco não enxergar essa reciprocidade no negro. Portanto, para a construção da identidade negra não é suficiente reconhecer-se no outro, a dimensão existencial do corpo negro precisa ir em direção a uma desalienação e emancipação de seu próprio esquema corporal, ou seja, é preciso reconhecer a si mesmo.

Nesse sentido, os escritos de Carolina Maria de Jesus estabelecem relações entre uma sociedade hegemonicamente branca, conflitando com a pobreza, a fome, as migrações em busca de trabalho e de melhores condições de vida. Além de desnudar a rotina do processo de coisificação que cerca a existência dos corpos negros, os quais satisfazem com a própria vida a dinâmica racista da sociedade brasileira.

As narrativas evidenciam as reminiscências da escravidão e do colonialismo que ressoam na negação de existência do negro e seu corpo próprio. Esta negação se revela na medida em que suas obras ainda são pouco conhecidas no Brasil, dado que apenas recentemente passaram a integrar a lista de leituras obrigatórias no vestibular de grandes universidades públicas.

Suas obras demonstram sua percepção de si, de sua experiência corpórea na dimensão humana, onde ela estabelece relações com o mundo e dialoga com ele. As linhas de seus escritos se revelam uma condição para sua existência, como um território em que ela pode existir e resistir. O legado deixado pela autora em seus escritos é um convite ao reconhecimento desse esquema corporal livre do dilema entre embranquecer ou desaparecer, pois Carolina mergulhou em sua negritude.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, S. **Racismo estrutural**. São Paulo, Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.
- CARDOSO, C. F. S. **A Afro-América: A escravidão no novo mundo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- EVARISTO, C. Da grafia-desenho de minha mãe: um dos lugares de nascimento de minha escrita. *In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007, p. 16-21.
- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Bahia, SciELO-EDUFBA, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Os condenados da terra**. Juiz de fora: Ed. UFJF, 2010.
- HALL, S. **Da Diáspora**. Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do espírito**. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- JESUS, C. M. de. **Quarto de Despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Francisco Alves, 1960.
- \_\_\_\_\_. **Antologia pessoal**: Carolina Maria de Jesus. (org.). José C. S. Bom Meihy. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.
- \_\_\_\_\_. Favela. *In: Onde estaes Felicidade?* Dinha e Raffaella Fernandes (orgs.). São Paulo: Me Parió Revoluções, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Clíris**: Poemas Recolhidos. (org.). Raffaella Fernandez. Periferias, 2019.
- MENDES FAUSTINO, D. A emoção é negra, a razão é helênica? Considerações fanonianas sobre a (des)universalização do “ser” negro. **Tecnologia e Sociedade**, v. 9, n. 18, 2013.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção** (1945). São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NGO, H. **The Habits of Racism: A Phenomenology of Racism and Racialized Embodiment**. Lanham: Lexington Books, 2017.
- SANTOS, S. B. **Reconhecimento errôneo ou interdição do reconhecimento?** Frantz Fanon encontra a teoria crítica e o multiculturalismo. *In: 44º Encontro Anual da ANPOCS – GT 04: Capitalismo, reconhecimento e desigualdade*, 2012.
- SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada** (1943). Leya, 2021.
- KILOMBA, G. While I Write. Tradução de Anne Caroline Quiangala. *In: KILOMBA, G. Instalação de vídeo ‘The Desire Project’ na 32. Bienal de São Paulo*, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UKUaOw-fmA9w>. Acesso em: 25 jul. 2022.
- KILOMBA, G. **Memórias da Plantação – Episódios de racismo cotidiano**. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Editora UFMG, 2010.

# CORPOS CONDENADOS E PERFORMANCES TRANSGRESSIVAS: A REPRESENTAÇÃO E A HERANÇA *QUEER* DE OSCAR WILDE NO CINEMA

Andrio J. R. dos Santos (UFSM)

## SOBRE OSCAR WILDE, DÂNDIS E ROCK STARS

*Velvet Goldmine* (1998) explora a figura efervescente de Brian Slade, um rock star fictício, ícone do glam rock, *queer* e controverso, vagamente inspirado em David Bowie. Embora o filme de Todd Haynes foque em Slade, interpretado por Jonathan Rhys Meyers, a primeira figura representada na tela é Oscar Wilde. Na cena que abre o filme, um bebê é deixado diante da porta dos pais do autor. Ao fitar os céus, eles parecem distinguir os vestígios de algum objeto voador misterioso ou talvez de uma estrela cadente. Essa metáfora, concebida ao gosto do **nonsense**, prediz que a criança será diferente, individual e, no escopo do filme, *queer*. No manto que envolvia o bebê Wilde havia um broche dourado ornado com uma esmeralda. Mais tarde, esse broche passa para Jack Fairy, uma espécie de protótipo da cena glam, então para Brian Slade, Curt Wild e por fim para o jornalista Arthur Stuart. Em certo aspecto, o broche representa um tipo de herança cultural *queer* que perpassa todas as figuras não conformantes com categorias hegemônicas de corpo, gênero e sexualidade, categorias desafiadas e transgredidas através das performances identitárias dessa miríade de rock stars. Em *Velvet Goldmine*, Oscar Wilde é a primeira dessas figuras subversivas.

Max Fincher discute a historicidade do termo *queer* e defende que “[t]he risk of the charge of anachronism in using queer is a risk anyone must confront who reads fiction queerly before the most widely recognized queer, Oscar Wilde” (FINCHER, 2007, p. 8)<sup>1</sup>. O autor sugere que a figura de Wilde representa uma divisão de águas em nossas ideias a respeito do que seria *queer* e que isso se deve, em parte, à persistência e relevância da contínua e extraordinária ressonância simbólica da personalidade, vida, obra e trágico destino de Wilde. Não é tarefa complicada traçar a herança artística de seu único romance, *The Picture of Dorian Gray* (1890), seja em reinterpretações contemporâneas na literatura, como *Dorian, An Imitation* (2002), de Will Self, adaptações para o cinema e

<sup>1</sup> Tradução do autor: O risco de ser acusado de anacronismo por usar *queer* é um risco que qualquer um vai correr ao ler ficção de maneira *queer* antes da figura *queer* mais amplamente conhecida: Oscar Wilde.

apropriações da personagem em séries de televisão, como *Penny Dreadful* (2014-2016). O mesmo pode ser dito da imagem de Wilde, que persistiu na cultura e no imaginário ocidental, como exemplifica o comentário de Fincher. A vida do autor foi reinterpretada nas adaptações para o cinema *Wilde* (1997), dirigido por Brian Gilbert, em que o autor é interpretado por Stephen Fry, baseado na biografia Richard Ellmann (1988), e *The Happy Prince* (2018), escrito, dirigido e protagonizado por Rupert Everett, produção que ficcionaliza os últimos anos de sua vida.

*Wilde* (1997) retrata um longo período da vida do autor, compreendendo a visita aos Estados Unidos, em 1882, a ascendência na sociedade Inglesa, a escrita e a publicação de várias obras, o julgamento, a prisão e, depois de liberto, o reencontro com Alfred Douglas na França, em 1897. O filme foca principalmente nos três caos amorosos mais notáveis do autor, com o crítico Robert Ross e os poetas John Gray e Alfred Douglas, apresenta um tom um tanto leve, mesmo nas cenas na prisão, e a cena final, que mostra o reencontro com Douglas, possui uma atmosfera otimista. Já *The Happy Prince* (2018) cobre o período posterior à liberação de Wilde da prisão, em 1897, até sua morte em Paris, em 1900. O autor deixa a Inglaterra e navega para o exílio, em Dieppe, na França. Mais tarde ele encontrou-se com Alfred Douglas e eles seguem para Nápoles, onde vivem juntos por alguns meses antes de se separarem de vez. Ao contrário de *Wilde* (1997), a produção se inicia com um tom um tanto otimista, mas logo se dedica a explorar as variadas atribulações e angústias que permeiam os anos finais da vida de Wilde: a aflição em não mais conseguir escrever, as dificuldades financeiras, o declínio da saúde e o isolamento social.

A condenação e o retrato dos últimos anos de Wilde em *The Happy Prince* reportam-se à crise de masculinidade verificada no fim do século XIX na Inglaterra (SHOWALTER, 1990). Segundo Butler, “gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância” (BUTLER, 2019, p. 69). Ou seja, o discurso é estrutura que regula o processo e essa aparente substância assegura ao gênero valor de verdade. Nesse aspecto, “os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável” (BUTLER, 2010, p. 195). São essas categorias definidoras que são postas em cheque no *fin de siècle* inglês, e o caso de Wilde revela-se emblemático. *The Happy Prince* retrata as consequências da ostracização sofrida por Wilde devido a uma performance identitária *queer* e, nesse aspecto, transgressora. Nesse aspecto, a produção demonstra que o corpo, como mídia ou espaço em que performamos gênero e sexualidade, está imerso em territórios sociais e enfrenta tensões constantes, algo demonstrado pelo corpo condenado

de Wilde. Além disso, a construção e a transgressão da categoria “corpo” no fim do XIX inglês é mediada pelo discurso a respeito do “pecado inominável”, “a perversão sem nome”, eufemismos para sodomia (WARNER, 2004). No presente capítulo, dedico-me a discorrer sobre a crise de masculinidade no *fin de siècle* inglês, com foco em problemáticas relativas ao corpo como mídia de relação entre sujeitos, como cultura e como objeto de arte. Como objeto de análise, discuto a representação de Wilde nas produções *Wilde* e *The Happy Prince*, considerando também o papel de *The Picture of Dorian Gray* exercido no fatídico destino do autor. Também traço um comentário sobre a herança *queer* do autor, como a representada em *Velvet Goldmine*.

## A ANARQUIA SEXUAL DO FIN DE SIÈCLE INGLÊS E O CASO WILDE

Oscar Wilde está sepultado no cemitério Père Lachaise, em Paris. A tumba maciça, moderna, comissionada pelo amante de Wilde, Robert Ross, e concebida pelo escultor inglês Jacob Epstein, revela-se um dos mais reconhecidos e visitados túmulos do cemitério, notável por servir de repouso a inúmeros escritores e artistas, como Balzac, Chopin, Proust, Gertrude Stein e Jim Morrison. Até alguns anos atrás, a superfície do monólito era coberta por centenas de marcas de batom, alguns antigos e já desgastados, outros novos e vibrantes. Wilde escreveu a Alfred Douglas que “[i]t is a marvel that those red-roseleaf lips of yours should be made no less for the madness of music and song than for the madness of kissing” (WILDE, 2000, p. 526)<sup>2</sup>. Talvez a passagem tenha inspirado a ação. Há quem considerasse as marcas de beijos como um ato de vandalismo, afirmando que a gordura presente no batom poderia danificar a tumba. Mas essas são pessoas de variados gêneros e sexualidades que visitaram o local para homenagear um escritor e esteta que, de alguma forma, é pertinente em suas vidas. Hoje, o túmulo de Wilde se encontra encapsulado por uma redoma de vidro, que agora recebe os beijos e dedicatórias dos visitantes.

Cinco anos antes da morte, Wilde deixou de ser reconhecido como uma das mais celebradas figuras britânicas e passou a ser considerado, praticamente do dia para a noite, como um dos mais notórios criminosos sexuais. Em 1895, Wilde foi condenado a dois anos de prisão com trabalhos forçados sob a acusação de “gross indecency” (indecência vulgar). Após libertado, viveu exilado na França, a saúde comprometida, o espírito desgastado, falido e ostracizado pelas classes altas e elite britânicas, até sua morte por meningite em um decadente hotel

<sup>2</sup> Tradução do autor: É uma maravilha que esses seus lábios rubros de pétalas de rosa tenham sido concebidos tanto à insânia da música e do canto quanto à insânia do beijo.

parisiense em novembro de 1900, aos 46 anos. Antes da prisão, Wilde fora um dos principais autores de teatro e prodígios britânicos, celebrando em West End e nos círculos intelectuais de Londres, assim como em clubes e nos meios das classes dominantes.

Mesmo antes de ser reconhecido como escritor, ele fora o principal porta voz do esteticismo, a noção da “arte pela arte” que vinha ganhando cada vez mais espaço na Inglaterra, França e Estados Unidos no período de ascensão de Wilde na cena cultural, no início da década de 1880. Sua morte coincide com o fim da década decadentista, momento associado mais a ele do que a qualquer outra figura, tanto por sua personalidade marcante e vida trágica quanto por suas consideráveis realizações artísticas e estéticas. Os últimos anos de Wilde podem ser resumidos em um triste sumário. Ele assumiu no exílio o nome de Sebastian Melmoth, uma referência ao martírio de São Sebastião (ícone homossexual) e também um epônimo do protagonista de *Melmoth the Wanderer* (1820), um romance gótico escrito por Charles Maturin, tio-avô de Wilde, em que o protagonista faz um pacto mefistofélico e vaga pela terra, autoexilado. Constance, sua esposa, visitou-o apenas uma vez na prisão para informá-lo sobre a morte de sua mãe, então cortou relações com o autor – Constance teve uma morte prematura em 1898. Depois de preso, Wilde jamais voltou a ver os dois filhos. Assim como a esposa, eles adotaram o sobrenome Holland e Constance e sua família materna os instruiu a “to forget that we had ever borne the name of Wilde and never to mention it to anyone” (HOLLAND, 1987, p. 76)<sup>3</sup>.

As condições inóspitas da prisão cobraram um preço alto de Wilde. Isolado e desmoralizado, ele chegou a escrever que “I will never outlive the century. The English people will not stand for it” (WILDE, 2000, p. 1149)<sup>4</sup>. Richard Ellmann (1988), biógrafo de Wilde, estima que ele se encontrava acamado em setembro de 1900. No leito de morte, Wilde já não era mais capaz de falar, mas assentiu receber a extrema-unção. Ellmann (1988) também comenta que Robert Ross, que estava junto de Wilde nesse período, determinou-se a conseguir um padre para Wilde apenas para que pudesse haver uma cerimônia fúnebre formal e para evitar que o corpo fosse parar em um necrotério e que uma autópsia fosse executada. Segundo Ellmann (1988), o caixão era barato e o carro funerário, desgastado. O escritor Ernest La Jeunesse, que compareceu ao funeral, escreveu que apenas 13 pessoas acompanharam a comitiva ao cemitério Bagneux, onde Wilde foi sepultado em 3 de dezembro. A lápide simples apresentava uma versículo de Jó 29:22: “À minhas palavras nada ousaram acrescentar, e elas recaíram sobre eles”<sup>5</sup>. Em 1909, os restos de Wilde foram movidos para o Père

3 Tradução do autor: [E]squecer que já tivemos o nome Wilde e jamais mencionar tal fato a ninguém.

4 Tradução do autor: Eu nunca vou sobreviver à virada do século. Os ingleses não tolerariam.

5 To my words they durst add nothing, and my speech dropped upon them.

Lachaise e três anos depois a esfinge de Epstein seria assentada sobre ele. As cinzas de Ross foram depositadas em um compartimento do túmulo no Père Lachaise após sua morte, em 1918.

Para compreender os eventos que levaram Wilde a ser condenado, é preciso compreender a razão das críticas ácidas desferidas contra *The Picture of Dorian Gray* e, antes de tudo, que o *fin de siècle* inglês foi, segundo Elaine Showalter (1990), um período de “anarquia sexual”. O fim do século XIX foi marcado por escândalos sexuais e por uma conseqüente atmosfera de paranoia relativa à sexualidade. O Criminal Law Amendment Act, estabelecido em 1885, originou-se do pânico causado pelas notícias sobre a exploração sexual de garotas jovens. O caso foi desvelado pelo jornalista William Thomas Stead, que publicou uma série de artigos no *The Pall Mall Gazette* em 1885, intitulados “The Maiden Tribute of Modern Babylon”, os quais expunham casos de exploração sexual infantil em Londres. O estatuto 11 do Ato de 1885, denominado “Labouchère Amendment” (“emenda Labouchère”) foi proposto pelo escritor, editor e político radical Henry Labouchère, que criminalizava “gross indecency” entre homens, e foi incluído de última hora, depois que o debate parlamentar e a votação foram encerrados. No entanto, a emenda foi efetiva em reprimir e criminalizar práticas homossexuais, além de instigar as ansiedades sociais inglesas a respeito da homossexualidade. A palavra chave da emenda (“gross indecency”) era ampla o bastante para abranger qualquer prática sexual entre homens, independentemente de faixa etária ou consenso, e foi sob o escopo dessa emenda que Wilde e inúmeros outros homossexuais foram processados e condenados até a extinção do Ato de 1885, ocorrida no século XX, em 1956.

O caso conhecido como “escândalo de Cleveland Street”, que antecede o de Wilde, foi o mais notável processado sob a emenda Labouchère, entre 1889 e 1890. Ao final de 1889, quando Wilde iniciava a escrita de *Dorian Gray*, surgiram rumores na imprensa envolvendo alguns militares e aristocratas e um endereço em Fitzrovia, um distrito na Cidade de Westminster. As investigações policiais revelaram um círculo de profissionais do sexo masculinos operando em Londres, chamados de “rent boys” (garotos de programa). Os jovens trabalhavam como operadores de telégrafo durante o dia e como garotos de programa à noite, em um bordel masculino na Cleveland Street, 19. Lorde Arthur Somerset, escudeiro do príncipe de Gales, foi uma das figuras mais notáveis afetadas pelo escândalo e teve de fugir para a França em 1889 para evitar ser processado.

A repercussão desse e de outros casos, e também de rumores, intensificaram a preocupação pública com questões relativas à sexualidade e potencializaram respostas ferrenhas das instituições públicas e privadas, na forma de campanhas

reforçando a visão puritana do mundo, da moral e dos costumes, além de um senso renovado de moral pública. Somaram-se a isso a instituição de emendas, frequentemente bem sucedidas, que propunham censurar conteúdos e posturas taxadas como vulgares e impróprios. Houve, em especial, uma preocupação em reafirmar a importância da família e da estrutura familiar como baluarte contra a decadência moral. Muitos ingleses viam tais escândalos relativos à homossexualidade como indícios da mesma imoralidade que causara a ruína da Grécia e de Roma. “If England Falls, it will be this sin, and her unbelief in God, that will have been her ruin”, escreveu um clérigo anônimo (WEEKS, 1977, p. 18.)<sup>6</sup>. O furor público concernente à prostituição e à epidemia de sífilis mudaram o discurso sobre corpo e sexualidade e também sobre enfermidades: “in periods of cultural insecurity, when there are fears of regression and degeneration, the longing for strict border controls around the definition of gender, as well as race, class, and nationality, becomes especially intense” (SHOWALTER, 1990, p. 4)<sup>7</sup>.

Mas o limite da sexualidade hegemônica era apenas um dos limites ameaçados durante o fim do século, e a sexualidade apenas uma das áreas em que a anarquia parecia iminente. A década de 1880 foi turbulenta na Inglaterra. O surgimento de vastas fortunas, fruto do avanço industrial, foi contrabalanceado pelo surgimento de sindicatos e pela fundação do Partido Trabalhista Britânico. As aventuras imperialistas em África, durante as quais diamantes foram descobertos em Transvaal em 1880, contrastavam com o aumento da pobreza urbana e a dramática atenção que recebia das instituições sociais. As esperanças nacionalistas do grande Império Britânico foram diluídas e dispersadas por ataques terroristas por parte de anarquistas e irlandeses nacionalistas. Mesmo quando essa era de imperialismo encontrava-se no ápice sentia-se o medo da degeneração e da ruína.

O século XIX inglês alimentou uma crença quase religiosa na distinção entre as esferas do masculino e do feminino. Em períodos revolucionários, o medo e a angústia social relativa à igualdade de gêneros sempre propiciaram esforços para delimitar objetivamente tais diferenças, algo realizado através de afirmações pseudocientíficas e da defesa de que havia diferenças cientificamente verificáveis entre homens e mulheres. A ciência pós-darwiniana *fin de siècle* oferecia supostas características evolutivas que distinguiam homens de mulheres. Compreendia-se que as mulheres possuíam características como amabilidade e instinto materno, o que as tornavam adequadas à vida doméstica,

<sup>6</sup> Tradução do autor: Se a Inglaterra cair, será esse pecado e sua descrença em Deus as causas da ruína.

<sup>7</sup> Tradução do autor: [E]m períodos de insegurança cultural, quando há temores relativos a retrocesso e degeneração, o anseio por um controle rígido dos limites e definições de gênero, assim como de raça, classe e nacionalidade, torna-se particularmente intenso.

ao passo que se considerava que os homens haviam desenvolvido habilidades mais agressivas e competitivas, o que os habilitavam à vida pública (KAHANE, 1989).

Os limites entre masculino e feminino representavam um perigoso e dúbio terreno e muitos homens e mulheres consideravam difícil manter tais papéis, o que era a causa de diversas ansiedades sociais. Entre os homens, as oportunidades de ser reconhecido como “bem-sucedido” tanto no lar quanto nos negócios do Império não eram assim tão abundantes e sentimentos reprimidos de força ou afeto acabavam propiciando problemas nervosos. Além disso, segundo Showalter, por reprimir seu “lado feminino” em relação aos aspectos domésticos da vida, muitos homens se perguntavam em que posição se encontravam no espectro entre masculino e feminino. É importante lembrar que “masculinity is no more natural, transparent, and unproblematic than ‘femininity’. It, too, is a socially constructed role, defined within particular cultural and historical circumstances, and the *fin de siècle* also marked a crisis of identity for men” (SHOWALTER, 1990, p. 7)<sup>8</sup>.

A crise de gênero do final do XIX seria um efeito das tensões e distensões nas rígidas construções relativas à masculinidade e feminilidade. Durante a década de 1890 o sistema patriarcal estava de fato sob ataque. Mulheres e homens, fossem ativistas, artistas de vanguarda, intelectuais ou radicais políticos, desafiavam a estrutura e papéis atribuídos a gênero e classe, o sistema de hereditariedade e primogenitura, a heterossexualidade compulsória e a autoridade cultural do casamento. Alguns, principalmente ativistas sociais, identificavam-se como feministas e reconheciam no movimento feminista uma resposta às supracitadas questões. O autor francês Villiers de L’Isle Adam chegou a ser taxado de “vaginista” pelas pautas defendidas. No entanto, o confronto masculino contra o patriarcado não significava necessariamente comprometimento com o feminismo. Showalter (1990) comenta que, ao passo que muitos artistas de vanguarda eram críticos ao patriarcado, também demonstraram receio em relação ao feminismo nascente. Tal paradoxo se inscreve no coração da cultura *fin de siècle*. O intenso sentimento anti-patriarcal poderia coexistir em harmonia com a misoginia e a homofobia. Isto porque essa conjuntura gerou a ideia da decadência da virilidade, algo que, em certas instâncias, foi considerado como produto das ações “insidiosas” dos coletivos feministas. Ou seja, o fato de as mulheres se organizarem e demandarem direitos semelhantes aos dos homens desestabilizava a própria noção de masculinidade. Uma resposta comum a tal questão foi o exagerado horror masculino ao potencial castrador da mulher,

<sup>8</sup> Tradução do autor: a masculinidade não é mais natural, evidente e não problemática do que a “feminilidade”. Ela também é um papel socialmente construído, definido através de circunstâncias culturais e históricas particulares, e o *fin de siècle* também marcou uma crise de identidade para os homens.

figurado, por exemplo, nas múltiplas representações do tipo da *femme fatale* e em expressões misóginas na pintura e na literatura. Afinal, a crise relativa à masculinidade atingiu os indivíduos em todos os níveis – econômico, político, social, psicológico e até mesmo afetivo.

A chamada “cultura de clubes” mostrou-se um aspecto significativo da construção da masculinidade. A cultura de clubes compreendia uma rede de clubes para homens que atendia a diversas classes sociais e provia alternativas à vida doméstica, reforçando a separação espacial e social entre homens e mulheres. Segundo Brian Harrison (1978), acontece que o fim de século também foi a “era dos solteirões”, ou de homens casados que despendiam uma porção significativa de tempo como se fossem solteirões (“bachelors”). Os clubes eram extensões das comunidades masculinas formadas nas universidades, como como Oxford e Cambridge, e, nesse aspecto, também eram ambientes propícios ao surgimento de sentimentos antifeministas, pois “the privileged enclaves of men’s colleges, men’s holidays, men’s professional brotherhoods, all symbolized and perpetuated in men’s clubs, and they found it painful to contemplate their boyish world being invaded by the females” (GAY, 1993, p. 288)<sup>9</sup>.

A cultura de clubes representava uma espécie de terreno de trocas e de formação da masculinidade e, ao mesmo tempo, da dissolução de suas fronteiras. Ou seja, a cultura de clubes representava um espaço social definidor da masculinidade e, ao mesmo tempo, do homoerotismo. Hoje em dia, a maioria das discussões sobre sexualidade acaba se aproximando do trabalho pioneiro de Michel Foucault e adotando sua perspectiva de que o homossexual é uma invenção do fim do século XIX. O conceito de homossexualidade começou a ser traçado em meados de 1880 por John Addington Symonds, Richard Von Krafft-Ebing e Havelock Ellis, autores interessados na questão da sexualidade. Segundo Foucault,

the nineteenth-century homosexual became a personage, a past, a case history, and a childhood, in addition to being a type of life, a lite form, and a morphology, with an indiscreet anatomy, and possibly a mysterious physiology. Nothing that went into his total composition was unaffected by his sexuality (1978, p. 43)<sup>10</sup>.

A homossexualidade se tornou um problema médico, uma patologia e até mesmo uma doença. As especulações médicas e científicas sobre a questão

<sup>9</sup> Tradução do autor: [O]s privilegiados enclaves das universidades masculinas, feriados masculinos, irmandades profissionais masculinas eram todos simbolizados e perpetuados nos clubes masculinos, e eles consideravam penoso contemplar seu mundo juvenil invadido por mulheres.

<sup>10</sup> Tradução do autor: [O] homossexual do século XIX tornou-se um personagem, um passado, um caso clínico e uma infância, além de ser um tipo de vida, uma forma fugidia e uma morfologia, dotado de uma anatomia indiscreta e possivelmente uma fisiologia misteriosa. Nada do que era associado a sua composição total passava incólume por sua sexualidade.

pretendiam estabelecer limites e definições claras, pois “the sodomite had been a temporary aberration; the homosexual was now a species” (FOUCAULT, 1978, 43)<sup>11</sup>. Por outro lado, os esforços realizados durante o fim do XIX para regular e controlar a homossexualidade, tentando expulsá-la da esfera da masculinidade, não obtiveram sucesso. Pelo contrário, talvez tenham causado uma intensificação de laços e expressões homossexuais. Jeffrey Weeks comenta que “that new forms of legal regulation, whatever their vagaries in application, had the effect of bringing home to many the fact of their difference and thus creating a new community of knowledge, if not of life and feeling, amongst many men with homosexual leanings” (WEEKS, 1981, p. 103)<sup>12</sup>. Foucault (1978) ressalta que esse seria um paradoxo inevitável. A categorização jurídica, marginalização e tentativa de controle de um dado grupo social, tal como os homossexuais masculinos, sempre criam esse tipo de discurso reverso, de caráter afirmativo, propiciando o surgimento de identidades relativas e de uma subcultura em torno da qual essas identidades orbitam e, não raro, resistem ao status quo. Dessa forma, assim que a homossexualidade foi categorizada e delimitada, passou também a ter uma voz, a forjar identidades, culturas, por fim desafiando as instituições de poder que as produziram e marginalizaram.

## A QUESTÃO DO ORIGINAL DE *THE PICTURE OF DORIAN GRAY*

O original de Oscar Wilde permaneceu não publicado até 2011, quando apareceu sob o título de *The Picture of Dorian Gray: An Annotated, Uncensored Edition*, compondo parte da série anotada da Harvard University Press sobre obras clássicas. Posteriormente, o original datilografado foi publicado novamente pela Harvard University Press, editado por Nicholas Frankel, sob o título de *Oscar Wilde: The Uncensored Picture of Dorian Gray* (2012), a edição em que me baseio quando me refiro ao texto original. Ambas as edições apresentam o material original submetido por Wilde a *Lippincott's Monthly Magazine* em 1890. Ao receber o manuscrito, a obra causou alarme no editor Joseph Marshall Stoddart, que decidiu que a forma original do texto ofenderia a sensibilidade de certos leitores. O editor viu-se particularmente alarmado pelo conteúdo homoerótico e pelos aforismos paradoxais ou subversivos do texto e, em consulta a associados, editou passagens e cortou cerca de 500 palavras do texto. Frequentemente se pensa no processo editorial como algo colaborativo, mas

11 Tradução do autor: [O] sodomita fora uma aberração temporária: o homossexual era agora uma espécie.

12 Tradução do autor: [E]ssas novas formas de regulação legal, independentemente das variabilidades de sua aplicação, tiveram o efeito de esclarecer, para muitos, o fato de sua diferença e, assim, criar uma nova comunidade que tinha a ciência, se não o sentimento ou modo de vida, das tendências homossexuais entre muitos homens.

a realidade vitoriana é demasiado distinta. Há indícios de que Wilde só teve ciência das alterações depois de receber sua cópia já publicada do romance na edição de junho da *Lippincott's*. Stoddart censurou questões políticas e sexuais e cortou passagens que sugeriam homoerotismo, como o excerto em que o pintor Basil Hallward confessa que o retrato representa também seu amor por Dorian: “[t]here was love in every line, and in every touch there was passion” (WILDE, 2012, p. 144)<sup>13</sup>. Em correspondência com Craige Lippincott, seu empregador, em 10 de abril de 1890, Stoddart escreveu:

I read it and consider it a very powerful story, but it has certain faults which will undoubtedly have to be fixed before we can publish it [...]. You may rest assured that it will not go into the Magazine unless it is proper that it shall, although in its present condition there are a number of things which an innocent woman would make an exception to. But I will go beyond this and make it acceptable to the most fastidious taste (STODDART, 2012, p. 43)<sup>14</sup>.

Stoddart pretendia “to edit it by picking out any objectionable passages” (STODDART, 2012, p. 44)<sup>15</sup> e a maioria das alterações realizadas no texto relacionam-se à sexualidade<sup>16</sup>. No capítulo X, Stoddart alterou a sugestão um tanto lasciva da pergunta “[w]hy is it that every young man that you take up seems to come to grief, to go to the bad at once?” (WILDE, 2012, p. 182)<sup>17</sup> para “Why is your friendship so fateful to young men?” (WILDE, 2011, p. 112)<sup>18</sup>. No capítulo V, Stoddart também cortou uma sentença que atribui um sentido bastante diferente às perambulações noturnas de Dorian: “[a] man with curious eyes had suddenly peered into his face, and then dogged him with stealthy footsteps, passing and repassing him many times” (WILDE, 2012, p. 46)<sup>19</sup>. Stoddart também estava preocupado com as sugestões de casos ilícitos e alterou, por exemplo, no capítulo I, a fala de lorde Henry “I don’t suppose that ten per cent of the lower orders live with their wives” (WILDE, 2012, p. 47)<sup>20</sup> para o comentário mais comedido e um tanto descaracterizado de que “I don’t

13 Tradução do autor: Havia amor em cada linha e paixão em cada toque.

14 Tradução do autor: Eu li o texto e o considero uma história demasiado poderosa, ainda que apresente certos problemas que serão certamente corrigidos antes que possamos publicá-lo [...]. Tenha a certeza de que a obra não verá as páginas da revista a menos que esteja devidamente apropriada, ainda que em seu estado atual apresente diversas questões às quais uma mulher inocente faria exceções. Mas eu irei além e hei de torná-la aceitável ao mais enfadonho dos gostos.

15 Tradução do autor: “[E]ditar selecionando qualquer passagem questionável.

16 Como referência para a versão do romance publicada pela *Lippincott's*, utilizo a edição de 2011 de *Dorian Gray*, editada por James Gifford e publicada pela McPherson Library, da University of Victoria.

17 Tradução do autor: Por que todo jovem com quem você se relaciona parece cair em aflição e de imediato decair?

18 Tradução do autor: Por que sua amizade é tão fatídica aos jovens?

19 Tradução do autor: Um homem de olhos curiosos repentinamente fitou-o direto no rosto, então o perseguiu a passadas furtivas, indo e vindo, passando por ele diversas vezes.

20 Tradução do autor: Eu não suponho que dez por cento dos homens das classes baixas viva com as respectivas esposas.

suppose that ten per cent of the lower orders live correctly” (WILDE, 2011, p. 8)<sup>21</sup>.

A alteração mais reveladora, no entanto, foi realizada no momento em que Basil confessa a Dorian sua adoração. No original, Basil discorre:

It is quite true I have worshipped you with far more romance of feeling than a man should ever give to a friend. Somehow I have never loved a woman [...]. From the moment I met you, your personality had the most extraordinary influence over me [...]. I adored you madly, extravagantly, absurdly. I was jealous of everyone to whom you spoke. I wanted to have you all to myself. I was only happy when I was with you [...]. One day I determined to paint a wonderful portrait of you. It was to have been my masterpiece. It is my masterpiece. But, as I worked at it, every flake and film of colour seemed to me to reveal my secret (WILDE, 2012, p. 144)<sup>22</sup>.

A passagem está repleta de eufemismos e referências nem tão sutis à homoafetividade. Basil afirma ter adorado Dorian com mais “romance of feeling” do que deveria dedicar a um amigo e, logo depois de admitir jamais ter amado uma mulher, discorre sobre como a personalidade de Dorian teria despertado nele as mais intensas paixões – “I adored you madly, extravagantly, absurdly”<sup>23</sup>. Estas paixões são de fato perigosas. Diversos intelectuais conservadores do período pregavam a primazia da razão sobre as emoções, que, se não fossem mantidas sob controle, poderiam se tornar um perigo à boa ordem da sociedade vitoriana. Por fim, Basil afirma que, ao pintar o retrato, temeu que a obra revelasse seu segredo, no caso, seu amor por Dorian. Essa confissão demasiado reveladora foi alterada para a publicação na *Lippincott’s*, dando a entender que a adoração de Basil é algo platônica e possui uma natureza artística voltada à beleza de Dorian.

Logo após a publicação na *Lippincott’s*, Wilde dedicou-se a revisar e a expandir o texto para a edição em livro, publicada em 1891 pela Ward, Lock & Co. Nessa versão, além da adição de 7 capítulos, Wilde abrandou, por insistência dos editores e também devido à recepção prévia do romance, as alusões homoafetivas do texto. Nessa edição, a passagem supracitada foi outra vez alterada<sup>24</sup>. Agora, em vez de uma declaração de paixão e adoração, Basil

21 Tradução do autor: Eu não suponho que dez por cento dos homens das classes baixas viva corretamente.

22 Tradução do autor: É bem verdade que te adorei com mais ardor sentimental do que um homem deveria agradecer um amigo. Por alguma razão, jamais amei uma mulher [...]. Do momento em que te conheci, sua personalidade exerceu a mais extraordinária influência sobre mim [...]. Eu te adorei louca, extravagante e absurdamente. Eu sentia ciúmes de todos com quem você falava. Eu queria você todo para mim. Eu só estava feliz quando estava com você [...]. Um dia determinei-me a pintar seu maravilhoso retrato, que deveria ser minha obra prima, que é minha obra prima. Mas, conforme eu pintava, cada centelha e camada de cor parecia revelar meu segredo.

23 Tradução do autor: Eu te adorei louca, extravagante e absurdamente.

24 Como referência para a edição de 1891 de *Dorian Gray*, utilizo a versão publicada pela Penguin Books em 2000,

conclui com mais objetividade que Dorian se tornou para ele um ideal de arte: “[y]ou became to me the visible incarnation of that unseen ideal whose memory haunts us artists like an exquisite dream” (WILDE, 2011, p. 110)<sup>25</sup>.

O fato de o romance ter sido apresentado como evidência contra Wilde no julgamento talvez demonstre que os temores de Stoddart tinham fundamento e é provável que o próprio editor tenha percebido que, dado o furor com que a obra fora recebida, não cortara e editara “objectionable passages” com tanta eficiência assim. *Dorian Gray* foi, desde a primeira aparição na *Lippincott’s*, um romance controverso. É claro que a obra fora apreciada por leitores e críticos nos Estados Unidos e Inglaterra, mas boa parte da imprensa inglesa reagiu com ferrenha hostilidade, acusando o romance de ser uma obra vulgar, suja, perniciosa e vergonhosa. Em meados de agosto de 1890, menos de dois meses desde a primeira publicação na *Lippincott’s*, Wilde afirmava já ter recebido 216 críticas atacando o romance. Um dos exemplos mais emblemáticos pode ser lido na resenha publicada no *Daily Chronicle*:

The element that is unclean, though undeniably amusing, is furnished by Mr. Oscar Wilde’s story of *The Picture of Dorian Gray*. It is a tale spawned from the leprous literature of the French decadents—a poisonous book, the atmosphere of which is heavy with the mephitic odours of moral and spiritual putrefaction—a gloating study of the mental and physical corruption of a fresh, fair and golden youth, which might be fascinating but for its effeminate frivolity, its studied insincerity, its theatrical cynicism, its tawdry mysticism, its flippant philosophizings... Mr. Wilde says the book has “a moral”. (ANÔNIMO, 1970, p. 72)<sup>26</sup>.

A comparação do romance ao decadentismo francês deixa clara a repulsa que parte dos ingleses do período sentia pela literatura finisecular, algo expresso por uma miríade de adjetivos – “poisonous”, “mephitic” etc. A menção ao “element that is unclean” reporta-se a “corruption of a fresh, fair and golden youth”, uma alusão ao pecado inominado, a sodomia. A passagem se encerra em uma tentativa de desvalidar o valor moral e estético do romance, utilizando novamente diversos adjetivos. É interessante notar que “effeminate” é o primeiro desses termos mencionados, o que remonta à angústia sobre papéis de gênero e à crise de masculinidade que venho discutindo. Todos os outros adjetivos

---

editada e anotada por Robert Mighall.

25 Tradução do autor: Para mim, você se tornou a evidente encarnação daquele ideal imaterial cuja imagem assombra a nós artistas como um sonho exótico.

26 Tradução do autor: O elemento impuro, embora seja inegável que entretenha, nos é oferecido pela história *O Retrato de Dorian Gray*, do Sr. Oscar Wilde. Trata-se de uma história germinada pela literatura leprosa dos decadentistas franceses – um livro venenoso, cuja atmosfera encontra-se carregada pelos odores mepíticos da putrefação moral e espiritual – um malicioso estudo sobre a corrupção mental e física da tenra, bela e áurea juventude, o que até poderia ser fascinante se não fosse pela frivolidade efeminada, insinceridade calculada, cinismo teatral, espalhafatoso misticismo e filosofemas superficiais... E o Sr. Wilde ainda afirma que o livro tem uma “moral”.

empregados nessa passagem, “tawdry”, “theatrical”, “flippant”, complementam o sentido de “effeminate”, sem dúvida um escolha retórica perspicaz que visava convencer os leitores do quão pernicioso e baixo era *The Picture of Dorian Gray*.

Um crítico anônimo da *St. James's Gazette* sugeriu um processo contra Wilde: “[w]hether the Treasury or the Vigilance Society will think it worthwhile to prosecute Mr. Oscar Wilde or Messrs. Ward, Lock & Co., we do not know” (ANÔNIMO, 1970, p. 68-69)<sup>27</sup>, o que de certa forma preparou o terreno para o processo que viria a ser de fato instaurado contra o autor. Outro exemplo de resenha contemporânea, publicada no *Scots Observer*, uma revista literária de prestígio considerável, reforça o asco contra os elementos homoafetivos do romance:

Mr. Oscar Wilde has again been writing stuff that were better unwritten; and while *The Picture of Dorian Gray*, which he contributes to *Lippincott's*, is ingenious, interesting, full of cleverness, plainly the work of a man of letters, it is false art—for its interest is medico-legal; it is false to human nature—for its hero is a devil; it is false to morality—for it is not made sufficiently clear that the writer does not prefer a course of unnatural iniquity to a life of cleanliness, health, and sanity. The story—which deals with matters only fitted for the Criminal Investigation Department or a hearing in camera [out of public scrutiny]—is discreditable alike to author and editor. Mr. Wilde has brains, and art, and style; but if he can write for none but outlawed noblemen and perverted telegraph boys, the sooner he takes to tailoring (or some other decent trade) the better for his own reputation and the public morals (ANÔNIMO, 1970, p. 75)<sup>28</sup>.

Não é tarefa complicada reconhecer eufemismos como “is false to human nature” ou a afirmação de que o interesse do texto seria mais “médico-legal” do que literário. Tratam-se de referências à homossexualidade, algo bastante claro nas duas menções ao supracitado escândalo de Cleveland Street – “perverted telegraph boys” se refere aos garotos de programa que atuavam como operadores de telégrafo; e “outlawed noblemen” se reporta a lorde Arthur Somerset, envolvido no escândalo, que fugiu para a França. É pertinente ter em mente que, no período vitoriano, questões sexuais não eram associadas claramente à identidade. Nesse contexto, Wilde e outros homens que faziam parte da subcultura homossexual de Londres, alguns levando vidas duplas, não

27 Tradução do autor: Se o Tesouro de Sua Majestade Real ou a Associação Nacional de Vigilância considerarem que vale a pena processar o Sr. Oscar Wilde ou a Ward, Lock & Co., não sabemos.

28 Tradução do autor: O Sr. Wilde voltou a escrever coisas que seria melhor que jamais tivessem sido escritas. Ao passo que *O Retrato de Dorian Gray*, sua contribuição à *Lippincott's*, é engenhoso, interessante, demasiado inteligente, claramente a obra de um homem de letras, é falta arte, pois seu interesse é médico-legal; é falso em relação à natureza humana, pois seu herói é um demônio; é falso em relação à moralidade, pois não fica suficientemente claro que o autor não prefere uma vida de iniquidade antinatural a uma vida de retidão, saúde e sanidade. A história, que trata de temas adequados apenas ao Departamento de Investigação Criminal ou a uma audiência na Câmara (distante do escrutínio público), é uma coisa vergonhosa tanto ao autor quanto ao editor. O Sr. Wilde é dotado de inventividade, arte e estilo, mas se ele não é capaz de escrever a outros que não nobres fugitivos ou pervertidos operadores de telégrafo, então quanto antes ele adotar o ofício da alfaiataria (ou outro negócio respeitável) melhor, para o bem da própria reputação e da moral pública.

teriam sido vistos como homossexuais, no sentido de uma identidade válida, e sim como homens que se entregavam a vícios sujos e doentios, justamente o contrário do que o crítico afirma ser almejável: “a life of cleanliness, health, and sanity”.

Práticas homossexuais eram geralmente consideradas repugnantes e, pela primeira vez, graças à aprovação do Criminal Law Amendment Act, em 1885, práticas sexuais de qualquer natureza entre homens eram não apenas consideradas pecaminosas, mas passaram a ser crime. A criminalização da homossexualidade e a tragédia pessoal de Wilde são amplamente creditadas como instâncias que atuaram na instauração da homossexualidade na esfera da identidade. As furiosas críticas a *Dorian Gray* publicadas pela imprensa e mídia especializada inglesa compartilham desse mesmo léxico de eufemismos e os textos abundam de termos como “unhealthiness”, “insanity”, “uncleanliness”. Tudo isso demonstra que inúmeros leitores ingleses estavam cientes das maneiras pelas quais o romance desafiava as convenções vitorianas sobre sexualidade masculina, masculinidade e sexualidade.

## A REPRESENTAÇÃO E A HERANÇA QUEER DE WILDE NO CINEMA

Rupert Everett, diretor, roteirista e interprete do protagonista, retém anos de proximidade artística com Wilde. Ele interpretara o autor na peça *The Judas Kiss* (1998) e estrelara adaptações para o cinema das peças *An Ideal Husband* (1999) e *The Importance of Being Earnest* (2002), o que de certa forma o preparou para escrever, dirigir e estrelar o *biopic* *The Happy Prince* (2018). A narrativa apresenta-se como um emaranhado melancólico e perspicaz, por vezes sensual e brutal, entre tempo e memória. A produção retrata o declínio fatal dos últimos dias de Wilde, vivendo no exílio, em Paris. Através de *flashbacks*, temos acesso a recortes de sua vida anterior, em Londres, e os contrastes ferozes em relação à vida no exílio. Assistimos ao reencontro esperançoso com amigos em Dieppe, Robert Ross e Reginald Turner, e ao reencontro com o amante Alfred Douglas e ao período em que viveram juntos em Nápoles e a morte em Paris. A aristocracia e as classes altas que antes o louvavam agora o desprezam e, mesmo nos ambientes decadentes da Paris finissecular que a personagem frequenta, Wilde vê-se imerso entre o afeto de alguns, por sua personalidade e expressão artística, e a repulsa flagrante de outros devido ao preconceito por sua sexualidade, agora conhecimento público.

O título da produção se refere ao conto homônimo, *The Happy Prince*, publicado em uma coletânea de histórias infantis de mesmo nome em 1888. O protagonista da narrativa é a estátua do “príncipe” mencionado no título, uma linda estátua ornada em ouro e gemas preciosas. O príncipe, comovido pelo sofrimento que o cerca, pede a uma andorinha que retire as safiras, os rubis e o manto de ouro que o adornam e os dê aos pobres. Durante o inverno, devido ao frio severo, a andorinha perece e o príncipe se vê de coração partido. Então, “[a]s he is no longer beautiful he is no longer useful” (WILDE, 2008, p. 19)<sup>29</sup>, os políticos da cidade decidem retirar a estátua e substituí-la por uma do prefeito. A estátua é derretida, mas o coração de cobre sobrevive. O final revela-se um tanto transcendente. Deus pede a um anjo que lhe traga as duas coisas mais valiosas da cidade e o anjo lhe entrega o coração de cobre do príncipe e a andorinha, e assim eles viverão para sempre na cidade de ouro de Deus. O conto critica os fundamentos utilitaristas da sociedade e denuncia a hipocrisia que determina a relação das pessoas com o outro. Nesse quesito, o texto expõe a autoindulgência que fundamenta as noções de pena e caridade vitorianas, que estão na base da estratificação da sociedade. A partir dessas noções, a aristocracia se orientava para auxiliar àqueles em vulnerabilidade social, o que ao mesmo tempo reafirmava sua superioridade tanto política e social, como a classe detentora dos meios, quanto moral, como aqueles que provêm de bom grado – ironicamente, esperando o reconhecimento social por seus feitos.

Everett se apropria do tema do conto e traça um paralelo com a vida de Wilde, representado como a figura que ofereceu tanto, em nível artístico e cultural, a uma sociedade incapaz de reconhecer tal fato. O tema da injustiça perpassa a produção como um todo, na forma de uma aura de iniquidade. Recém-chegado a Dieppe, acompanhado por Robert “Robbie” Ross e Reginald “Reggie” Turner, Wilde é ostracizado e perseguido por um grupo de jovens ingleses. Os três necessitam buscar refúgio em uma igreja, mas os jovens os seguem. O confronto é inevitável. No entanto, ao contrário do esperado, Wilde arremete contra um dos jovens e o arremessa ao chão, então explode: “What more do you want? [...] You have taken everything, you little shits. Everything! My family. My home. My work. My freedom. Everything. There is nothing else to take” (EVERETT, 2008, p. 22-23)<sup>30</sup>. Essa resposta furiosa aos assediadores ressoa diversas cenas, retratadas em *flashbacks*, em que a personagem é humilhada devido a sua sexualidade. Por exemplo, quando preso, escoltado por um guarda, Wilde é transferido de uma penitenciária à outra e tem de esperar meia hora na estação por uma conexão de trem. Nesse tempo, uma multidão se forma em

29 Tradução do autor: Como ele não mais é belo, não mais é útil.

30 Tradução do autor: O que mais vocês querem? [...] Vocês tomaram tudo de mim, seus merdinhas. Tudo! Minha família. Minha casa. Minha obra. Minha liberdade. Tudo. Não há mais nada para tirar de mim.

redor dele, insultando-o e cuspiendo-lhe. A frase que conclui a cena do confronto contra os jovens, de certa forma, dá tom aos últimos anos de Wilde. Reggie comenta que “I didn’t know you had it in you” (EVERETT, 2008, p. 23)<sup>31</sup>, ao passo que o protagonista replica: “I don’t. I have nothing in me, not even fear” (EVERETT, 2008, p. 23)<sup>32</sup>.

O início da narrativa apresenta ares esperançosos. Robbie e Reggie instalam Wilde em um bom hotel sob o pseudônimo de Sebastian Melmoth, comunicam-lhe que levantaram cerca de 800£ em seu nome e que jovens poetas virão visitá-lo, trazendo mais presentes. No entanto, após o primeiro incidente, os administradores do hotel descobrem que Melmoth se trata, na verdade, do afamado Wilde e os expulsam do hotel. Então fica claro que o esperado recomeço pode não passar de uma idealização exacerbadamente otimista. O mesmo acontece em relação aos reencontros com os amantes do protagonista, Robert Ross e Alfred “Bosie” Douglas. No período em que Wilde foi liberto, Ross não era mais seu amante, embora os dois seguissem amigos e nutrissem grande afeição um pelo outro. Em dado momento, Wilde afirma que voltará a se encontrar com Douglas, considerado por Ross como o homem que arruinara Wilde, então Ross o abandona, o que, em *The Happy Prince*, não deixa de sugerir certo ciúme. Diante das reprimendas de Ross, Wilde afirma que “Bosie loves me Robbie. In a way that you could never understand” (EVERETT, 2008, p. 32)<sup>33</sup>, a mesma atestação que Wilde faz ao próprio Bosie depois que este tece um comentário ácido contra Ross: “He loves me, Bosie, in a way that you could never understand” (EVERETT, 2008, p. 37)<sup>34</sup>.

Ross foi potencialmente o primeiro amante notável de Wilde, com que embarcou em um caso amoroso em meados de 1886 – o que não os impedia de ter outros amantes. A maioria dos críticos de Wilde vê a relação como um ponto de virada na vida do autor, pois foi a partir de então que ele passou a reconhecer e a performar mais conscientemente sua homossexualidade. Além disso, Ellmann (1988) afirma que foi Ross que iniciou Wilde em práticas homoeróticas *per se*. O caso com Ross e o casamento com Constance Lloyd, em 1884, estruturam a vida dupla que Wilde levava, pois ao mesmo tempo em que interpretava o papel de marido e pai dedicado, ele também se permitia envolver-se cada vez mais em relacionamentos homoafetivos, adotando posturas que, talvez ele estivesse ciente, poderiam expor sua vida secreta. No manuscrito de *Dorian Gray*, Lorde Henry afirma que “there are certain temperaments that marriage makes more complex [...] and the one charm of marriage is that it makes a life

31 Tradução do autor: Eu não sabia que você era capaz disso.

32 Tradução do autor: Eu não sou. Eu não sou mais capaz de nada, nem mesmo de sentir medo.

33 Tradução do autor: Bosie me ama, Robbie. De um jeito que você jamais poderá compreender.

34 Tradução do autor: Ele me ama, Bosie, de um jeito que você jamais poderá compreender.

of deception necessary for both parties” (WILDE, 2012, p. 106)<sup>35</sup>, algo que, se ele não tinha ciência antes de conhecer Ross, foi conhecimento adquirido. De acordo com Otho, irmão de Constance, foi só em 1895, nos meses que precederam o julgamento de Wilde, que Constance passou a desconfiar da orientação sexual do marido.

Entre 1888 e 1889, o caso de Wilde e Ross se arrefeceu e Wilde envolveu-se em inúmeras aventuras amorosas, entre as quais se destaca o longo e turbulento relacionamento com lorde Alfred Douglas, o mais lembrado de sua biografia. Douglas era o filho mais novo do marquês de Queensberry, algo que se provaria catastrófico para Wilde. Ironicamente, *Dorian Gray* foi responsável por unir Douglas e Wilde. A relação teve início cerca de um ano depois da publicação do romance e Douglas, obcecado com a obra, ansiava por conhecer o autor. De acordo com Ellmann (1988), Douglas lera *Dorian Gray* nove vezes antes que a relação começasse. Lisonjeado pela atenção recebida do jovial admirador, Wilde atenciosamente assinou uma cópia de luxo do romance para Douglas durante seu segundo encontro, em julho de 1891. Douglas foi o responsável por introduzir Wilde na subcultura gay de Londres, ao contexto de acompanhantes e garotos de programa. Antes disso, ele buscara a companhia de poetas ou artistas, atraído por um ideal de masculinidade encarnado no protagonista do próprio poema “Charmides”, um título referente aos *Diálogos* de Platão. Douglas era impetuoso em suas buscas por casos passageiros e aventuras com garotos de programa, e conduziu Wilde por uma trilha arriscada, perigosa e até descuidada em relação a tais aventuras, o que por fim acabaria incriminando-o.

Em *The Happy Prince*, o reencontro com Douglas representa a esperança de redescobrir a criatividade e o amor que a violência da prisão e a humilhação pública retiraram do espírito de Wilde. De fato, é nesse ponto que *Wilde* (1997) se encerra: os dois amantes encontram-se nas ruas iluminadas de Dieppe, todo o mundo a frente deles. Em *The Happy Prince*, o reencontro acontece na estação de trem esfumada e Wilde chora ao ver Douglas se aproximar. O amante o conforta e eles passam horas conversando, sentados em um banco da estação. De fato, a simplicidade da cena é o que a carrega de significado, uma vez que demonstra que mesmo os mais singelos atos de amor não sancionados são condenados pela cultura inglesa vitoriana. Wilde e Douglas viajam para Nápoles e passam meses hospedados em uma pousada, vivendo em excessos. No entanto, a mãe de Douglas corta-lhe a mesada, mas oferece restituí-la se ele se afastar de Wilde, e oferece também uma compensação de 500£ a Wilde. A situação causa o irremediável rompimento da relação e Wilde parte para Paris. A partir daí, Wilde entra em declínio, bebendo e abusando de drogas, sempre

35 Tradução do autor: [H]á certas disposições que o casamento torna mais complexas [...] e o único encanto do casamento é que torna uma vida de enganos necessária às ambas as partes.

sob a tensão de ser ora acolhido por algum amante ou amigo próximo, ora desprezado e humilhado devido à mácula social que lhe foi imposta.

No exílio, Wilde é referido como “Fairy” algumas vezes. Primeiro por Reggie, em uma piada sobre o retrato da rainha Vitória. Depois, quando Douglas e Wilde se reencontram, o protagonista chora de emoção e Douglas o consola: “Oh Oscar, you silly old fairy, come here!” (EVERETT, 2008, p. 35)<sup>36</sup>. *Fairy* era um termo comum para se referir a homossexuais no século XIX e foi, por vezes, apropriado pela subcultura gay nascente como uma forma de reivindicação identitária. Curiosamente, o nome de uma das figuras emblemáticas que abre *Velvet Goldmine* (1998) é Jack Fairy, o mesmo personagem que encontra um broche de esmeralda que pertencera a Oscar Wilde. O filme, escrito e dirigido por Todd Haynes, retrata a vida de Brian Slade, um rock star *queer* e bissexual vagamente inspirado e David Bowie. O mais interessante, no entanto, é o broche encontrado por Jack, que passa mais tarde a Brian, então a Curt, amante de Brian, que por fim o passa a Arthur, que foi amante de Curt. O broche de esmeralda representa, de certa forma, um tipo de herança *queer* deixada por Wilde, uma herança calcada na ressonância de sua vida, obra e destino fatídico. No entanto, não se trata de uma herança no sentido de algo herdado ou hereditário, mas do instinto performativo que impele tais personagens a desafiar o status quo em nome de uma visão de mundo estética, de revoluções pessoais e, nesse âmbito, da liberdade para performar suas identidades frente a uma sociedade repressiva.

A primeira e única fala do garoto Oscar Wilde no filme é: “I want to be a pop idol” (HAYNES, 1998, p. s/n)<sup>37</sup>, o que se mostra mais do que adequado ao espírito de Wilde. De fato, Harold Bloom (2003) sugeriu que, em outras épocas, Wilde talvez tivesse sido uma figura popular, da moda, um esteta *superstar*, como Andy Warhol. E isso é exatamente o que acontece com os personagens da produção, todos wildeanos em dados aspectos: Jack Fairy, uma espécie de esteta proto-gótico; Brian Slade, um *dândi* performer abertamente *queer* cujo mote maior parece ser a exploração dos sentidos e a experimentação com o corpo, diluindo discursos sobre gênero e sexualidade através de atos performativos; Curt Wild, um rebelde romântico procurando por conexões significativas e dado a aforismos – O nome de Curt Wild poderia muito bem ser uma brincadeira com o de Oscar Wilde e com o próprio significado de “*wild*” (indômito; selvagem; louco). É claro que, no caso de Curt, como um bom romântico, seu ímpeto revolucionário o impele contra o rochedo, como demonstra o diálogo com o jornalista Arthur:

36 Tradução do autor: Ah, Oscar, sua bicha velha e boba, venha aqui!

37 Tradução do autor: Eu quero ser um ídolo pop.

**Curt Wild**

[...] We set out to change the world and ended up... just changing ourselves.

**Arthur Stuart**

What's wrong with that?

**Curt Wild**

Nothing... If you don't look at the world (HAYNES, 1998, p. s/n)<sup>38</sup>

O período de “sexual anarchy” do fim do XIX inscreve o corpo homossexual como território discursivo em que proliferam angústias sociais em relação à instabilidade de noções de sexualidade e gênero. Nesse sentido, o discurso sobre o corpo homossexual é mediado pela noção de sodomia, o pecado inominável referido no eufemismo “gross indecency”, um termo que surge como uma resposta homofóbica jurídica e institucionalizada que visa não apenas regular e reprimir desejos homossexuais, mas também aniquilá-los. Wilde foi vítima dessa conjuntura social; Wilde, um dândi *queer* cuja obra e biografia se confundiam nos discursos sociais, o que propiciou sua condenação. O juiz que julgou o caso de Wilde, Justice Wills (o nome é de fato bastante irônico), afirmou que “you, Wilde, have been the center of a circle of extensive corruption of the most hideous kind among young men”<sup>39</sup> e que a sentença era totalmente inadequada. A condenação à prisão e trabalhos forçados visa destituir o corpo do “sodomita” de sentido. Nesse aspecto, *The Picture of Dorian Gray* também é uma história sobre representações – retratos – do autor, do dândi (como um esteta *queer*, pois o dandismo, no âmbito da masculinidade, antecipa a cultura *queer*), do sujeito *queer* homossexual masculino.

Vemos parte desse processo em *Wilde* (1998), nas cenas um tanto industriais retratando os trabalhos forçados aos quais o protagonista é submetido na prisão, e vemos o produto disso em *The Happy Prince* (2008), que retrata um Wilde dilacerado, em decadência, que tenta se agarrar às ideias de uma vida e amores anteriores para sobreviver ao horror de ter, em suma, sido expulso do mundo. Nesse aspecto, *The Happy Prince* retrata também o processo de abjeção ao qual indivíduos dotados de desejos dissidentes são submetidos (KRISTEVA, 1985). Por outro lado, *Velvet Goldmine* (1998) representa a realização de um legado *queer*, da enormidade e da potência da figura de Wilde, que sobreviveu ao tempo, ao exílio e à destruição, assumindo o papel de um ícone gay. Logo ao início do filme, Brian cita Wilde, afirmando que “[g]ive him a mask and he'll

38 Tradução do autor: Curt Wilde: Nós queríamos mudar o mundo, mas acabamos mudando... só nós mesmos./ Arthur Stuart: O que tem de errado nisso?/ Curt Wilde: Nada... Se você não olhar pro mundo.

39 Tradução do autor: [V]ocê, Wilde, fora o centro de um círculo de vasta corrupção entre jovens garotos, do tipo mais hediondo que existe.

tell you the truth” (HAYNES, 1998, p. s/n)<sup>40</sup>, o que ressalta a centralidade da performance na obra, denunciado que as máscaras sociais empregadas pelos artistas Jack, Curt e o próprio Brian são, de fato, a verdade a respeito de si mesmos, uma concepção que, segundo Butler (2019), sugere um movimento de criação de sentido (a respeito de gênero e sexualidade) que vai do exterior ao interior e que se fixa a partir de um ato performativo.

## REFERÊNCIAS

- BLOOM, Harold. **Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds**. New York: Warner Books, 2003.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão de identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- ELLMANN, Richard. **Oscar Wilde**. New York: Knopf, 1988.
- EVERETT, Rupert. Roteiro para **The Happy Prince** (2018). Disponível em <[https://www.sonyclassics.com/awards-information/2018-19/screenplays/thehappyprince\\_screenplay.pdf](https://www.sonyclassics.com/awards-information/2018-19/screenplays/thehappyprince_screenplay.pdf)>. Acesso em 15 de junho de 2022.
- FINCHER, Max. **Queering Gothic in the Romantic Age: The Penetrating Eye**. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **The History of Sexuality**. Volume I: An Introduction. Tradução de Robert Hurley. New York: Pantheon Books, 1978.
- GAY, Peter. **The Bourgeois Experience – Victoria to Freud Volume 1: Education of the Senses**. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- HARRISON, Brian. *Separate Spheres: The Opposition to Women’s Suffrage in Britain*. London: Croom Helm, 1978.
- HAYNES, Todd. Roteiro para **Velvet Goldmine** (1998). Disponível em <<https://web.archive.org/web/20050104095225/http://www.geocities.com/moulingoldmine4/VGscript.html>>. Acesso em 06 de junho de 2022.
- HOLLAND, Vyvyan. **Son of Oscar Wilde** (1954). Oxford: Oxford University Press, 1987.
- HOLLAND, Merlin; HART-DAVIS, Rupert. **The Complete Letters of Oscar Wilde**. London: Fourth Estate, 2000.
- KAHANE, Claire. Hysteria, Feminism, and the Case of The Bostonians. In: **Feminism and Psychoanalysis**. FELDSTEIN, Richard; ROOF, Judith. New York: Cornell University Press, 1989.
- KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An Essay on Abjection** (1980). Trad: Leon Roudiez. New York: Columbia University Press, 1985.
- MATURIN, Charles. **Melmoth the Wanderer** (1820). Oxford: Oxford University Press, 2008.
- SELF, Will. **Dorian, an Imitation**. Nova Iorque: Viking Penguin, 2002.

<sup>40</sup> Tradução do autor: [D]e a ele uma máscara e ele vai te dizer a verdade.

SHOWALTER, Elaine. **Sexual Anarchy** – Gender and Culture at the Fin de Siècle. New York: Viking Penguin, 1990.

STODDART, Joseph Marshall. Carta a Craigie Lippincott, 10 de Abril de 1890. Arquivos da **Lippincott's and Co.** (1858–1958), Coleção 3104, Box 61, Item 2, Pennsylvania Historical Society.

**The Happy Prince.** Direção e roteiro de Rupert Everett. Produção: Sébastien Delloye, Philipp Kreuzer, Jörg Schulze. Produtora: Maze Pictures, 2018 (105min). Son., color.

**Velvet Goldmine.** Direção e roteiro de Todd Haynes. Produção: Christine Vachon, Michael Stipe. Produtora: Killer Films, 1998 (123min). Son., color.

WARNER, Michael (Ed.). **Fear of a Queer Planet** – Queer Politics and Social Theory. University of Minnesota Press: Minneapolis, 2004.

WEEKS, Jeffrey. **Coming Out.** London: Quartet Books, 1977.

WEEKS, Jeffrey. **Sex, Politics, and Society.** London: Longman, 1981.

WILDE, Oscar. **The Picture of Dorian Gray** (1890). In: FRANKEL, Nicholas (Ed.). In: *Oscar Wilde: The Uncensored Picture of Dorian Gray.* Londres: Cambridge University Press, 2012, p. 55-235.

\_\_\_\_\_. **The Picture of Dorian Gray** (1890). Victoria: McPherson Library, University of Victoria, 2011.

\_\_\_\_\_. **The Picture of Dorian Gray** (1890). London: Penguin Books, 2000.

\_\_\_\_\_. **The Happy Prince and Other Tales** (1888). Auckland, New Zealand: The Floating Press, 2008.

**Wilde.** Direção de Brian Gilbert. Roteiro de Julian Mitchell. Produção: Marc Samuelson, Peter Samuelson. Produtora: BBC Films, 1997 (118min). Son., color.

BECKSON, Karl (Ed.). **Oscar Wilde: The Critical Heritage.** London: Routledge and Kegan Paul, 1970.

# A POÉTICA DE UM CORPO ESPECTRAL EM LENORE E O CORVO DE EDGAR ALLAN POE APLICADA A UM PROCESSO DE (TRANS)CRIAÇÃO EM (VÍDEO)DANÇA

Cristiane Wosniak (UFPR; UNESPAR)

Helen de Aguiar (UFPR)

Juliana Virtuoso (UFPR)

## PRELÚDIO

Uma bailarina percorre o espaço cênico – palco do teatro – em uma lenta caminhada. Seus braços se movem como as asas de um pássaro. Um corvo? Seu tronco desenha movimentos ondulantes, retorcidos, e suas mãos crispadas, em determinado momento da coreografia, enlaçam seu próprio pescoço num gesto simbólico de sufocamento. A jovem pálida e fantasmagórica parece aludir à alegoria da morte. Lenore?

A busca por um clima onírico e espectral faz-se presente tanto nos movimentos quanto na interpretação e na cena como um todo. Observamos a distância, frontalmente ao palco e sentados confortavelmente em poltronas estofadas, as dimensões da caixa preta do teatro, a utilização de recursos sógnicos/evocativos tais como o figurino, a transparência e a projeção de sombras no ciclorama, ocasionadas por refletores cuidadosamente posicionados nas diagonais do palco o que acaba por multiplicar os contornos do corpo e dos movimentos da pálida e frágil personagem em cena. A trilha sonora é lúgubre e apresenta sussurros e sons de aves como o corvejar ou grasnar de um corvo.

O que acabamos de descrever é uma impressão/reflexão sobre o corpo dançante como uma categoria discursiva. No teatro (palco) o/a espectador/a encontra um corpo cênico, em um espaço-ambiente tridimensional. O movimento é visualizado a partir de um ponto de vista a depender da posição do/a espectador/a na sala de espetáculo.

A coreografia solo *Spectral*, elaborada pela coreógrafa Helen de Aguiar para a bailarina Juliana Virtuoso da *Téssera Companhia de Dança da UFPR*, entre abril e agosto de 2019, teve sua estreia – presentificada cenicamente – em 20 de setembro do mesmo ano. A partir deste contexto, este artigo se propõe a refletir

e analisar a poética de um corpo videodançante resultante da [trans]criação ou tradução intersemiótica para a tela, a partir de uma coreografia pensada inicialmente para a presença cênica tridimensional e que também se refere à adaptação de dois contos de Edgar Allan Poe (1809-1849): *Lenore* (1843) e *O Corvo* (1845). Tal discussão analítica encontra-se ancorada no *corpus* audiovisual disponível em plataforma digital: *Spectral* (2020)<sup>1</sup>.

Se a obra videodançante resulta da [trans]criação ou tradução intersemiótica para a tela, na passagem de um *medium* para outro o sistema de códigos se altera em virtude da matriz audiovisual sobreposta à dança e à literatura. Os três tipos de linguagens ou signagens aqui presentes permitem que entendamos as configurações e formas do universo das Letras, das Artes e das Comunicações em suas estruturas de significação e em convergência intermediática.

Salienta-se que não estamos aqui atestando ou julgando critérios de ‘adaptação’ ou fidelidade de transposição de conteúdo (personagens, narrativa, atmosfera, significados, citações ou alusões) de um *medium* para outro, visto que a literatura como linguagem possui um conjunto de signos que diferem substancialmente da linguagem dança e da linguagem audiovisual. Entretanto, como atesta Alessandra Camila Santi Guarda (2018, p. 161) “contemporaneamente, entende-se que um filme [no caso do presente artigo um curta de dança ou videodança] que nasce de um romance é um signo desse romance (que é, por sua vez, o objeto do signo), isto é, uma outra obra, que não deve ser vista de forma menor.” Trata-se da iconicidade dos signos a serem transpostos em um processo de [trans]criação.

De acordo com Haroldo de Campos (2011) em sua obra *Da transcriação poética e semiótica da operação tradutora* (2011), o *medium* por excelência da operação transcriadora é a própria iconicidade do signo estético. Ao se admitir a impossibilidade efetiva de tradução exata de textos criativos, entra em cena o que Campos destaca como o princípio da recriação constante desses textos: “Teremos [...], em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristali-zar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 2011, p. 34).

E neste momento da reflexão trazemos para o debate o sistema verbal, ou seja, o autor e as obras literárias em questão.

O autor das duas obras literárias aqui mencionadas é Edgar Allan Poe, nascido em Boston, Estados Unidos no século XIX. Ficando órfão de mãe e sendo abandonado pelo pai, acabou por ser acolhido por uma família de posses na cidade de Baltimore, Virgínia. Teve excelentes professores na infância e

<sup>1</sup> Link para acesso à obra: [https://www.instagram.com/tv/CI\\_DJMvpP4l/?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/tv/CI_DJMvpP4l/?utm_medium=copy_link)

juventude e ingressou na Universidade de Virgínia, destacando-se no estudo de línguas antigas e modernas, interessando-se, principalmente, pela literatura. Tentou carreira militar, mas foi expulso por indisciplina. Ao perder a mesada de seus pais adotivos, passou a sobreviver da publicação de seus escritos e foi residir com sua tia viúva e sua filha Virgínia Clemm. Em 1836, casou-se em segredo com sua prima Virgínia, com apenas 13 anos de idade. Algum tempo depois, sua esposa, frágil e sempre adoentada, morreu pouco antes de completar 20 anos de idade.

Poe escreveu diversos poemas, contos e romances com temas policiais, de mistério, suspense e horror. Criou personagens femininas frágeis, doentias e vinculadas à morte trágica e precoce – visivelmente inspirado em sua esposa Virgínia –, dos quais se destacam: Helen, Annabel, Annie, Ligéia e Lenore, esta última, foco da presente investigação.

O poema *Lenore* é um conto de mistério e morte de uma jovem, publicado em 1823, em que o narrador é o primo enamorado da moça e que descreve as circunstâncias de sua precoce morte. Segue o poema na íntegra:

*Ah, broken is the golden bowl! the spirit flown forever!  
Let the bell toll! -a saintly soul floats on the Stygian river -  
And, Guy De Vere, hast thou no tear? -weep now or never more!  
See! on yon drear and rigid bier low lies thy love, Lenore!  
Come! let the burial rite be read -the funeral song be sung! -  
An anthem for the queenliest dead that ever died so young -  
A dirge for her, the doubly dead in that she died so young.*

*“Wretches! ye loved her for her wealth and hated her for her pride,  
And when she fell in feeble health, ye blessed her -that she died!  
How shall the ritual, then, be read? -the requiem how be sung  
By you -by yours, the evil eye, -by yours, the slanderous tongue  
That did to death the innocence that died, and died so young?”*

*Peccavimus; but rave not thus! and let a Sabbath song  
Go up to God so solemnly the dead may feel no wrong!  
The sweet Lenore hath “gone before,” with Hope, that flew beside,  
Leaving thee wild for the dear child that should have been thy bride -  
For her, the fair and debonnaire, that now so lowly lies,  
The life upon her yellow hair but not within her eyes -  
The life still there, upon her hair -the death upon her eyes.*

*Avaunt! tonight my heart is light. No dirge will I upraise,  
But waft the angel on her flight with a paeon of old days!  
Let no bell toll! -lest her sweet soul, amid its hallowed mirth,  
Should catch the note, as it doth float up from the damned Earth.  
To friends above, from fiends below, the indignant ghost is riven -  
From Hell unto a high estate far up within the Heaven -  
From grief and groan to a golden throne beside the King of Heaven*

(POE, 1843)<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Poema extraído de: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ln000030.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2022.

A partir da leitura atenta da obra de Edgar Allan Poe, sobretudo o poema *Lenore*, a coreografia *Spectral* (figura 1) apresenta o seguinte release/sinopse: “*Ser oscilante pronunciador da morte. Mulher sóbria. Ave sombria. Lenore transtornada em corvo.*”<sup>3</sup>

Figura 1 – Processo de Criação/Ensaio da Obra *Spectral* (2019) – estúdio de dança



Fonte: Fotografia de Christian Alves (acervo da *Têssera Companhia de Dança da UFPR*)

Durante o processo de criação/composição coreográfica foram explorados conceitos como o de desdobramento, juntando a ideia de asas com a contraposição entre voar, fluir e presentificar-se enquanto ser mulher; e o de dualidade, entre estar em vida ou não, entre assombração anunciada ou saudade imaginada, sendo que o ‘corvo’, aqui, também sinaliza ou alude a outra obra – talvez a mais famosa obra – de Poe.

<sup>3</sup> O release foi extraído do Programa da Têssera Companhia de Dança da UFPR – Espetáculo ‘Sete’ [20 a 22 de setembro de 2019], p. 2.

Se *Lenore* é um poema que discorre sobre a morte, na coreografia, ‘transtornada’ em (O) *Corvo* (1845), o anunciador da eterna lembrança da perda da amada é o próprio fantasma da recordação. Deste modo, a coreografia foi construída tanto por abstração dos movimentos da ave/corvo, asas, caminhadas, ondulações de corpo, como por liberdade poética e referências subjetivas à morte como o gesto de enlaçar as mãos em torno do pescoço, sugerindo enforcamento, ou equilibrar-se como na beira de um abismo. Recursos cênicos (luz, figurino, fumaça, linóleo e cortinas pretas) realçaram aspectos sígnicos inerentes à presença orgânica do corpo performativo (figura 2).

**Figura 2** – *Obra Spectral* (2019) – Espetáculo no Teatro da Reitoria da UFPR



**Fonte:** Fotografia de Christian Alves (acervo da *Têssera Companhia de Dança da UFPR*)

Embora a personagem esteja delineada na fundição de Lenore e corvo, não há uma estrutura narrativa na coreografia. O que há é uma situação que vai se desenhando e resolvendo o conflito. A densidade dos movimentos exige ‘despejar no corpo’ uma quantidade de energia imensa durante todo o percurso da obra (início/meio/fim). Os movimentos sofisticados tecnicamente, de difícil

realização e não convencionais em conjunto com soluções espaciais complexas, agem como ignição interpretativa. A obra ‘pede’ uma poética com controle corporal de alta carga, com espaços longos a serem alcançados, o que gera um esgotamento/fadiga muscular que proporciona uma reverberação física na representação do espírito transtornado da personagem.

Nesse sentido, um trecho esclarecedor do poema *O Corvo* (1845), traduzido por Machado de Assis (1839-1908), pode fomentar a discussão acerca da personagem *Lenore* [jovem morta precocemente] também citada neste poema:

*Com longo olhar escruto a sombra,  
Que me amedronta, que me assombra,  
É sonho o que nenhum mortal ha já sonhado,  
Mas o silêncio amplo e calado,  
Calado fica; a quietação quieta;  
Só tu, palavra única e dilecta,  
**Lenora**, tu, como um suspiro escasso,  
Da minha triste boca saes;  
E o eco, que te ouviu, murmurou-te no espaço;  
Foi isso apenas, nada mais. [grifo nosso]<sup>4</sup>*

Nesta performance de *Spectral* (2019), pode-se inferir que se trata de uma experiência aberta, estética e semiótica. Os elementos estéticos/técnicos presentes na cena se referem às sombras [do poema] projetadas no palco, o aspecto lúgubre, frio, nevoento preenchido pelos ruídos quase imperceptíveis e não discerníveis (sussurros que impregnam todo o percurso da trilha sonora). A presença espectral de *Lenore* [símbolo da morte. Agouro, sortilégio, tristeza e lamentos sem fim] faz-se presente em vários poemas de Poe. O ‘corvo’ é apenas um deles.

Como sistema de informação e mensagem múltipla (sobreposição de canais simultâneos, mensagem que chega ao receptor por meio de canais diversos: audição, visão, tato – ou áudio-hapticovisual), antes de conter mensagem, o corpo que dança será considerado como a própria mensagem ou forma, como “grupo de elementos de percepção extraídos de repertórios determinados e com uma estrutura certa” (COELHO NETTO, 2003, p. 152). Em outras palavras, a dança tem o seu sentido acoplado ao próprio corpo movente em sua dimensão expressiva.

Ao dançar, o corpo transmite enunciados, discursos, comunica-se. Tais enunciados gestuais e corporificados ganham sentido a partir das leituras do/a espectador/a associados ou não a enunciados verbais. Este jogo de (in)fidelidade literária ou licenças poéticas ou ainda tradução corpórea para uma narrativa

<sup>4</sup> Trecho extraído do poema *O Corvo*, traduzido por Machado de Assis e disponível no link: [https://pt.wikisource.org/wiki/O\\_Corvo\\_\(tradu%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_Machado\\_de\\_Assis\)](https://pt.wikisource.org/wiki/O_Corvo_(tradu%C3%A7%C3%A3o_de_Machado_de_Assis)). Acesso em: 10 jan. 2022.

literária é automaticamente diferente, como atesta Robert Stam em *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação* (2008):

Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é *possível*. Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma Fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20)

Portanto, as similaridades ou alusões à obra literária são multifacetadas, abertas e ‘infiéis’, devido à incorporação dos signos provenientes da dança.

Mais uma vez, recorremos a Campos (2011), com a finalidade de destacar alguns pontos cruciais nesse exercício de [trans]criação de poema para a dança e desta para a videodança, ampliando os horizontes de sentido aqui implicados. Atesta o autor que:

A reconfiguração da estrutura do texto pela transcrição redetermina-lhe a função como seu ‘horizonte de sentido’ (o ‘extratexto’ do original, via de regra situado numa dada conjuntura do passado, sofre a interferência do ‘extratexto’ do presente de tradução pelo qual ele é ‘lido’). Essa interferência na determinação do ‘sentido do sentido’ (a ‘função’ que o texto traduzido é chamado a preencher num novo contexto) afeta por sua vez o processo [...]: ‘o texto se converte em objeto imaginário, na consciência de seu receptor’. (CAMPOS, 2011, p. 55-56)

Nos parece apropriado, portanto, não raciocinar/operar em termos de fidelidade tradutória dos contos/poemas para a forma sígnica dança e videodança, desmistificando e corroborando com os pressupostos de Campos para o qual a ideia servil da tradução-cópia não tem sentido quando sentido. Preferimos adotar e, neste caso, repensar a própria tradução enquanto fantasia, ficção, arte ou signo estético aberto.

## I ATO

A *Téssera Companhia de Dança da UFPR*<sup>5</sup>, criada pelo diretor e coreógrafo Rafael Pacheco, atua no cenário da dança moderna há 41 anos (1981-2022) e reside em Curitiba, no âmbito de uma instituição de ensino superior pública e gratuita. A companhia mantém seu elenco atuante por meio de uma bolsa-cultura destinada aos integrantes dos grupos artísticos da UFPR. A pesquisa

<sup>5</sup> Para maiores informações consultar o site da Téssera Companhia de Dança da UFPR. Disponível em: <http://www.tessera.ufpr.br/links/sobre.html>. Acesso em: 12 jan. 2022.

de movimentos, conceitos e estética artística se dá por acesso aos pressupostos de uma dança de raiz germânica – *german dance* – atualizada pelos elementos de teatro que a contaminam, fazendo com que a sua identidade cênica seja reconhecida pelo padrão coreográfico simbólico, ritualista e com alta carga dramática acentuada pelo gesto performático.

Em março de 2020 a *Téssera* envolta no contexto pandêmico mundial pelo novo coronavírus, cessou suas atividades presenciais – aulas, processos de criação, ensaios e apresentações artísticas – em decorrência dos protocolos de isolamento social.

Com o passar do tempo/meses e da necessidade de continuar o isolamento social, a referida companhia se manteve ativa encontrando-se regularmente por meio da mediação tecnológica. A complexidade da situação levou o coletivo a reformular sua arte/dança a partir da [re]leitura, [trans]criação ou traduções intersemióticas de suas obras, adaptando-as, para um cenário tecnocultural; para as novas possibilidades de um palco/tela digital. Ocorreu, neste caso, uma clara tentativa de propor uma nova configuração para o corpo que dança em mediação, visto que “a matéria corpo e sua ação cognitiva figuram as habilidades dos sentidos humanos propiciados pelas novas tecnologias, que potencializam a competência orgânica corporal” (GARCIA, 2005, p. 17). Potencializar, portanto, não é substituir. Potencializar é reverberar modos de operacionalizar a existência de um corpo que dança – agora não mais presencialmente no palco tridimensional – em plataformas digitais. Entra em cena a pedagogia da ubiquidade.

Segundo Cristiane Wosniak (2020, p. 429) “o contexto sociocultural em que estamos imersos de forma irreversível graças ao desenvolvimento tecnológico decorrente da era digital vem nos transformando em seres ubíquos.” Por ubiquidade, Lúcia Santaella (2010; 2013) entende o “atributo ou estado de algo ou alguém que se define pelo poder de estar em mais de um lugar ao mesmo tempo [...] potencializado pela portabilidade conectada, disseminada por toda parte” (SANTAELLA, 2013, p. 128).

Em função do contexto pandêmico, do isolamento social e a necessidade exacerbada de hiperconexão e da portabilidade móvel, anunciada pelos *smartphones* e por artefatos digitais similares, designados por Santaella (2013; 2007) como “equipamentos periféricos”, é possível vislumbrar o surgimento de uma nova corporeidade mediada por dispositivos digitais. A era da ubiquidade acaba por criar espaços e tempos de fruição mais fluidos, dispersos e rizomáticos, não apenas nas redes de comunicação, mas também nos próprios deslocamentos efetuados pelos sujeitos contemporâneos em suas conexões permanentes com essas extensões tecnológicas – aparelhos de telefonia celular com câmeras

filmadoras e aplicativos de edição –, que impactam as suas relações com ambientes profissionais, paisagens urbanas, formas de lazer, serviços *online*, consumo [de videodança, por exemplo], e com os corpos/mentes que interagem entre si mediados pelas redes sociais.

Nesse contexto, como se daria, portanto, a passagem das obras coreográficas da *Téssera Companhia de Dança da UFPR* para os espaços digitais? Como *Spectral*, que havia se [trans]formado da literatura para a dança, seria capaz de se [trans]formar, ainda mais uma vez, em videodança, neste contexto contemporâneo ubíquo? Quais foram os processos de [trans]criação que operaram nesta mudança de paradigma corporal/presencial/digital?

Acreditamos que em Garcia (2010), podemos encontrar algumas pistas sobre esse processo:

O contemporâneo (sub)verte e transgride os cânones do sistema dominante (*mainstream*), tendo em vista as diferentes manifestações testemunhadas, atualmente, em ações emergentes; ou seja, é algo recente, em discussão. Advertência: a contemporaneidade, aqui, deve ser observada através da linhagem teórica dos estudos culturais junto com as tecnologias emergentes. A compreensão sobre as qualidades inventivas do contemporâneo requer (re)pensar seus efeitos de sentidos. O efeito torna-se um atrativo significativo para ressaltar impacto, surpresa, inovação e novidade. Esses feixes de efeitos equacionam maior distensão entre o objeto, sua representação e seu contexto, sobretudo na escritura expandida pela atualidade. (GARCIA, 2010, p. 41)

É nas qualidades inventivas do contemporâneo, em suas aberturas infleis para com a assimilação das tecnologias emergentes, portanto, que também procuramos entender as alterações do estatuto das artes do corpo quando transpostas de um *medium* para outro.

## II ATO

Antes de refletirmos sobre os processos de [trans]criação e tradução de um sistema de signos para outro, apresentaremos alguns aspectos da videodança – um dos objetos empíricos desta investigação. Na videodança o/a espectador/a reflete sobre o espaço bidimensional a partir dos pontos de vista do olhar da câmera que registra os movimentos: o espaço adquire inconsistência desconstruída (pelos vários planos, ângulos e tomadas) e o tempo adquire descontinuidade (pelo trabalho de cortes e edição). Coloca-se em cena uma nova realidade corpórea dançante a ser repensada. O corpo é *medium/signo*.

O signo, uma vez colocado no mundo, entra em cadeia contínua e evolui, replica-se em outros meios e se contamina com a tecnologia circundante. As linguagens se amplificam pela contaminação e hibridação. Neste caso, o corpo *medium* não veicula apenas a mensagem: o corpo *medium* é a mensagem (MCLUHAN, 2003). Nesse sentido, admitimos que o corpo é mídia primária nos processos de comunicação, cuja capacidade de reconfigurar e dialogar com as informações define tanto sua forma quanto os seus elos de conexão durante tal processo. Quando o corpo em movimento dialoga com o vídeo – videodança – a operação semiótica se exponencia e reverbera, enquanto todo o ‘sistema dança’ ganha informação e novos espaços e tempos de produção e consumo. Desta forma, além de se tornar um amplo campo de experiências interdisciplinares em dança com mediação tecnológica a videodança, hoje, acaba por gerar um outro lugar de debate nos processos de criação artística.

Beatriz Cerbino e Leandro Mendonça, em seu texto *Coreografia, corpo e vídeo: apontamentos para uma discussão* (2012), afirmam que tanto o corpo, quanto o movimento, quando mediados pela tela do vídeo são ressignificados. Nesta instância, nem o corpo em movimento e nem a captura do movimento ou a sua posterior edição, podem mais ser pensados em separado. Nas palavras dos autores:

mais do que a transposição da dança para vídeo e/ou cinema, pode-se pensar em uma hibridação, e, por isso mesmo, um trânsito entre identidades flutuantes e imprecisas. uma instabilidade que, longe de gerar indefinições estéreis, leva a uma escritura do movimento mais ampla e não normatizada, em que o corpo transborda sua própria imagem e redimensiona a relação espaço-tempo linear encontrada no palco. (CERBINO; MENDONÇA, 2012, p. 163)

A interdisciplinaridade é uma tônica cada vez mais presente em criações artísticas contemporâneas, sobretudo na área da Dança. O universo da comunicação audiovisual com suas mediações simbólicas povoa os processos de pesquisa em dança, fazendo conversar natureza e cultura: o corpo e o ambiente em que este está inserido transferem informação entre si e se ‘contaminam’ com as linguagens subjacentes. Dança e vídeo se contaminam em seus sistemas de códigos e signos.

E, neste sentido, esta investigação entende linguagem enquanto “característica dos processos de cognição humana e da elaboração da capacidade de comunicação por transmissão de informações culturais” (DENNETT, 1998, p. 386). Os variados tipos de linguagem permitem que entendamos as configurações e formas do mundo e suas estruturas de significação, cada uma

delas possuindo um arsenal de códigos e regras e se constituindo num sistema. Um sistema, neste caso, tecnocultural.

A promoção da comunicação entre a linguagem do vídeo e a linguagem da dança, neste estudo, é abordada por meio da Tradução Intersemiótica (PLAZA, 2003) e dos processos de Transcrição (CAMPOS, 2011), teorias que foram selecionadas para entender o processo de ‘passagem transformativa’ de um elemento em outro: de uma linguagem para outra linguagem. O que se ganha e o que se perde com a tradução e/ou [trans]criação?

Júlio Plaza em sua obra *Tradução Intersemiótica* (2003), assegura o encontro de fundamentos que podem nortear a análise dos processos e mecanismos de tensão a serem desvendados durante a pesquisa de uma escritura de poema transformado em dança e em videodança. O autor se depara com a questão da criação no que diz respeito à tradução, atestando que, ao criar, o/a autor/a [coreógrafo/a] está modificando constantemente as relações de dominância de três tempos: o passado-*ícone*, como ‘linguagem’ original, possibilidade a ser traduzida [entende-se aqui a coreografia *Spectral* performada pela bailarina Juliana Virtuoso em 2019]; o presente-*índice*, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional [o ato de digitalizar e editar o corpo/dança de Juliana Virtuoso dançando *Spectral* em um estúdio de gravação] e o futuro-*símbolo* [a leitura semiótica e aberta feita por espectadores/as] da obra [vídeo] dançante.

Nesta medida, cogita-se a Tradução Intersemiótica como uma prática crítico-criativa. Traduzir é codificar e desvendar os meios de produção e reprodução infinita dos signos em outros signos, diferentes dos originais, como metacriação, como síntese, como diálogo aberto, ou seja: “como pensamento em signos, como trânsito de sentidos, como transcrição de formas” (PLAZA, 2003, p. 14).

De acordo com Campos (2011) a tradução de textos/obras artísticas será sempre recriação, transcrição ou criação paralela com uma certa autonomia, porém conectada de alguma forma à obra original.

Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, [...], a *iconicidade* do signo estético, entendido por ‘signo icônico’ aquele ‘que é de certa maneira similar àquilo que ele denota’. (CAMPOS, 2011, p. 34)

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Nos casos de tradução estética (literatura gerando dança, e videodança), a função poética da operação se exponencia. Assim, “um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para **reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância**” (PLAZA, 2003, p. 27 – grifo nosso) o que se constitui em um princípio fundamental para as operações de tradução estética.

Nas palavras de Campos (2013, p. 47) ao pensar em tradução estética, o que ocorre nas artes é uma passagem, uma “transposição criativa, operacionalmente distinta da tradução propriamente dita.” Organizando-se ou estruturando-se por parataxe, própria dos discursos não-verbais, a videodança elaborada a partir da obra coreográfica *Spectral* é um sistema de signos, um *medium*, ou parafraseando Décio Pignatari (1995), uma “signagem”; sendo assim, ele afirma e nega o *medium* original ao mesmo tempo. Uma importante questão a ser abordada é a tridimensionalidade inerente à apresentação da dança e a sua visão bidimensional na tela. Não se pode deixar de mencionar o processo de tradução-codificação-decodificação do movimento efetuada pela câmera e por quem a manipula, obedecendo a injunções tecnoculturais, como uma espécie de simulacro ou extensão do próprio olho: como extensão do corpo que dança, o ‘olho’ ou olhar da câmera torna-se uma nova organização corporificada.

Assim, esses problemas de transposição palco-tela implicam a hipótese aqui defendida, da construção de uma nova signagem para a dança, pela desconstrução e alteração de sua forma e linearidade na edição, desequilíbrio, descentramento, sistema de planos, passagem da tridimensionalidade para a bidimensionalidade, gerando um novo *medium* pela transposição ou [trans] criação de um sistema de códigos para outro.

### III ATO

A [trans]criação de *Spectral*/coreografia para *Spectral*/videodança, em 2020, levou em consideração os recursos e as possibilidades de uma obra a ser editada para a tela, como repetição de movimentos e sobreposição de imagens. Em primeiro lugar, foi necessário reposicionar o corpo da performer/bailarina Juliana Virtuoso em um espaço diverso daquele do palco. As dimensões, os aparatos tecnológicos (iluminação, câmeras, rebatedores, tripés, cabeamentos) delimitavam a área de execução dos gestos e movimentos dançantes impondo novas estratégias de deslocamentos e expressão corporal. O distanciamento entre performer e plateia deveria ser transposto para cortes deflagrados por gestos, primeiríssimos planos, planos detalhes e *closes*, aproveitando a coreoedição

deste corpo. Na [trans]criação da obra para a tela foi possível acentuar o caráter fantasmagórico perseguido pela coreógrafa desde a concepção do solo em 2019, bastante imbuída dos pressupostos da obra *Lenore* de Edgar Allan Poe.

O recorte com planos fechados e alternativas de enquadramentos que direcionam o olhar do espectador, com *closes* específicos que diferem da visão aberta em palco, acabaram por colaborar com a [re]construção da narrativa, do tema e do clima propostos pela coreógrafa.

Nessa nova reconfiguração do material coreográfico, ao se tornar uma matriz audiovisual, a escolha do preto e branco adicionados aos efeitos de transparência e desdobramento da bailarina na edição reforçam tanto o clima fantasmagórico como sugestionam o universo gótico (referência ao autor Edgar Allan Poe) e o expressionismo alemão (homenagem à ancestralidade/ bases da dança moderna germânica que atravessam as referências estéticas, técnicas e performativas da Têssera Companhia de Dança da UFPR).

Figura 3 – *Spectral* (2020) – em processo de criação/gravação em estúdio



Fonte: Fotografia do estúdio Marcia Ruy – La Photo

Tanto o figurino, quanto a trilha sonora transformam-se nessa versão videodançante. Uma gola com plumas, que sugere um ar glamouroso, mas também remete ao personagem corvo, alusão que só faz sentido pela proximidade da visão ocasionada pelas câmeras (o distanciamento do palco não ocasionaria tal leitura). Além disso, a música, com colagem/mixagem a partir de *Apparat (Jona)* e efeitos como sussurros, enfatizam a confusão mental e o ar sobrenatural da cena (figura 4).

Com coreografia, direção e adaptação de Helen de Aguiar, direção de fotografia de Isaias Emílio, Câmera com Max Leean e Assistente de câmera Carlos Eduardo Puchivailo (Tchuco) e Maicon Douglas e eletricista Ruan Salazar, o solo é dançado por Juliana Virtuoso em ambas as versões, palco e tela, cuja disponibilidade artística foi indispensável tanto para criação quanto para as transformações para amoldamento em vídeo.

**Figura 4** – Videodança Spectral (2020) – direção: Helen de Aguiar



**Fonte:** Captura de tela. Disponível em:

[https://www.instagram.com/tv/CI\\_DJMvpP4I/?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/tv/CI_DJMvpP4I/?utm_medium=copy_link)

A videodança [trans]criada a partir da obra coreográfica torna-se, então, uma experiência estética e semiótica mediatizada. Como sistema de informação ubíquo e com mensagem/discurso múltiplo (sobreposição de canais simultâneos, mensagem que chega ao receptor por meio de canais diversos: audição, visão, tato – ou áudio-hapticovisual), a poética videodançante antes de conter mensagem, será considerada como a própria mensagem ou forma de significação não-imediata.

Neste momento da reflexão, é possível perceber uma equivalência ao conceito de “obra aberta” adotado por Umberto Eco (1991), como ausência de uma organização rígida e totalmente delimitada.

No caminho para a [trans]criação ou tradução ficcional e artística de textos seminais, cabe lembrar, mais uma vez, Campos (2011), ao afirmar que:

A tradução é apenas um caminho para o texto original. A leitura de uma tradução não substitui a leitura do texto original. O ideal é que a gente soubesse todas as línguas do mundo para poder ler todos os textos em suas línguas originais. Como isso é impossível, então a gente faz o possível, que é o caminho da tradução. Não acho que ela seja inferior, mas diferente do texto original. É um outro texto. É como se você me perguntasse se um vestido azul é inferior a um vestido verde. (CAMPOS, 2011, p. 134)

É desta forma que compreendemos tanto a dança, quanto a videodança decorrentes dos poemas de Edgar Allan Poe como novas possibilidades [complementares, ficcionais e transcriadas] a partir da literatura preexistente, mas não subservientes a ela.

## EPÍLOGO

Em uma tentativa de refletir sobre o processo de [trans]criação da obra videodançante *Spectral* (2020) da diretora Helen de Aguiar para a *Téssera Companhia de Dança da UFPR*, nos propusemos a trazer para o debate os conceitos e operações de tradução intersemiótica e [trans]criação de uma matriz semiótica para outra. A dança [trans]criada para plataformas digitais, existente a partir de mediação tecnológica, traz a possibilidade de ponderar sobre diferentes tipos de linguagens ou signagens aqui presentes e nos permite projetar as configurações e formas do universo da Literatura, das Artes e das Comunicações em suas estruturas de significação e em convergência intermediática.

Apresentando-se ao receptor de modo esvaziado de significados evidentes (fechados), a videodança *Spectral* necessita de um processo de participação

ativa na elaboração do significado de seu meio (suporte, dispositivo, *medium*) e de sua(s) mensagem(s). Como informação estética aberta, tanto a coreografia *Spectral* elaborada para a presença cênica em um espaço de representação (corpo/movimento) tridimensional, quanto o vídeo (câmera/tela), de forma independente, são sistemas de signos estruturados dentro de um certo código, gerando significados determinados por este código e pelo canal (*medium*) original, que tendem a mudar, se mudados, código e canal.

Dessa forma, procuramos cotejar no estudo da poética híbrida videodança não apenas as especificidades de cada linguagem em si, mas, particularmente, as ‘contaminações’ propostas pela hipótese de que efetivamente ocorre uma ressignificação da linguagem da dança e dos fatores de análise metodológica a ela inerentes: o movimento expressivo no tempo e no espaço.

## REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. **Tradução para o poema O Corvo**. Disponível em: [https://pt.wikisource.org/wiki/O\\_Corvo\\_\(tradu%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_Machado\\_de\\_Assis\)](https://pt.wikisource.org/wiki/O_Corvo_(tradu%C3%A7%C3%A3o_de_Machado_de_Assis)). Acesso em: 10 jan. 2022.
- CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- CERBINO, Beatriz; MENDONÇA, Leandro. Coreografia, corpo e vídeo: apontamentos para uma discussão. IN: CALDAS, Paulo et al. (org.). **Dança em foco – ensaios contemporâneos de videodança**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012 (p. 150-165).
- COELHO NETTO, J. **Teixeira. Semiótica, Informação e Comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DENNETT, Daniel C. **A perigosa ideia de Darwin: a evolução e os significados da vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GARCIA, Wilton. **Corpo, mídia e representação: estudos contemporâneos**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- GARCIA, Wilton. Corpo e tecnologia na sala de aula: estudos contemporâneos. **Comunicação & Educação**, ano XV, nº 3, set/dez, 2010.
- GUARDA, Alessandra Camila Santi. Transcrição fílmica: duas leituras de Metzengerstein. In: SILVA, Acir Dias da (Org.). **Interseções e intermédias: literatura, cinema e arte em confluência**. Cascavel-PR: UNIOESTE, 2018 (p. 155-178).
- MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. Trad: Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2003.
- POE, Edgar Allan. **O Corvo**. N. York: H.B. Nims and Company, 1845.

- PIGNATARI, Décio. **Letras, artes, mídia**. São Paulo: Editora Globo, 1995.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- POE, Edgar Allan. **Lenore**. N. York: H.B. Nims and Company, 1843.
- SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.
- SANTAELLA, Lucia. **A ecologia pluralista da comunicação – conectividade, mobilidade, ubiquidade**. São Paulo: Paulus, 2010.
- SANTAELLA, Lucia. **Comunicação ubíqua: repercussões na cultura e na educação**. São Paulo: Paulus, 2013.
- SPECTRAL. Direção de Helen de Aguiar. Videodança, 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/tv/CI\\_DJMvpP4l/?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/tv/CI_DJMvpP4l/?utm_medium=copy_link)
- STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- TÉSSERA Companhia de Dança. Site oficial. Disponível em: <<http://www.tessera.ufpr.br/links/sobre.html>>. Acesso em: 12 jan. 2022.
- WOSNIAK, Cristiane. Práticas educacionais e novas corporeidades dançantes em espaços e tempos de mediação tecnológica. **Revista Contrapontos**, 20 (2), 428-450, 2020. doi: <https://doi.org/10.14210/contrapontos.v20n2.p428-450>

## NAS ENTRANHAS DA CIDADE E DO POBRE: O CORPO DA FOME EM *POR NADA*, DE TARSO DE MELO

Daniel José Gonçalves (IFPR)

Igor de Barros Ferreira Dias (IFPR)

Não é exagero dizer que fome é um assunto proibido. Para Josué de Castro, é um tema “a tal ponto delicado e perigoso que se constituiu num dos tabus de nossa civilização” (CASTRO, 1984, p. 29). Em 1944, por exemplo, Solano Trindade publicou o poema *Tem gente com fome*. Numa espécie de paródia de *Trem de ferro*, de Manuel Bandeira, o refrão do trem de Solano troca o “café com pão” por “tem gente com fome”. A ironia não foi pouca, afinal, valeu-lhe a censura pelo governo Vargas. Censura, aliás, reveladora de procedimentos muito comuns relacionados à fome: o silêncio, o silenciamento e a invisibilidade do sujeito que tem fome. Tais procedimentos não dizem respeito apenas àquele tempo, pelo contrário, em nossos dias nos espreitam em cada esquina, em cada texto lido, em cada produto comprado, em todos os canais televisivos e telas de celulares e em qualquer área do pensamento. Em *Geopolítica da fome*, Josué de Castro constata escandalizado: “é chocante a exiguidade da bibliografia mundial sobre o assunto, em contraste com a abundância de livros e artigos publicados sobre outros temas de importância social bem mais secundárias.” (CASTRO, 1959, p. 46-48). E para deixar o tema ainda mais agravante, em *O livro negro da fome* ele afirma: “a fome não é um fenômeno natural, e sim, um produto artificial de conjunturas econômicas defeituosas: um produto de criação humana e, portanto, capaz de ser eliminado pela vontade criadora do homem.” (CASTRO, 1966, p. 23)

Na literatura o assunto tampouco ganha maior repercussão ou visibilidade. Todavia, em meio a um emaranhado de problemas que se relacionam ou resultam na fome, nela o tema é abordado sob muitos matizes, que não ocultam, no entanto, uma quase ausência de sujeito, ou, dito de outra forma, o tema é abordado como algo “exterior”, como algo que acomete o sujeito e que ocorre mais na conjuntura e na geografia – algo que não é necessariamente um problema. Tomando como exemplo o já citado poema de Solano Trindade, é curioso constatar que no trem da Leopoldina há pessoas com fome, e repare que são trabalhadores e trabalhadoras, mas seus rostos são delineados pelos bairros e vilas da cidade:

Vigário Geral  
 Lucas, Cordovil  
 Brás de Pina  
 Penha Circular,  
 Estação da Penha,  
 Olaria, Ramos,  
 Bom Sucesso,  
 Carlos Chagas,  
 Triagem, Mauá,  
 Trem sujo da Leopoldina,  
 Correndo correndo  
 Parece dizer:  
 Tem gente com fome,  
 Tem gente com fome,  
 Tem gente com fome...  
 (TRINDADE, 2007, p. 58)

Vistos dessa forma, esses sujeitos se transformam em elementos da paisagem que, por sua vez, se cristaliza no tempo. Estática, a paisagem converte-se em retrato, e o sujeito paralisa sem rosto – uma relação entre tempo e espaço que revela a imutável condição social destes trabalhadores e trabalhadoras do trem da Leopoldina. Procedimento semelhante ao realizado por Sérgio Vaz, em *Geografia da dor*, ou Ferreira Gullar, em *Não há vagas*. Nesses dois poemas, como em tantos outros, paira a imagem de um sujeito com fome sem rosto, que se relaciona à falta de trabalho, à exclusão social, à geografia de onde mora. Tarso de Melo, no entanto, é um dos poetas contemporâneos que encara a fome em alguns dos seus textos. De certa forma, alinhado com o acima exposto, trata-lhe como uma espécie de corpo autônomo ao sujeito, como algo que se manifesta nas entranhas dos corpos que habitam a cidade e o pobre. Entretanto, os poemas de Tarso desafiam-se a delinear rostos, sujeitos, agentes da fome, fazendo com que o corpo da fome, essa espécie de “agente externo”, se manifeste no corpo do sujeito, esboçando formas e mudando ou delineando as paisagens.

A obra de Tarso de Melo tem uma das dicções mais originais da poesia brasileira recente. Dotada de um tom sóbrio que busca certa precisão, seu trabalho mostra-se equilibrado, seja do ponto de vista da plasticidade poética, seja pensando no ritmo e cadência dos versos. Mesmo sobre o conteúdo, temas leves, densos, complexos ou dramáticos não tomam contornos de excesso e nem tampouco perseguem os mesmos assuntos. A despeito de ser um contumaz leitor das paisagens da cidade, entre o social e o subjetivo, entre as mazelas do

mundo e de si mesmo, entre as cenas do cotidiano e as cenas internas mais íntimas, entre a poesia e o fazer poético, seus textos percorrem sendas que se abrem a paragens com diferentes horizontes. Tal equilíbrio, no entanto, não implica em insipidez, pelo contrário, ele se movimenta em direção ao tempero certo, ao sabor preciso que se quer fazer ressoar no leitor.

Na orelha para *Caderno inquieto*, de 2012, contida na antologia *Rastros*, Heitor Ferraz de Mello diz o seguinte:

Observar o cotidiano torto, que nos atravessa, é uma das artes do poeta Tarso de Melo. E nesse caminho ele deixa um travo amargo nos olhos e ouvidos do leitor. Tudo parece fluir tranquilamente por essas páginas, poemas medidos no papel em branco, mas o parafuso vai sendo torcido a cada momento, e o poeta, com suas armas, seu arsenal de palavras e versos, vai se defendendo, armando uma barricada de sobrevivência. (MELO, 2019, p. 263)

Se o poeta se defende e sobrevive ao cotidiano torto, ao leitor resta procurar fazer o mesmo, entretanto, agora, com um travo amargo nos olhos, ouvidos e, por que não, na boca. Sob esse aspecto, talvez Albert Camus possa iluminar melhor a sensação do encontro com os textos de Tarso de Melo: “essa densidade e essa estranheza do mundo, isso é o absurdo” (CAMUS, 2006, p. 29). E, em algum momento de *O mito de Sísifo*, Camus dirá algo mais ou menos assim: agora que você reconheceu o absurdo, lide com ele.

Aqui, a relação com Camus não é fazer de Tarso de Melo um “poeta do absurdo” nem tampouco um “existencialista”. A referência se dá em favor da perplexidade e mal estar que seus textos são capazes de influir no leitor, sobretudo porque aguçam o olhar a cenas cotidianas que, de tão corriqueiras, são absurdamente banalizadas, até que as enxergamos e percebemos o quão absurdas são de fato. Como uma cobra que come o próprio rabo, o absurdo é inescapável.

Na literatura brasileira recente, o tratamento de alguns temas parece ter se legado a determinados grupos sociais. Parte de uma espécie de movimento “identitário” (palavra que, lamentavelmente, muitas vezes, é tomada em sentido pejorativo), mulheres, comunidades negras, periféricas, indígenas e LGBTQIA+ tomaram para si o direito à palavra, sublevando uma reflexão política e estética a partir de seus pontos de vista, a partir da abordagem de temas de seus próprios cotidianos, o que vem desenhando um cenário heterogêneo dentro do campo literário e que está provocando toda uma reconfiguração das noções de poesia e crítica.

Tarso de Melo, por sua vez, perspicaz observador das paisagens do cotidiano da cidade, enfrenta muitos desses temas, sem tampouco reclamar para si esta

ou aquela identidade, o que não o coloca também em posição de neutralidade. Apenas como parte das cenas do cotidiano da cidade, os sujeitos entram em seus textos em relação e confronto com o absurdo da “densidade e estranheza do mundo”. É sob esse aspecto que figuram em seus poemas tanto o sem-teto, em *ocupação*, o travesti aposentado, em *por nada*, o jovem preso injustamente, em *toda sentença é um antipoema*, quanto o homem que paga tudo no cartão de débito, em *barras*, e algumas elucubrações sobre seu próprio nome, em *tarso*.

Dessa forma, como parte da paisagem da cidade, a fome é assunto inescapável. No entanto, tomando como exemplo algumas partes de *por nada*, poema composto por 10 partes organizadas de maneira decrescente, em Tarso busca-se algo mais do que um retrato estático, procura-se rostos, formas.

(10)

toda tarde, depois do almoço  
 dos outros,  
 essas aves (com suas fomes  
 e camisetas de eleições passadas,  
 cobertores encharcados  
 e distintos cães pessoais)  
 podem ser vistas aqui  
 pousadas à porta de saída  
 dos restaurantes: aguardam  
 o quanto sobre  
 dos pratos variados  
 que não puderam (e outros  
 não quiseram) comprar  
 a quilo

(MELO, 2019, p. 161)

Como em *A Metamorfose*, de Kafka, a décima parte de *por nada* sugere ao leitor uma forma, mas sem afirmá-la de fato. O urubu paira como imagem e metáfora no poema e no imaginário, tanto da cidade quanto do leitor. O ser humano transformado em urubu, devido à falta de dinheiro que o leva à fome, se configura na desumanização provocada por uma organização social que, a despeito do progresso técnico e organizacional, não foi capaz de enfrentar um dos pilares básicos da natureza humana e, na verdade, precisa da fome como uma de suas condições estruturais. Assim, a alimentação, elemento indispensável à existência física (natural) e social (sujeito), é transformada em mera mercadoria, tanto quanto a fome. Sobre esse tema, vale lembrar as já citadas palavras de

Josué de Castro que identifica a fome como resultado da intervenção humana e de conjunturas econômicas defeituosas. Natureza e sociedade, nesse caso, não são excludentes, pelo contrário, complementam-se como fatores fundamentais à vida, no sentido amplo da palavra.

Kafka ainda oferece outro paralelo. O sujeito transformado em urubu, por não ter dinheiro para comprar comida, se aproxima da barata kafkiana, que resolve não aderir mais a uma rotina de trabalho e exploração que lhe roubava a vida e a humanidade. A diferença, no entanto, é que Gregor Samsa se recusa a cumprir o papel de mercadoria no fluxo das trocas de valor, enquanto que “as aves” não estão sequer em condições de serem mercadorias. Sendo assim, segue-se o seguinte ciclo vicioso: sem emprego, sem dinheiro, sem comida, logo, sem humanidade. Metaforicamente, entre a barata e o urubu há apenas um trecho a se percorrer, onde o abandono é o diapasão que impulsiona nova metamorfose. Abandono, aqui, nada mais é que situar o sujeito fora do ciclo do capital monetário e das trocas de valor, conforme descreve Karl Marx (2014, p. 108; 2017, p. 114). Sem mercadoria para transformar em dinheiro, sem dinheiro para transformar em mercadoria e sem a condição do próprio sujeito ser mercadoria, metamorfoseia-se o corpo humano, seja num “inseto monstruoso” (KAFKA, 1997, p. 6), seja num “animal carniceiro”.

O conceito de mercadoria em Marx é bastante complexo. Abarca desde as trocas de objetos à liberdade das pessoas, ou seja, desde um pão na padaria ao trabalhador que o prepara e ao consumidor que o compra. Para Marx, sob as condições de mercado na sociedade capitalista, as mercadorias vivem uma dupla vida que dissimula, por assim dizer, uma estrutura de exploração e alienação, tanto do produto fabricado, quanto do trabalhador que o fabrica e do consumidor que o compra. Sob esse aspecto, Marx desenvolve os conceitos de “valor de uso” e “valor de troca”. Simplificando a reflexão, segundo o filósofo, “a utilidade de uma coisa faz dela um valor de uso”, enquanto o valor de troca “aparece inicialmente como a relação quantitativa, a proporção na qual valores de uso de um tipo são trocados por valores de uso de outro tipo” (MARX, 2017, p. 114). Oferecendo um exemplo, isso quer dizer que um pão tem inegável valor de uso para quem tem fome, mas, por outro lado, tem valor de troca para quem o vende, da mesma forma que o trabalhador que produz o pão, ao vender sua força de trabalho, tem valor de uso para o patrão que o contrata e o salário é o valor de troca que ele recebe pela alienação de sua força de trabalho. Valor de uso e valor de troca, nesse sentido, são relativos a diversos elementos. Assim, a expectativa (“aguardam / o quanto sobre”) é que a comida não comprada “a quilo” (verso que, aliás, ao provocar a ideia de peso e, de certa forma, volume, contrasta com o nada de quem não pode pagar) passe por uma conversão: de comida-mercadoria, apta às trocas de valor, passe a ser “sobra”, resto, e resto,

neste caso, não tem valor de troca. Para os urubus, no entanto, aves habituadas a sobras e sujeiras, a comida despida de ser mercadoria pode ter valor de uso que garante a sobrevivência.

Em *A revolução urbana*, Lefebvre (1999) argumenta que a cidade é o lugar da luta de classes, que se manifesta materialmente por concentrar os meios de produção e de reprodução da vida. Pensando na configuração da cena engendrada pelo poema de Tarso, a concomitância do desenvolvimento econômico e social com a condição de animalidade dada pela fome evidencia uma paisagem urbana em que os antagonismos de classe ganham relevo e se mostram quase cristalizados no tempo. É o mundo despido enquanto fábula e revelado enquanto perversidade, como argumenta Milton Santos (2001). Ainda segundo este autor, “a paisagem é o resultado de uma acumulação de tempos” (SANTOS, 2012, p. 54). Sendo assim, o que se vê manifesto é o primitivo, animalesco, e o desenvolvimento econômico em contraste na mesma paisagem. O corpo da fome, nesse sentido, metamorfoseia o corpo do indivíduo, do pobre, convertendo-o em animal. Esse corpo-animal também habita as entranhas da cidade, compondo sua paisagem, seu corpo visível.

Observe-se, ainda, que a fome é um dos elementos que caracterizam “essas aves”, em conjunto com algumas posses: “(com suas fomes / e camisetas de eleições passadas, / cobertores encharcados / e distintos cães pessoais)”. Neste contexto, apesar de se descrever uma paisagem da cidade, não é a geografia que caracteriza as “aves”, mas o olhar do outro sobre aquilo que as aves possuem (e não possuem), num parênteses que indica uma ambivalência entre o particular e o coletivo. Aparentemente, o indivíduo perde o rosto e se animaliza devido, ironicamente, àquilo que possui (e não possui) e ao mesmo tempo porque é o perfil de muitos que se aglomeram sob aquelas circunstâncias.

Se o corpo da fome é capaz de desencadear uma metamorfose no indivíduo, é também capaz de fazer com que, da invisibilidade do sujeito, reverbere-se o ecoar de um grito silencioso vindo das entranhas da paisagem da cidade, das entranhas do pobre, um grito que corta e fere os olhos de quem passa:

(8)  
 as fachadas da riqueza  
 que se foi, os arcos históricos  
 do bairro, algum restauro  
 da arquitetura, as ruas  
 acolhedoras, a tarde  
 morna, a cerveja tranquila  
 pelas esquinas, o trânsito

sob controle, os amigos,  
 a companhia segura deles,  
 a tradição estampada  
 em azulejos, garçons polidos,  
 no pano branco das mesas,  
 a boa comida, a boa vida,

não iludem quem passa

: corta a Lapa (como  
 um avião, como um  
 grito, como um tiro) uma mão  
 estendida que leva  
 nada ou quase, e deixa  
 sempre  
 dentro de nossos olhos,  
 antes encantados, os seus  
 famintos

(MELO, 2019, p. 162-163)

A geografia da cidade, aqui, é paisagem, cenário. A Lapa, bairro tradicional da cidade de São Paulo, não define o sujeito. Talvez, pelo contrário, seja esse sujeito invisível que define a paisagem, com suas idiossincrasias, contradições e cinismos. Neste ambiente organizado, “civilizado”, bem educado, imaginado e mantido para a acolhida daqueles que têm dinheiro, há uma desilusão (“não iludem quem passa”) que se impõe por um gesto (“uma mão / estendida que leva / nada ou quase”). Um gesto que, apesar de não ser agressivo, agride, corta (“como / um avião, como um / grito, como um tiro”). O gesto corta, antes de tudo, a paisagem (“corta a Lapa”), para depois deixar “sempre / dentro de nossos olhos, / antes encantados, os seus / famintos”. Aqui, talvez caiba uma pergunta, uma provocação: afinal, nesta paisagem, quem é o “civilizado”, o “bem educado”? Aquele que desce a rua e usufrui das benesses da cidade ou a mão “imóvel” que corta a paisagem? Ou seja, o que impede a revolta dos famintos?

O corpo da fome, nesse sentido, materializa o invisível em apenas um gesto, que perturba a paisagem e os passantes. O sujeito queda sem rosto, sem sexo, sem cor, mas não parece se cristalizar no tempo, pois seu gesto sugere movimento, uma vez combinado com a imagem de quem passa e com os acúmulos de tempo descritos na paisagem. O rosto que se imprime nos olhos

de quem passa é o rosto dos “famintos”, um coletivo abstrato sem nome nem identidade. Resta saber se essa impressão que abstrai um coletivo impreciso é uma espécie de defesa para quem passa, afinal, estacionada nos olhos, não gera ação. Além disso, nomear, buscar um rosto para quem tem fome é, em alguma medida, conferir existência, tirar o outro da invisibilidade.

Para Mauro Luis Iasi,

As pessoas vivem as explosões cotidianas das contradições urbanas na forma de uma serialidade, isto é, presas em seus casulos individuais, estão no mesmo lugar fazendo as mesmas coisas, mas não formam um grupo, e sim um coletivo serial no qual prevalece a indiferença mútua. (IASI, 2013, p. 41-42)

A metáfora do passante na poesia é conhecida desde antes de Baudelaire: para o passante, tempo e espaço são efêmeros, bem como as sensações e reações provindas dessa relação que movimenta a experiência. Entre um faminto sem rosto e outro, apenas uma mão estendida perturba quem passa, “prevalece a indiferença”. Para a paisagem, é somente mais um traço de sua composição, onde se imprimem a exclusão, a desumanização e o abandono, isto é, “as explosões cotidianas das contradições urbanas”. Em suma, o faminto, único imóvel na cena, é como um retrato vivo das contradições da cidade e, ironicamente, o único que não sairá do lugar – ainda que ocupe um não-lugar ou mesmo por essa razão.

De acordo com Alfredo Bosi,

O trabalho poético é às vezes acusado de ignorar ou suspender a práxis. Na verdade, é uma suspensão momentânea e, bem pesadas as coisas, uma suspensão aparente. Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. E aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres. (...) A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar. (BOSI, 2000, p. 227)

As imagens projetadas no leitor, nesse sentido, seja a do urubu que paira na paisagem, seja a da mão que a corta, estampam “um travo amargo nos olhos e ouvidos”, um travo que busca o reaprendizado do olhar para a paisagem e a humanização dos agentes que a compõem. Acende, no movimento discursivo dos elementos oferecidos na cena, alguma sensação para além da indiferença. É o signo em movimento, colocando em perspectiva os antagonismos de classe, os embates ideológicos, as perspectivas de mundo, em consonância com o defendido por Mikhail Bakhtin:

...é este entrecruzamento dos índices de valor que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir. O signo, se subtraído às tensões da luta social, se posto à margem da luta de classes, irá infalivelmente debilitar-se, degenerará em alegoria, tornar-se-á objeto de estudo dos filólogos e não será mais um instrumento racional e vivo para a sociedade. (BAKHTIN, 2004, p. 46)

O texto que fecha *por nada*, embora seja nomeado como (1), não trata da fome de maneira direta. Todavia, paisagem, corpo, mercadoria, exclusão, desumanização e antagonismos de classe se avultam numa imagem que inescapavelmente conduzirá à fome:

(1)  
 a perna pela metade  
 e a outra  
 que ocupa (disforme,  
 verde, grossa)  
 a calçada – que todos  
 com suas agendas,  
 agora, evitam –  
 competem com a vitrine  
 e suas atrações

o tamanho e as feições  
 incontornáveis  
 que assumiu (a que ainda  
 está, em tese, inteira)  
 chamam algumas moedas  
 para a latinha, mas  
 o quadro terrível  
 não demove a cidade

e mesmo a criança,  
 que tenta observar com  
 mais atenção  
 a mercadoria estranha  
 que ninguém recolhe,  
 é logo engolida pelas sacolas  
 com que divide a mão  
 de sua mãe  
 (MELO, 2019, p. 167)

O eixo da cena, agora, são as pernas. Enquanto uma está “pela metade”, a outra, “(a que ainda / está, em tese, inteira)”, é “(disforme, / verde, grossa)”. A descrição entre parênteses da perna de tamanho e “feições / incontornáveis”, parece expor, na verdade, um ser mutilado e ao mesmo tempo em estado de decomposição. Um apodrecimento que ocorre nas entranhas da cidade, no corpo do pobre, cujo único sinal de vida é dado pela “latinha” que espera “algumas moedas”. A aposta, perdida de antemão, uma vez que “todos / com suas agendas, / agora, evitam” o “quadro terrível” que “não demove a cidade”, é que a decomposição a céu aberto, em plena rua, em plena luz do dia, possa chamar “algumas moedas / para a latinha”. Não há um ser ali, nem sequer animalesco (talvez, se fosse um *pet*, teria mais sorte). É como se no trajeto da barata para o urubu, descrito anteriormente, houvesse uma estação ainda mais além, a da decomposição em vida, onde não há mais nenhum espaço para o ser. Admitindo a exclusão como marca evidente no “quadro” e a fome como a protagonista que decompõe a vida, natural e social, de dentro para fora e de fora para dentro, mas que ainda exige seu quinhão enquanto houver ar sendo respirado, a massa que ali está corrói-se enquanto também corrói a paisagem e perturba a cidade, espaço que, ironicamente, como antes dito, concentra os meios de produção e de reprodução da vida.

Josué de Castro, em *As condições de vida da classe operária no Recife*, quando trata daquilo que ele chama de “regime desarmônico”, que consiste na ingestão muito elevada de carboidratos em comparação a outros nutrientes, afirma o seguinte:

Só há uma maneira de alimentar-se pior do que esta: é não comer nada. É por isso que essa gente não fala em alimentar-se, mas em enganar a fome. Infelizmente a fome não se deixa enganar, apenas ilude-se sua sensação consciente, mas na intimidade profunda de cada célula perduram, indefinidamente, os seus efeitos. Muito mais terrível do que um surto epidêmico e do que o flagelo das secas que dizima de uma vez algumas centenas ou milhares de vidas é esta desnutrição, esta subalimentação permanente que destrói surda e continuamente toda uma população, sem chamar nossa atenção, nem despertar nossa piedade. (CASTRO, 2015, p. 22)

Surda e silenciosa, a fome decompõe cada célula, deformando a pessoa que se transmuta numa massa que respira, mas não tem vida.

Assim, diante da estranheza do mundo, do seu absurdo, a menina, vendo competir com a vitrine aquilo que não é mais um ser, pensa naquilo que sua formação de classe lhe ofereceu: “mercadoria”. Embora esta, ela logo percebe, seja “estranha” e “ninguém recolhe”. As mercadorias, aliás, estão no centro do seu universo de referência, afinal, ela divide a mão da própria mãe com as

sacolas. A comparação com a mercadoria é um erro da ingenuidade da menina: ali não há valor de uso nem de troca. Por isso a descrição como massa disforme, que nos impede, inclusive, de aventar a hipótese de um rosto para ela.

A paisagem da cidade, mais uma vez, não é dada por sua geografia, mas por quem usa a cidade. Os rostos (que nem sempre são humanos ou projetam um ser) não são desenhados pelos bairros de onde vêm, mas por aquilo que possuem e não possuem. Vista num plano amplo, a cidade pode esconder ou escamotear várias de suas contradições e problemas, que se perdem no volume de cenas da paisagem. Em plano curto, em *close-up*, por assim dizer, ao se perscrutar as entranhas da cidade, os corpos da fome se acentuam e roubam a cena, modelam o corpo do pobre, revelando as violências mais severas de nossa organização social.

O poema *por nada* ainda aborda a fome em outros “close-up”, onde, em alguns deles, talvez seja possível imaginar rostos pouco mais definidos. Seja “o travesti aposentado / por invalidez”, em (6), “a tribo que se forma / na esquina”, em (3), os artistas de rua, em (5) e (2), ou a pessoa que dorme no sinal, em (4), a fome é o elemento quase autônomo que metamorfoseia, desfigura, invisibiliza, silencia e ocupa a pessoa. Sob esse aspecto, ela mostra-se como um desagradável, porém límpido espelho de quem somos enquanto sociedade, uma vez que ela não consiste numa mazela social, é, sim, parte integrada e agente formadora do ordenamento civilizacional, entrelaçada com a geopolítica de controle social da riqueza. Como componente das paisagens urbanas, pode até passar despercebida (ou ignorada), entretanto vive e se multiplica nas entranhas da cidade, das pessoas e de nossa organização social e econômica.

*Por nada*, de Tarso de Melo, é apenas um exemplo de poesia desse autor que provoca o mal estar das paisagens do cotidiano urbano. A questão, depois, é sempre ter que lidar com a estranheza e densidade, com a constatação do absurdo.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. (VOLOCHINOV). **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 11. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- CASTRO, Josué de. **Geopolítica da Fome**: São Paulo: Editora Brasiliense, 1959.
- \_\_\_\_\_. **O livro negro da fome**. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1966.

- \_\_\_\_\_. **Geografia da fome: o dilema brasileiro: pão ou aço.** Rio de Janeiro: Edições Antares, 1984.
- \_\_\_\_\_. **As condições de vida da classe operária no Recife: estudos econômicos de sua alimentação.** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2015.
- GULLAR, Ferreira. **Toda poesia.** 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- IASI, Mauro Luis. **A rebelião, a cidade e a consciência.** In: **Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil.** São Paulo: Boitempo, 2013.
- KAFKA, Franz. **A metamorfose.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LEFEBVRE, Henri. **A Revolução Urbana.** Belo Horizonte: EDUFMG, 1999.
- MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política: livro II: o processo de circulação do capital.** São Paulo: Boitempo, 2014.
- \_\_\_\_\_. **O capital: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital.** 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MELO, Tarso. **Rastros: antologia poética [1999-2018].** Goiânia: martelo, 2019.
- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.** 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Pensando o espaço do homem.** 5. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- TRINDADE, Solano. **Poemas antológicos de Solano Trindade.** Editora Nova Alexandria: São Paulo, 2007.
- VAZ, Sérgio. **Literatura, pão e poesia.** São Paulo: Global, 2011.

# A EPOPEIA LIBIDINAL EM JOÃO GILBERTO NOLL: DO GROTESCO AO CORPO SEM ÓRGÃOS

Diego Gomes do Valle (UEPG)

## INTRODUÇÃO

No primeiro tratado, em forma de diálogo, sobre o amor que temos no Ocidente, o *Banquete* platônico, encontramos no discurso de Aristófanes o mito dos andróginos, segundo o qual, nos primórdios, os seres eram ao mesmo tempo homem e mulher, mas, por arrogância para com os deuses, houve a separação dos andróginos que impôs falta e busca eternas a tais seres.

Vejamus uma parte do tal discurso de Aristófanes, n' *O Banquete*, de Platão, no qual temos a questão posta. O orador imagina Hefesto diante de dois amantes, para quem diz:

Que é que quereis, ó homens, ter um do outro?, e se, diante do seu embaraço, de novo lhes perguntasse: Porventura é isso que desejais, ficardes no mesmo lugar o mais possível um para o outro? Pois se é isso que desejais, quero fundir-vos e forjar-vos numa mesma pessoa, de modo que de dois vos torneis um só e, enquanto viverdes, como uma só pessoa, possais viver ambos em comum (PLATÃO, 1979, p.25).

Este, em grande medida, é o desejo de quem ama: fundir-se no outro para que se complete a falta inerente ao individual, daí o andrógino ser um uma espécie de “signo da totalidade” nas várias culturas onde se encontra tal simbolismo. A propósito do símbolo que representa a androginia, encontramos no *Dicionário de símbolos*, para que não haja dúvidas quanto à noção em pauta, as seguintes definições:

Pois o andrógino é muitas vezes representado como um ser duplo, possuindo a um só tempo os atributos dos dois sexos, ainda unidos mas a ponto de separar-se. [...] Também em sua forma primitiva, segundo certa tradição, o homem e a mulher possuíam um só corpo provido de dois rostos; Deus separou-os, dando a cada um deles um dorso. É a partir desse momento que eles começam a ter uma existência diferenciada (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, pp.52-3).

Em Noll, temos em *Acenos e afagos*, em algum plano obscuro da ficção, a tal fusão que se busca como resolução para a falta imposta aos andróginos primevos, dando origem aos seres que contêm em si a dupla face sexual. No presente artigo, buscaremos apresentar uma dupla via de compreensão para tal representação: o *corpo grotesco* teorizado por Mikhail Bakhtin e o *corpo sem órgãos* conceituado por Gilles Deleuze e Félix Guattari. A dupla escolha teórica se justifica na medida em que, no plano estético, é a representação do corpo grotesco que impera, ao passo que há neste corpo uma ressonância política que ressoa, como buscaremos evidenciar, na dimensão filosófica proposta por Deleuze e Guattari.

O meio pelo qual estes seres vão se fundir, se deslimitar e multiplicar-se é, especialmente, o ato sexual. Por este motivo, trataremos do assunto na primeira seção, em que as relações entre identidade, sexo e limites são questionadas intensamente.

## O sexo que deslimita

“Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida”.

Georges Bataille, *O erotismo*, p.12.

Indubitavelmente, o sexo é um dos traços predominantes deste narrador que deseja não ser. Se há algo de constante, estável, neste herói de Noll é a busca incessante para usufruir ao máximo de sua sexualidade. É por meio do sexo – seja ele em ato ou imaginariamente – que o narrador chega ao outro, ou melhor, chega a ser o outro, mesmo que momentaneamente.

Georges Bataille, em *O erotismo*, começa sua exposição elucidando precisamente os limites individuais, as fronteiras que o sexo, em algum plano, aparentemente supera:

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros, e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles que os geraram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. Esse abismo situa-se, por exemplo, entre vocês que me escutam e eu que lhes falo. Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma primeira diferença. Se vocês morrerem, não sou eu que morro. Nós somos, vocês e eu, seres descontínuos (BATAILLE, 1987, p.11).

Este abismo de descontinuidade a que alude Bataille é transfigurado, por vezes, com a pequena morte (*lapetitemort*), que é o gozo sexual. Quando afirmamos que o narrador se deslimita pelo sexo, estamos dizendo que ele o utiliza intencionalmente para tal fim, há uma vontade que subjaz no ato. O narrador é alguém no momento em que antecede certa experiência sexual e é outro após ela, e não se trata de mera figura de linguagem, pois efetivamente, em alguns romances, ele se converte em outro, confirmando o que Bataille um dia postulou: “Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, EU me perco” (BATAILLE, 1987, p.21). Por exemplo, no romance que analisaremos na sequência, *Acenos e afagos* (2008), o narrador tem suas formas físicas alteradas, tornando-se uma mulher. Trata-se de um reflexo externo (físico) da identidade sexual de gênero que o narrador possui naquele momento, para usufruir de sua sexualidade em toda a sua potencialidade.

No que concerne ao tratamento do tema do sexo, é a linguagem do disfemismo que predomina em Noll, isto é, não há retoques ou amenizações na narrativa: todo o conteúdo da relação sexual é descrito em suas esferas interna (da consciência) e externa (os corpos em ação, a fisiologia etc): “Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior” (DELEUZE & GUATTARI, 2002, p.38).

Não há continuidade essencial em sua narrativa, apenas rastros que em breve o vento levará. Sendo assim, só poderia o sexo possuir tanta importância e tanto espaço nestas narrativas, que são sequências descontínuas. Otsuka também reconhece isto e complementa apontando a ênfase materialista do romancista como um sintoma desta opressão que vem desde fora, mas que encontra resistência nas narrativas:

A ênfase materialista de Noll sobre os processos fisiológicos dos personagens pode ser associada ao desejo de suprir as carências primárias do corpo: alimento, calor, sono, sexo. O grau de penúria da realidade em que o protagonista se encontra é tão intenso que a vida, a sociedade parece não permitir satisfazer nem mesmo as necessidades básicas, como se a obtenção desse mínimo aparecesse ao personagem como um feito de proporções quase inalcançáveis (OTSUKA, 2001, p.136).

Não se encontra limitação para este ser que deseja não ser. A análise de *Acenos e afagos* demonstrará com múltiplos exemplos a importância evidente do sexo na temática que ora nos ocupamos neste artigo.

## CORPO GROTESCO OU CORPO SEM ÓRGÃOS?

Se na seção anterior tomamos contato com o modo pelo qual os heróis de Noll atuam no mundo, nesta trataremos uma discussão conceitual de mão dupla, na qual a modalidade estética e o fundo filosófico se encontrarão, segundo nos parece, numa mesma representação corporal. Para tal exposição, iniciaremos com a perspectiva bakhtiniana.

Em *A História do corpo*, Georges Vigarello começa por apresentar o contrário do corpo grotesco: a concepção oficial e algo sagrada, que se origina justamente da relação com o Cristianismo, para o qual o corpo seria “receptáculo do Espírito Santo”:

A tradição cristã intervém num outro registro e torna dialética a concepção da harmonia e da beleza do corpo humano. Criado à imagem de Deus, o ser humano é a mais bela das criaturas e, em particular, o corpo de Cristo, homem-Deus, encarna a idéia da beleza perfeita; ao contrário, a deformidade do corpo diabólico configura, por sua monstruosidade, a negação da ordem que a Criação introduziu no caos para fazer dele um Cosmos (VIGARELLO, 2008, p.543).

Tal representação do corpo no discurso religioso se deu através de muito tempo e seria impossível detalhar cada momento neste trabalho. No entanto, é importante que guardemos esta concepção de corpo, pois ela ainda sobrevive em nosso tempo (em essência) e é motivo de refutação do Belo por Noll.

Sendo assim, a representação do Feio é associada ao Mal, ao carnal. Em certos momentos, os interesses religiosos, morais, científicos e demográficos se unem para o domínio do corpo e das pulsões sexuais. Grosso modo, o corpo, em suas funções sexuais, deve ser usado com parcimônia:

Se o corpo é de tal forma privilegiado da definição de boas maneiras, é, sem dúvida, para manter à distância e controlar suas manifestações naturais e funcionais, propriamente corporais. O corpo civilizado constitui um modelo cujo contramodelo seria, à época, o corpo grotesco ou carnavalesco (VIGARELLO, 2008, p.581).

Ou seja, um corpo entendido como sagrado é conveniente à civilização, ao modelo de corpo civilizado. Neste sentido, os orifícios são fechados, as aberturas que nos ligam ao mundo, para dizer como Bakhtin, cessam seus fluxos, pois agora o corpo é perfeito (*per + factum*: acabado, sem aberturas). O pensador russo, em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, desenvolve a mais essa concepção do corpo civilizado nestes termos:

Estes cânones consideram o corpo de maneira completamente diferente, em outras etapas da sua vida, em relações totalmente distintas com o mundo exterior (não-corporal). Para eles, o corpo é algo rigorosamente acabado e perfeito. Além disto, é isolado, solitário, separado dos demais corpos, fechado. Por isto, elimina-se tudo o que leve a pensar que ele não está acabado, tudo o que se relaciona com seu crescimento e sua multiplicação: retiram-se as excrescências e brotaduras, apagam-se as protuberâncias (que têm a significação de novos brotos, rebentos), tapam-se os orifícios, faz-se abstração do estado perpetuamente imperfeito do corpo (BAKHTIN, 1999, p.26).

Ou seja, ao filósofo Bakhtin, há um valor intrínseco nessa representação grotesca, que reside no fato de o homem ser mostrado no homem, como sempre almejou Dostoiévski. A esse propósito, segundo Mikhail Bakhtin: “Não há nada perfeito nem completo, é a quintessência da incompletude. Esta é precisamente a concepção grotesca do corpo” (1999, p.23). Ora, se por um lado a representação “civilizada” do corpo deve fingir que as aberturas (imperfeições) não existem, ou pelo menos que devem ser silenciadas, por outro lado o corpo grotesco busca representar o homem de modo a incluir o “baixo material corporal”, as aberturas que nos ligam ao mundo e ao outro:

Não se distinguem as fronteiras claras e inertes que dividem estes ‘reinos naturais’ no quadro habitual do mundo: no grotesco, estas fronteiras são audaciosamente superadas. Tampouco se percebe a imobilidade habitual típica da pintura da realidade: o movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas – vegetais e animais – num universo também totalmente acabado e estável [...] eterno inacabamento da existência (BAKHTIN, 1999, p.28).

É exatamente esta mobilidade livre que percebemos nos heróis de Noll, especialmente em *Acenos e afagos*. O corpo, apresentado a partir da consciência do herói, se move despudoradamente, buscando satisfação (seja sexual ou fisiológica). Já o baixo material corporal aparece em sua completa existência, ou pelo menos não tem pudor se for necessário desnudá-lo:

Em oposição ao cânone moderno, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado, nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. E em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites (BAKHTIN, 1999, p.23).

Assim, fica evidente que a busca bakhtiniana por justificar o grotesco como uma categoria estética acaba por legitimar eticamente esta representação do homem, além de pressupor que a literatura (e as artes em geral) deve sempre ampliar os domínios representativos do ser, mesmo que a linguagem também acompanhe a zona marginal do grotesco: “A linguagem deixa de ser representativa para tender para os extremos ou limites” (DELEUZE & GUATTARI, 2002, p.49). Em termos objetivos: se o corpo perfeito (decente, civilizado), para Bakhtin, falseia o homem, o corpo grotesco está muito mais próximo de uma representação plena do ser humano, que agora, teratologicamente se inclui no mundo.

Qual seria, então, um possível ponto de contato entre este corpo grotesco e o corpo sem órgãos? Para que tal aproximação ocorra, é necessário que nos detenhamos sobre o conceito com vagar, para então em seguida possamos estabelecermos um termo médio dialógico. Eis o périplo.

Na abertura do primeiro volume de *Mil Platôs*, ao comentar a escrita de *O Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari dizem da busca por uma escritura que dê conta dos “vários” que compõem cada um: “Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos” (1995, p.11). Assim, já fica patente uma concepção ontológica identitária composta de pelo menos dois, ao mesmo tempo em que não se atribui importância a uma determinação individual ao eu.

De modo análogo, os autores pensam em uma definição de enunciado que seja coerente com essa definição ontológica: “Não existe enunciado individual, nunca há. Todo enunciado é o produto de um agenciamento maquínico, quer dizer, de agentes coletivos de enunciação” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 51). Neste sentido específico, a proposta se assemelha muito ao que Bakhtin concebe como enunciado – concepção essa que permeia completamente a noção de corpo grotesco em sua relação com o outro. Ambos os pensadores concordam que o solipsismo absoluto é uma impossibilidade, pela própria constituição do homem.

Se Bakhtin compreende os fenômenos humanos à luz matriz conceitual do dialogismo, Deleuze e Guattari o fazem pela via dos movimentos maquínicos, dos quais somos compostos intrinsecamente: “sempre uma máquina acoplada a outra” (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p.16). Por ingerências socioeconômicas, os seres são e agem, segundo os autores, por meio de máquinas que reproduzem e mantêm o status quo capitalista. Organismos produtivos que, mesmo quando anseiam a improdutividade, fazem-no por meio de máquinas produtivas: “As máquinas desejantes fazem de nós um organismo; mas, no seio dessa produção, em sua própria produção, o corpo sofre por estar assim organizado, por não

ter outra organização ou organização nenhuma” (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p.20). Daí a grande crítica e reavaliação da teoria freudiana feita em *O anti-Édipo*, em que os autores reivindicam legitimidade ao modo esquizofrênico de produzir sentido à realidade, já que, por escapar completamente da dinâmica civilizada, o esquizo é o “anjo exterminador” (2011, p.54) do capitalismo, já que é resultado e ao mesmo tempo limite. O passeio do esquizo é, neste sentido e como dizem os autores, um reencontro com a terra; mantendo um sentido teratológico que já comentamos a respeito do grotesco.

Se o esquizo potencialmente escapa das injunções sócio-econômicas que nos constituem, o meio pelo qual ele age é o corpo sem órgãos: “O corpo sem órgãos não é um corpo morto, mas um corpo vivo, e tão vivo e tão fervilhante que ele expulsou o organismo e sua organização” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 43). Ora, só é possível desmontar maquinicamente o organismo e sua ordem fragmentando-o molecularmente, desmontando os elementos que nos constituem até o grau máximo. À luz de Antonin Artaud, os franceses discorrem a respeito do corpo sem órgãos nesses primeiros termos: “O corpo pleno sem órgãos é o improdutivo, o estéril, o inengendrado, o inconsumível” (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p.20). E o que resta não é a morte, como é explicado, mas a vida mesma numa modalidade absolutamente desvinculada de tais injunções:

Um corpo sem órgãos não é um corpo vazio e desprovido de órgãos, mas um corpo sobre o qual o que serve de órgãos (lobos, olhos de lobos, mandíbulas de lobos?) se distribui segundo movimentos de multidões, segundo movimentos brownóides, sob forma de multiplicidades moleculares (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.43).

Somente nesta dissolução corpórea é possível uma vida legítima, já que improdutivo. É Gregor Samsa no seu devir-inseto inútil para sua família, logo, para o mundo. Trata-se da multiplicidade que anula a unidade, pois ao ser muitos não se pode ser uno – e retornamos à concepção ontológica avessa à ideia de mônada. Em certo sentido, os personagens em trânsito de Noll encenam o passeio do esquizo de que tratam Deleuze e Guattari:

Quanto ao esquizo, com o seu passo vacilante, que não para de migrar, de errar, de escorregar, embrenha-se cada vez mais longe na desterritorialização sobre o seu próprio corpo sem órgãos, até o infinito da decomposição do socius, e talvez o passeio do esquizo seja o seu modo particular de reencontrar a terra (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p.54).

Neste amplo território, que é seu corpo em contato com o mundo, a decomposição de si é, *ipso facto*, desterritorialização, é o não-espço em nome de todo o espaço, do aprofundamento deslimitado:

Assim, a escrita performatiza um devir contínuo que não indica o limite do silêncio na transgressão erótica, nem foge pelas linhas de fuga do devir-menos, mas ganha potência ora virando mulher, ora hermafrodita, multiplicando as possibilidades de vida para além das fronteiras da morte (SCHØLLHAMMER, 2009, p.119).

Com esta citação final do crítico Karl Erik Schøllhammer a respeito de *Acenos e afagos*, que se inscreve na discussão proposta pelos pensadores franceses, reencontramos o ciclo grotesco de Bakhtin, já que temos a insuficiência do ser – que caracteriza o movimento grotesco – e a dinâmica morte-vida como um eterno retorno material, quase no sentido de Lavoisier.

Vejamos como isso se dá em Noll de agora em diante.

## ACENOS E AFAGOS (2008)

O romance que ora examinaremos certamente é o que iguala ou mesmo supera a profusão verborrágica de *A fúria do corpo*, o primeiro romance de Noll. Não há recurso anteriormente apresentado que não apareça explorado em toda sua potencialidade. Veremos, por exemplo, os limites do eu sendo ultrapassados de todas as maneiras possíveis, seja pelos meios sexuais, pelos caminhos infinitos da consciência ou pela ausência de qualquer referência moral, que poderia refrear alguma ação do herói.

O romance começa com a reminiscência do primeiro contato sexual do herói. Ainda crianças, ele e um amigo, nas palavras do narrador, “trabalhávamos no avesso”, pois enquanto brigavam no corredor do dentista, estavam descobrindo o surgimento das formas anatômicas sexuais: “A luxúria adulta estava então lançada” (NOLL, 2008, p.8). Trata-se de uma sexualidade diferente, mas já presente naquelas crianças.

Um corte brusco apresenta o herói já na adolescência, que é quando a memória da “briga às avessas” lhe vem à mente. Este adolescente é um massagista, tem à sua disposição corpos diferentes a todo o tempo para serem tocados. É um daqueles corpos que fez com que o narrador se reportasse àquela luta infantil. Neste “agora” que perambula por descaminhos da memória, o adolescente está no velório de uma prima, que o faz saltar para uma reminiscência, claro, que

liga a finada prima a outro momento erótico infantil do narrador: “Naquele tempo, já desconfiava de que seria um adulto famélico por sexo” (NOLL, 2008, p.13). E eis que este périplo pela sexualidade infantil retorna àquela primeira, a briga no corredor: “sei que desse encontro não me esqueci mais” (NOLL, 2008, p.13). É importante observar que a memória existe como momentos definidores desta instabilidade identitária que presenciamos no narrador. Há um processo dialético aqui, pois este narrador só lembra daquilo que o faz não se lembrar de mais nada que não esteja ligado à fruição sexual. Prova disso é que daquela briga passa-se à prima e, depois, às experiências eróticas no seminário.

Em termos kirilovianos, o herói dirá em seguida:

Eu queria ser Deus, isto estava claro, e desconfiava de que, para seguir a carreira divina, seria preciso uma imaginação teológica com outra face. Como por exemplo sair do seminário, do armário, me entregar ao roubo, ao crime, às ofensas carnisais, ao vício e daí não mais retornar. O diabo era doce. No ermo da figura peçonhenta quero ir como mulher (NOLL, 2008, p. 16-17).

Este desejo de divindade vindo de um herói de Noll já ocorrera em *Hotel Atlântico*; e assim como foi naquele romance, este desejo significa ser dono de sua própria moral, não fazer concessões a qualquer hierarquia que não seja o próprio desejo, normalmente, de tipo sexual. O herói pensa em entregar-se “ao roubo”, “ao crime”, “às ofensas carnisais”, para se libertar de tais hierarquias, para sacar a face (o eu) que havia ali, até que reste somente o corpo, por assim dizer, divinizado. O que importa é que, antes da realidade da imagem, está o ver localizado no sujeito em questão: o protagonista “acelera as transformações das marcas identitárias do personagem por cima do gênero e do limite entre vida e morte” (SCHØLLHAMMER, 2009, p.118).

O amigo engenheiro segue com o submarino, ao passo que o herói fica em terra firme; mais adiante, ficamos sabendo que este submarino naufraga, tendo como único sobrevivente este amigo. Na sequência, chega a um hotel, o espaço por excelência destes heróis de Noll. Ora, eis a deslimitação pelo sexo novamente. Pela imagem, isto é, pela superação da matéria, é possível encontrar este outro de que trata o herói: “Não existe amor que não seja um exercício de despersonalização sobre um corpo sem órgãos a ser formado” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.49). Veremos que este caminho será explorado diversas vezes neste romance. É um caminho de infinitude, tal qual o é a consciência do sujeito; um prazer infinito que supera qualquer limite identitário, é o próprio anelo desta voz que fala nos romances de Noll: “a fonte inegável desse delírio em forma de volúpia era uma lacuna da minha própria alma” (NOLL, 2008, p.33).

Uma disfunção erétil faz com que o herói assuma de vez a condição platônica de possuir muitos corpos deixando a materialidade, símbolo de falha e decrepitude, de lado: “Eu me sentia um autêntico imaginador de lavras eróticas” (NOLL, 2008, p.66). No entanto, no intento de imaginar seu amigo engenheiro no corpo de seu massagista, Bernardo, o herói só conseguiu encontrar um corpo no breu. Logo em seguida, sai com um garoto de programa, que o surra, fazendo com que o herói acorde no hospital.

É sintomático que este herói, com pretensões infinitas de realização sexual, só consiga atingir seus desejos completamente (e o que se dará de agora em diante é exatamente isto) num plano ideal-imaginário, em um possível estado de coma. No desejo de formar um novo núcleo, um novo papel para seu eu, o herói quer apagar sua antiga identidade, como fica claro nesse momento: “Eu estava ali, preferindo me esquecer dos parcos resultados financeiros da minha fazendola. Esqueceria-me também de meu filho, minha mulher e tudo mais. Para essa realidade eu tinha morrido, sim. Estava condenado a viver dali pra frente no Mato Grosso. Ao lado do engenheiro” (NOLL, 2008, p.89).

Após isto, o herói, desencantado com a imagem do engenheiro, pensa em fugir daquele lugar. Em meio a alternâncias de gênero, somente imagens relacionadas ao coito aparecem na consciência deste herói: “Para mim e para as criaturas em volta, só foder redimia a imposição dessa história tediosa. Minha esperança se reduzia ao êxito da próxima ejaculação” (NOLL, 2008, p.152). A realidade se reduz à atividade corpóreo-sexual, seja ela imaginária ou fantasiosa; o importante é que não se refreiem os caminhos sugeridos pela libido. Ou seja, após a desterritorialização, passa-se à reterritorialização:

O corpo sem órgãos é como o ovo cósmico, como a molécula gigante, onde se agitam vermes, bacilos, figuras liliputianas, animálculos e homúnculos, com sua organização e suas máquinas, minúsculos cordéis, cordames, dentes, unhas, alavancas e roldanas, catapultas: como em Schereber, os milhões de espermatozoides nos raios do céu, ou as almas que sobre seu corpo levam uma breve existência de pequenos homens (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p.371).

Este sujeito está à beira da insanidade, da esquizofrenia, a crise entre a realidade íntima de sua consciência e a suposta realidade que está fora dele chega ao limite do possível:

Entre o meu mundo de fora e o de dentro surgia aos poucos uma dolorosa rarefação. Precisava, no entanto, me manter nesse centro hoje diluído, indefinido, impreciso, misturado, para não me bandear definitivamente ou só para fora, ou só para dentro. A expansão desordenada do dentro poderia virar metástase, criando o império da deformidade, da loucura pura e simples. Ia então me apegando a

pequenas coisas do lado de fora para não me afogar em minhas próprias águas (NOLL, 2008, p.169).

Trata-se de uma fronteira, como todas são, dividida. No entanto, esta divisão é problemática, tensional, pois, como temos visto, este herói tende para a “loucura pura e simples”, ele buscou até agora se afogar em suas próprias águas. O fato é que, após essa reflexão, ele sente que em si brotarem as tão buscadas formas anatômicas femininas, convertendo-o em mulher. Começa a se imaginar em público sempre com o rosto coberto, para que seus traços não denunciem seu passado masculino.

Após enterrar o corpo do engenheiro, o herói passa a ver o que os olhos humanos não o podem: micro-organismos em seu novo sexo. É uma outra forma de se elevar ao infinito seu prazer, pois o herói só assimila as supostas atividades libidinais daqueles ínfimos seres: “Não poderia viver sem que essa biologia mínima continuasse a enaltecer ainda mais a promessa de fusão” (NOLL, 2008, p.190). Tais seres merecem sua atenção porque, como ele, possuem características dos dois sexos, além de estarem completamente imersos nos corpos alheios.

Agora, ele passa a fugir do segurança e de si mesmo: “Fugia, fugia de qualquer história que quisesse me escravizar a meu passado remoto ou recente. Queria ter de fato a chance de renascer na figura de uma fêmea cabal” (NOLL, 2008, p.196). Esta é a tônica não só deste momento do herói, mas de todo o romance: é preciso toda esta “epopeia libidinal” para se borrar e construir um novo eu:

O esquizo, ao contrário, vai na outra orientação, a da microfísica, a das moléculas que já não obedecem às leis estatísticas; ondas e corpúsculos, fluxos e objetos parciais que já não são tributários dos grandes números, linhas de fuga infinitesimais em vez de perspectivas de grandes conjuntos (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p.370).

Os últimos momentos desta epopeia do corpo são a própria descrição da morte avançando dentro deste organismo que acaba de levar um tiro do segurança. Como último receptáculo materialmente presenciável, este “corpo infinito”, como define o herói, seguirá somente nos micro-organismos que ainda em vida o devoravam, pois fora da materialidade, para ele, não há mais nada: “Percebia com clareza cristalina não existir vida para além da biografia. Aquilo que se extinguiu em mim era tudo” (NOLL, 2008, p.201). Estes micro-organismos acabam ocupando o espaço total e único que é o corpo deste herói, desde o qual se deu toda esta epopeia. Com a morte física, assim como aquele em

Hotel Atlântico, ele está liberto do fardo de viver: “percebi que agora, enfim..., eu começaria a viver...” (NOLL, 2008, p.206).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste romance, temos as várias maneiras de se superar a matéria – responsável pelos limites que contornam o eu - por meio da imagem, do plano ideal, que é infinito, e que não se reduz ao que o plano físico impõe. Assim, a consciência pode caminhar livremente, sem as amarras do real. Neste sentido, toda a narração pode ser colocada entre parênteses, pode ser encarada como um longo devaneio, ou quem sabe fruto de delírios de um doente em coma.

Este herói possui um desejo sexual inesgotável, para o qual somente a esfera ideal, imaginária, pode dar satisfação, já que os limites impostos pela matéria são insuficientes para tal. A tônica deste romance é a exploração dos limites da materialidade e da idealidade, tendo como instrumento o sexo para fundir-se ao outro, ou simplesmente deixar de existir. O desejo de multiplicidade do outro ou o ímpeto para fundir-se àquele corpo são sensações que poderiam ser encaradas como expressões figuradas daquele herói, no entanto, ocorrem literalmente neste romance. Como se o verbo se tornasse carne.

A suposta morte do herói pode ser vista como um símbolo daquele desejo de se borrar o eu, a identidade que o trouxera até ali. Após esta morte, o herói passa a buscar e a afirmar para si a sua feminilidade, chegando a descrever as formas femininas, que pouco a pouco despontam em si, e que num primeiro momento convivem com as formas masculinas já existentes. Com isso, há uma diluição constante dos limites entre realidade e sonho/imaginação, masculino e feminino, ativo e passivo, enfim, todas as dicotomias que dão identidade aos sujeitos.

O fato é que em busca da realização de um desejo sexual infindo, a incompletude se dá também no plano da idealidade, pois não há limites, logo, nunca haverá plenitude. O herói busca fundir-se ao seu amado, uma espécie de experimentação dos andróginos platônicos, na qual a experiência sexual entre eles busca evidenciar precisamente isto. Não há limites estritos entre um corpo e outro, uma vez que no mundo das ideias, tudo é possível.

Em suma, trata-se dos limites, das fronteiras, do corpo, do sexo, do eu, da realidade, da existência. Tais limites são implodidos por meio de símbolos eloquentes que apontam para uma insuficiência latente. O eu deixa de sê-lo pelo menos de duas formas: apaga-se tudo que possa indicar o que este herói

era; também, por outro lado, este eu, já elidido uma vez, busca sua diluição no outro. Noll, neste romance, abala as separações abruptas e definitivas dos seres.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 4ª ed. Trad: Iara Frateschi. São Paulo-Brasília: Edunb/HUCITEC, 1999.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2005.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CORBIN, A; COURTINE, J-J; VIGARELLO, G. **História do corpo**: Da Renascença às Luzes. (V.1) (Dir. de Georges Vigarello) Trad. Lúcia M.E Orth. Petrópolis: Vozes, 2008a.

DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia** (V.1). Trad. Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. Trad. Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Ed.34, 2011.

DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. **Kafka: para uma literatura menor**. Trad. Rafael Godino. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

NOLL, João Gilberto. **Acenos e afagos**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NOLL, João Gilberto. **João Gilberto Noll no Paiol literário**. (2009). Disponível em <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0 &ordem=3258>Acesso em: 26 jun. 2022.

PLATÃO. *O banquete*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora Nova Cultural. Ed. 5. 1979.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

# CORPO E[M] IMAGENS DINÂMICAS - OLHARES DIDÁTICO-ARTÍSTICOS PARA CRIAÇÕES AUDIOVISUAIS

Erika Kraychete Alves (UFPR)

A ideia de uma representação do corpo em imagens, como materialidade, é algo constante na nossa história enquanto humanidade. Desde as pinturas rupestres, em que os corpos eram pintados em ações cotidianas, o corpo já fora (re-)apresentado em pinturas e esculturas em grande parte das organizações sociais, vide os exemplos gregos e egípcios. Da mesma forma, os corpos já foram retratados em diferentes estilos e correntes de artes visuais com técnicas estilísticas cada vez mais específicas entre quadros e gravuras. O corpo também passou quase como um decalque dos espelhos para folhas de prata, nas primeiras fotografias, e mais adiante, para o assombramento do público, registros de corpos-imagens em movimento, com o advento dos cinemas, inserindo dinâmicas outras para estas representações do corpo, culminando em diferentes tipos de entendimento sobre este que é o nosso modo de existência no mundo.

O corpo é indissociável de sua imagem, e as diferentes produções imagéticas com/sobre/nestes, acabam por refletir, e ao mesmo tempo produzir, outros conceitos de Corpo na sociedade, o que acaba por desencadear novos perfis cognitivos dos indivíduos, da mesma forma que gera diferentes *modos operandi* com o ambiente que habitamos e novas linguagens apropriadas a partir destas relações para nos expressarmos e relacionarmos com os lugares à nossa volta.

Com a vivência constante em um mundo que se vê através de telas de diversos tamanhos, é possível perceber o quanto as formas de processar as informações mudaram ao longo dos anos, dos textos escritos à primazia às imagens em movimento, e, com o contexto pandêmico de COVID-19, evidenciou-se o quanto deste imbricamento corpo-imagem-tecnologia já estava engendrado no cotidiano de muitas pessoas, principalmente da população jovem, em que se observa a necessidade/tendência de transferir a maior parte das tarefas cotidianas para os aparatos tecnológicos (computadores, *smartphones*, *tablets*...).

Consequentemente, observar e analisar que corpos são estes que habitam os espaços de ensino-aprendizagem, e quais imagens eles consomem e produzem, passa a ser uma necessidade, não apenas para atualizar o entendimento corpo que temos, mas principalmente para entender que suas formas de serem e

estarem no mundo são atravessadas por uma linguagem tecnológica e ubíqua que muda seus modos de ser, ler e atuar no mundo.

Assim, o trabalho que apresento aqui é um recorte, uma edição à semelhança de uma mesa de montagem videográfica, sobre como podemos entender a relação corpo-imagem-tecnologia em uma perspectiva didático-artística, a partir do processo vivenciado em minha dissertação de Mestrado em Educação, realizada nos anos de 2020 e 2021, na Universidade Federal do Paraná, intitulada “*Entre Telas e Janelas: um Olhar Ressignificado para o uso da Videodança como Metodologia no Ensino-Aprendizagem em Dança*”, que contempla laboratórios videodançantes com a turma de dança contemporânea do Projeto ‘Pé na Dança’, com alunos e alunas de diversas idades entre 18 e 30 anos, que passaram por quatro fases de aplicação que serão descritas abaixo a fim de contextualizar o processo.

## **SOBRE OBSERVAR E MEDIAR ENCONTROS**

Estes percursos investigativos se desdobraram a partir de um estudo de caso com alguns aportes de pesquisa-ação (ou pesquisação) associados a uma revisão de literatura normativa (RLN), que tiveram como propósito explorar a linguagem Videodança, em seus aspectos formativos, não como material finalizado, mas sim, um entendimento desta linguagem como abordagem metodológica processual para o ensino-aprendizagem em Dança.

Em quatro fases de aplicação, em conjunto com o laboratório de dança contemporânea do Projeto ‘Pé na Dança’, a pesquisa desenvolveu-se a partir de vivências prático-teóricas que se iniciaram com a apresentação do conceito de videodança e com três obras apresentadas como referências, para a elaboração de uma videodança individual curta pelos estudantes. Os alunos e alunas foram convidados a criar suas micro videodanças a partir do verbete de Videodança de Maíra Spanghero (2003), indicado abaixo:

O primeiro tipo de prática nada mais é do que a gravação da coreografia original com uma ou mais câmeras sem que esta sofra alteração significativa. A câmera guia nosso olhar para ver melhor a coreografia, com detalhes e distâncias que não veríamos na plateia do teatro, mas não promove um outro pensamento além do registro. O segundo tipo de prática entre imagem e dança é a adaptação ou transdução de uma coreografia preexistente para outro meio, que é a captura da câmera e o ambiente do computador. A terceira forma de relacionar a dança e a imagem é chamada, em inglês, de *screen choreography*, ou ainda, *screendance*: são as danças concebidas especialmente para a projeção na tela. Esta prática implica a passagem da dança de um suporte para o outro, como nos demais casos, mas concebida como um processo carregado de transformações que constroem novos

conceitos. São danças criadas para o corpo do vídeo e para o olho que se habituou a conviver com a televisão, o vídeo e o cinema. (SPANGHERO, 2003, p. 37).

Para a pesquisa, o conceito de Videodança adotado é compreendido somente como o último exemplo apresentado por Spanghero (2003) na citação anterior, onde apenas as obras criadas diretamente para as telas – *screendance* –, com suas lógicas próprias de operação e poéticas tecnológicas serão consideradas como tal, enfatizando, os processos que se constroem, na prática-teoria, fundindo corpo-câmera-imagem-tela em sua produção.

Após este momento, construímos a primeira videodança coletiva totalmente à distância/*online*, pela plataforma *Zoom* de reuniões virtuais, chamada ‘*EntreTelas - uma videoconferência*’, um ponto de virada da pesquisa pelas descobertas estéticas que ocorreram nesta criação compartilhada. Em seguida, retomamos a proposta de criação de videodanças individuais para avaliar se houve diferenças nos processos de gravação, composição, montagem e edição dos materiais audiovisuais depois da experiência de produção coletiva. Por fim, houve a criação de mais uma videodança coletiva, agora com trechos gravados na plataforma *Zoom* e imagens gravadas individualmente, intitulada ‘*Não Pise Nas Flores*’, assim como foram realizadas ações de encontro com os/as participantes da pesquisa via videoconferência no formato de ‘rodas de conversa’, para avaliações e autoavaliações do processo das produções videodançantes.

É importante destacar que há uma diferença entre a metodologia da pesquisa e a metodologia aplicada com os alunos e alunas em sala de aula, que foi a utilização da Videodança como metodologia de ensino-aprendizagem em Dança. O vídeo, neste estudo, além de artefato, pode ser entendido na pesquisa como metodologia, pois, a partir das diversas criações audiovisuais coletivas e individuais, analisou-se os diferentes pontos processuais dos laboratórios de criação em conjunto com uma relação hipóteses da pesquisadora com as falas dos alunos e alunas como *corpus* de análise, para além das obras finalizadas que se encerram em si mesmas.

Assim, a Videodança entendida como metodologia, ao invés de analisar o produto audiovisual individual dos participantes de forma isolada, direcionou seu olhar na apropriação de técnicas e estéticas videodançantes, observando quais recursos foram agregados, se existiram novas narrativas ou estéticas nos processos individuais e coletivos, quais foram as escolhas no uso das ferramentas dos alunos e alunas, se surgiram novas referências nas obras e nas falas dos participantes para além da construção artística, assim como de que forma e com que meios foram explorados diferentes fatores do movimento na perspectiva de Rudolf von Laban (1978): Espaço, Tempo, Peso e Fluxo.

## CORPO - PRODUTO E PRODUTOR DE SEU ESPAÇO-TEMPO NAS ARTES DO VÍDEO

Quando se analisam danças mediadas pela tecnologia, neste caso, as videodanças coletivas e individuais criadas no processo, é preciso compreender que os corpos não são apartados dos ambientes onde eles se inserem e se relacionam, logo os aparatos tecnológicos e os meios de comunicação que co-habitam os espaços que vivemos organizam o nosso pensamento e criam diferentes lentes para olhar o mundo.

Ao realizarmos um pensamento retrospectivo sobre os meios de comunicação e suas relações com os atores sociais em seus ambientes, podemos reconhecer que, como afirma Lúcia Santaella (2003), mesmo que os meios de comunicação, desde os mais analógicos, como os jornais e a televisão, até as redes digitais, não passem de canais para transmissão da informação, os tipos de mensagens e símbolos que por eles circulam e os tipos de comunicação que possibilitam, são capazes não só de moldar o pensamento e a sensibilidade dos seres humanos, mas também, de propiciar o surgimento de novos ambientes socioculturais, ou seja, desde o início dos processos de comunicação codificados, a sociedade se torna adaptada aos seus meios de comunicar e, desta forma, mudam-se as estruturas lógicas de ser e estar no mundo.

Por exemplo, os primeiros computadores surgiram no âmbito da Segunda Guerra Mundial, por volta de 1945, em um contexto militarizado e com um propósito de criptografar e camuflar os planos de ações possíveis de mãos inimigas. A Internet, grafia cunhada para designar a rede que conectava cientistas e militares nos Estados Unidos, na década de 1960, tinha o objetivo de troca de informações privilegiadas, pesquisas e assuntos bélicos. O intuito original era esconder-se, omitindo informações dos meios de comunicação de grande circulação e, ao mesmo tempo, viabilizando uma rede segura para conteúdos confidenciais.

Com o passar do tempo cronológico, ao passo que essas tecnologias nos meios de comunicação evoluem, os períodos socioculturais vão sendo desenhados de acordo com as lógicas e dinâmicas que essas novas tecnologias trazem para a sociedade, tal como, a cultura das mídias, como afirma Santaella (2003), período sociocultural que emerge a partir dos anos 80, com o surgimento de novas formas de consumo cultural propiciadas pelas tecnologias do disponível e do descartável (as fotocopiadoras, os videocassetes, os vídeos, assim como os videogames e o controle remoto, e as grandes indústrias dos *Compact Discs* (CDs) e a TV a cabo). Este ambiente sociocultural carrega em si o início de

tecnologias para demandas simbólicas heterogêneas e mais personalizadas, distintos da lógica que era própria da cultura das massas, pois, como explana Santaella (2003, p. 15), “essas tecnologias, equipamentos e as linguagens criadas para circularem neles têm como principal característica propiciar a escolha e consumo individualizados, em oposição ao consumo massivo.”

Da mesma forma, a cibercultura esboçada por Pierre Lévy (2010), que por sua vez, a partir da crescente relação com microcomputadores pessoais, projeta um outro momento para a sociedade, evidencia que ao passo que interagimos com essas novas tecnologias podemos nos tornar criadores pela primeira vez na história comunicativa, explanando que:

O computador iria escapar progressivamente dos serviços de processamento de dados das grandes empresas e dos programadores profissionais para se tornar um instrumento de criação (de textos, imagens, de músicas), de organização (bancos de dados, planilhas), de simulação (planilhas, ferramentas de apoio à decisão, programas para pesquisa) e de diversão (jogos) nas mãos de uma proporção crescente da população dos países desenvolvidos (LÉVY, 2010, p. 32).

Essa previsão de Lévy (2010) é o caráter fundamental da cibercultura: deslocar a sociedade da posição de unicamente consumidores da informação para transmissores e criadores de conteúdo. Em conjunto com este fato, outro ponto admirável na cibercultura não se concentra necessariamente na novidade ou exclusividade dos fenômenos da tecnologia, mas, sim, no “ritmo acelerado das mudanças tecnológicas e os consequentes impactos psíquicos, culturais, científicos e educacionais que elas provocam.” (SANTAELLA, 2003, p.18).

Isto posto, com o crescimento e a disseminação desenfreada dos PCs e, em seguida, o acesso maior a computadores e *smartphones*, adentra-se em um momento hipercultural da sociedade, conceituação de Byung-Chul Han (2005), onde, já mais familiarizados com a internet e seu ambiente digital, o navegador ou navegadora desses espaços praticaria a liberdade de explorar o mundo alicerçado em suas diferentes origens e gostos, se apropriando do que lhes é semelhante. Nestes lugares digitais de leitura e ação, o modo hipercultural de vivenciar o mundo se contrapõe à passividade da leitura convencional esquematizada, pois além de emanciparem o corpo que está a ler, dando a estes o poder de escolha para onde navegar, também contribuem para pensarem sobre a forma que estes textos verbo-visuais se declaram, fazendo com que, neste formato, tenhamos uma pensamento mais global sobre o que e como as informações nos são apresentadas, como afirma Han:

A hiperculturalidade pressupõe determinados processos históricos, socioculturais, técnicos ou midiáticos. Além disso, está acoplada a uma experiência particular de formação de identidade e de percepção que antes não existia. Por isso, nem a cultura grega nem a romana ou a da Renascença são hiperculturais. (HAN, 2019, p. 105).

Desde então, os meios de comunicação digitais se desenvolveram de forma rizomática, ao mesmo tempo, porém, convergindo para uma ‘tecnologização’ de diferentes dispositivos: telefones que se transformam em *smartphones*, TVs que evoluem para *smartTVs*, até mesmo as geladeiras atualmente são inteligentes, conectadas às redes, aperfeiçoando a experiência do usuário e criando sistemas que permitam mais controle de suas vidas em ecossistemas tecnológicos.

Encontrando o caminho que estamos traçando em tempo real, nos localizamos temporalmente em uma era da ubiquidade, período sociocultural ainda em desdobramento, apresentado por Santaella (2013).

A ubiquidade é a “habilidade de se comunicar a qualquer hora e em qualquer lugar via aparelhos eletrônicos espalhados pelo meio ambiente. Idealmente, essa conectividade é mantida independente do movimento ou da localização da entidade” (SOUZA E SILVA apud SANTAELLA, 2013, p.15-16). Neste período que nos encontramos, as redes extrapolaram suas funções iniciais, a intenção não é mais esconder informações, mas sim, publicá-las a todo instante, veicular imagens é ser visto, e ser visto é existir nesta sociedade.

Em um paralelo com o *cogito* cartesiano, Norval Baitello Júnior (2014), resume as interações corpo-imagem-tecnologia na frase: “*videor ergo sum*”, sou visto logo sou. Minha imagem, ou ainda, o que eu pareço, é indissociável do que sou, caracterizando estes indivíduos como corpos atravessados pelas informações veiculadas o que resulta em um corpo que, como expõe Cristiane Wosniak (2020, p.126), “não mais está isento de sua imagem propagada pelas mídias digitais.”

Assim, um corpo contemporâneo, por ser constantemente afetado por informações diversas, imagens em movimento propagadas na escala de uma progressão geométrica, e algoritmos que favorecem sua continuidade nos espaços digitais, é um outro tipo de leitor de mundo, que se organiza tal qual seu ambiente sociocultural: o corpo contemporâneo é um leitor ubíquo.

Este tipo de perfil cognitivo, expõe Santaella (2013), possui a capacidade de ler e transitar entre formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos, direções, luzes, sincronizado ao nomadismo próprio da aceleração e do tráfego, ao passo que se movimentam pelos lugares de circulação, públicos e privados. Da mesma forma, este leitor emergente da ubiquidade recebe a prontidão cognitiva para orientar-se entre os nós e nexos multimídias ao toque da tela dos

diferentes dispositivos de comunicação, sem perder o controle de sua presença e do seu entorno no espaço físico em que está situado.

O controle motor do leitor ubíquo reage em frações de segundos aos estímulos externos, sem solavancos ou descontinuidades, construindo uma atenção parcial e contínua, como explica a Santaella (2013, p. 279), “a atenção responde ao mesmo tempo a distintos focos sem se demorar reflexivamente em nenhum deles. Ela é continuamente parcial”, e essa construção cognitiva gera uma dissolução de quaisquer fronteiras entre o físico e o digital.

Desta forma, se este perfil cognitivo possui um *modus operandi* específico de se relacionar com os outros corpos e os ambientes à sua volta este, conseqüentemente, produzirá novos meios de se expressar e relacionar a partir destas tecnologias digitais as quais eles estão imersos, tópico que se torna urgente de ser observado de perto e dentro das redes digitais, ponto que irei observar a partir da perspectiva artística da criação em [video]dança.

## CORPO QUE VIDEODANÇA - LINGUAGENS E ESTÉTICAS TECNOLÓGICAS E DIGITAIS

Os sistemas e as práticas que acontecem no corpo que dança não são independentes do mundo no qual se vive. O ser humano nunca está distante do ambiente em que o corpo se situa e, dificilmente, poderá ser compreendido sem um olhar para as relações que aí se organizam e, desta forma, as vivências atuam em e são modificadas pelas dinâmicas do entorno sociocultural, como nos apresenta Elke Siedler (2016):

Os processos entre corpo e dança não são apartados do mundo no qual se vive, de modo que as experiências afetam ao mesmo tempo em que são afetadas pelas dinâmicas próprias do entorno. Dito de outro modo, os comportamentos são resultantes de ajustes circunstanciados com e no contexto de existência. Neste aspecto, (...) opta-se pela compreensão de alguns aspectos que caracterizam os modos como o corpo se relaciona com a produção e o compartilhamento de informações, sob o uso das tecnologias da comunicação analógicas e digitais. (SIEDLER, 2016, p. 23)

No contexto da ubiquidade, esta interface torna-se cada vez mais difusa o que forma, como explica Siedler (2016), um sistema cognitivo distendido, resultado de respostas adaptativas, no sentido evolutivo. Deste modo, continua a autora, o uso diário de mídias digitais *online* nas diferentes ações cotidianas, “tem provocado transformações nos processos cognitivos do corpo em relação

a uma gama de situações em ambiência *off-line* e isto se aplica, também, aos processos relacionais com a dança.” (SIEDLER, 2016, p. 30).

Nas práticas dançantes, é possível perceber como esse movimento se materializa ao reconhecer que a dança com mediação tecnológica surge por conta da evolução conjunta do corpo e das tecnologias, como afirma Ivani Santana (2006):

Assim, a dança com mediação tecnológica não existe porque as máquinas existem, mas sim, como um fenômeno co-evolutivo, um resultado da implicação da dança com a Cultura Digital. Deveria ser tratada como mais um dos sintomas das transformações do nosso corpo e do corpo das máquinas. (SANTANA, 2006, p. 40).

Estas relações se expandem para áreas distintas e, a partir do século XX, explica Wosniak (2006), a Dança se apropria do cinema, em seguida do vídeo e, desde um acesso maior aos dispositivos tecnológicos, das tecnologias digitais. O palco se faz tela, e este registro de imagens em movimento na Dança, acaba por criar uma outra identidade, classificada como linguagem híbrida. Hibricidade esta, que se efetua na igual relevância entre as partes envolvidas, artistas e os dispositivos tecnológicos, culminando em poéticas tecnológicas, relações apresentadas por Wosniak em seu texto ‘*O corpo e as midi(ações) tecnológicas na emergência de novas subjetividades para a dança em ambientes digitais*’ (2013):

A transformação estética, portanto, instaurada a partir da introdução das mídias digitais nos processos de criação em dança, rompe especificidades e dissolve fronteiras entre os limites das linguagens, possibilitando aos artistas criadores e usuários ou coautores, múltiplos enfoques no estabelecimento de poéticas para os corpos virtualizados. (WOSNIAK, 2013, p. 192).

Assim, ao passo em que os artistas desenvolvem outras lógicas de interação com os dispositivos tecnológicos, não é apenas a estética do movimento que se desloca nestas interações entre dança e tecnologia, mas também os ambientes em que ela ocorre, sejam eles ambientes de criação ou ensino e aprendizagem.

Como demonstra Bruna Bardini Santos (2015), as imagens audiovisuais, os ambientes digitais-interativos são considerados como espaços cênicos gerados na contemporaneidade, como uma necessidade de habitar este outro lugar, de mesma forma que o palco italiano fora referência para o balé clássico e a ocupação de espaços externos urbanos eram a urgência cênica da dança moderna e pós-moderna. Para a autora, as fronteiras borradas entre o online e offline, em conjunto com essas ambiências dos dispositivos digitais “implicam

possibilidades corporais e produzem uma dança com expressividades distintas das até então estabelecidas.” (SANTOS, 2015, p. 60).

Assim, entende-se neste contexto que, como explica Carolina Natal Duarte (2020), não se trata mais de fazer perguntas sobre a validade da dança e seus experimentos imersos no contexto tecnológico, ou ainda se o criar danças nas/ para as telas teriam o mesmo impacto que a presença real. Mas sim de edificar a dança, neste caso a videodança, como uma mídia outra que evidencia diferentes possibilidades do corpo, como explana Duarte:

A partir dessa problemática, supõe pensar a potencialidade que este corpo em movimento na imagem pode emergir como força de presença, atravessado pelo digital, assumindo um lugar de poesia redimensionado pelo afeto, pela sensação, pela memória corporal. (DUARTE, 2020, p. 265)

Ao realizarmos um breve deslocamento do olhar para o nosso cotidiano contemporâneo nas redes sociais digitais e observarmos os materiais criados para estas ambiências de vídeo como os aplicativos ‘*TikTok*’ e o ‘*Instagram/Reels*’, estes se apresentam como um exemplo passível de ser explorado a partir da perspectiva apresentada acima. A linguagem videodançante criada nestes aplicativos pode ser identificada como uma estética peculiar e própria destes espaços digitais, com movimentos coreografados do corpo e da câmera, formatos específicos e dinâmicas próprias desta linguagem, sendo até transmutada em diferentes contextos nas redes sociais online, como em paródias, por exemplo. Além disso, estes materiais audiovisuais apresentam a força de presença dos corpos que dançam nos espaços digitais para com suas linguagens derivadas causando um engajamento corporal e uma presencialidade outra, como nos *challenges*, desafios de reproduções coreográficas dentro dos aplicativos citados.

À vista disso, proponho que redirecionemos o olhar novamente para a videodança como metodologia de ensino-aprendizagem de Dança.

## **CORPO QUE DANÇA NAS TELAS - HABITANTE DOS ESPAÇOS HÍBRIDOS DE ENSINO-APRENDIZAGEM**

Quando nos encontramos em um ambiente sociocultural onde a hibrididade é tão grande que dissolve as fronteiras entre o digital e o não-digital e inaugura novas lógicas de consumo e entendimento da informação, percebemos o quanto somos atingidos frequentemente por imagens, fazendo com que haja uma necessidade de reivindicar estes espaços e linguagens nos processos educativos.

Essa forma de compreender as referidas interfaces digitais e não-digitais, com suas fronteiras borradas, possibilita refletir e construir diferentes contextos investigativos na área tecnológica, mas também, nas áreas de desenvolvimento e formação educativa, os quais favorecem um olhar de inventividade – e de necessidade imediata, neste momento pós-pandêmico – no âmbito dos processos de ensino-aprendizagem que se tornam cada vez mais híbridos.

Assim sendo, como explicam os autores António Moreira e Eliane Schlemmer (2020), é ampliada de forma relevante nossa condição habitativa, que não está vinculada somente a espaços geográficos, mas também a espaços digitais em rede, ligando inteligências diversas. De acordo com os autores:

Dessa forma, temos territórios informacionais comunicacionais, interacionais que modificam a nossa percepção de tempo, espaço, presença, dentre outros. Assim, é possível compreender a transformação digital enquanto deslocamento disruptivo num espaço-tempo de interações ecossistêmicas de inovação. (MOREIRA; SCHLEMMER, 2020, p. 26-27).

Esta proposta de dissolução de fronteiras, em conjunto com os entendimentos de presença anteriormente expostos, só reafirma a necessidade de incorporar e integrar de forma orgânica e acolhedora os diferentes perfis cognitivos assinalados por Santaella (2013) nos espaços de ensino-aprendizagem, pois, mesmo ao surgirem novas tecnologias, e conseqüentemente, novos leitores e seus modos de ser e estar no ambiente, os processos de funcionamento dos perfis anteriores não deixam de existir, já que cada um deles aciona habilidades específicas de maneira que um não deve substituir o outro.

De acordo com Santaella:

Cada uma das formas de aprendizagem apresenta potenciais e limites que lhes são próprios. Por isso mesmo, a educação a distância não substitui inteiramente a educação gutenberguiana, assim como a aprendizagem em ambientes virtuais não substitui ambas, tanto quanto a aprendizagem ubíqua não é capaz de substituir quaisquer dessas formas anteriores. Ao contrário, todas elas se complementam, o que torna o processo educativo muito mais rico. (SANTAELLA, 2013, p. 304).

Deste modo, cada forma de ler o mundo e, conseqüentemente, os diferentes modos de ensinar contribuem para a formação de um indivíduo provido de aptidões cada vez mais híbridas e complexas, fazendo com que a coexistência e receptividade destes leitores seja essencial para os processos de ensino-aprendizagem, ponto que nos faz voltar o olhar para as antigas metodologias de ensino que muitas vezes são adotadas na Educação na era da ubiquidade e reforçando a urgência em se repensar como ensinamos e aprendemos.

Para além de encontrar métodos que abarquem os diferentes tipos de perfis cognitivos, é necessário refletir sobre os desdobramentos que esta indissolução entre o digital e o não-digital trazem para a Educação.

O fato da informação estar sempre à distância máxima da palma da mão dos alunos e alunas não significa que estes saibam como operar e articular as mesmas, como afirma Warschauer citado por Santaella (2013, p. 305), “localizar (informações) não prescinde da capacidade seletiva, avaliativa e da utilização eficaz dos conteúdos”, desta forma, sem o suporte formativo da educação formal e não-formal e seus respectivos professores e professoras, os discentes podem não ter a percepção da importância de se buscar as fontes e os contextos das informações compartilhadas, assim como, podem não desenvolver as habilidades de discernimento entre os dados verdadeiros ou falsos, ou ainda, dos tópicos sobre ter ética nos ambientes digitais.

Consequentemente, o papel do docente é essencial nos processos educativos, pois estes auxiliam na construção de um ceticismo saudável na busca de fontes precisas e confiáveis, assim como, ajudam a criar a atenção na genealogia dos conceitos aprendidos e na compreensão dos contextos em que a informação é gerada e difundida, o que se materializa somente nos processos educativos formais e não-formais, através da mediação que o docente realiza entre os discentes e os conteúdos e suas plataformas.

Porém, na função de professores e professoras, é necessário entender de forma subversiva o papel tradicional que possuímos, já que, atualmente, o/a docente está longe de ser o/a detentor/a do saber, visto que, como expõe Santaella (2013, p. 307), “quando a aprendizagem se encontra em céu aberto, qualquer aprendiz pode trazer, para o mestre, informações que este não detém” e, ao passo que se deslocar da posição de possuidor do conhecimento seja um caminho árduo para aqueles que estão há mais tempo na profissão, com abertura e consciência, se proporciona um deslocamento, um espaço para ressignificação das práticas docentes, o que deve gerar novas formas de diálogo e relações que mudem da perspectiva verticalizada do ensino-aprendizagem para um processo mais horizontal, como afirma Moacir Gadotti:

Nesse contexto, o professor é muito mais um mediador do conhecimento, diante do aluno que é o sujeito da sua própria formação. O aluno precisa construir e reconstruir conhecimento a partir do que faz. Para isso o professor também precisa ser curioso, buscar sentido para o que faz e apontar novos sentidos para o que fazer dos seus alunos. Ele deixará de ser um lecionador para ser um organizador do conhecimento e da aprendizagem. O professor se tornou um aprendiz permanente, um construtor de sentidos, um cooperador, e, sobretudo, um organizador da aprendizagem. (GADOTTI, 2005, p. 3-4).

A aprendizagem ubíqua potencializa de diversas maneiras a educação informal, curiosa, caótica e até mesmo inadvertida, por conta da interação incessante dos alunos e professores com os dispositivos tecnológicos, o que traz como consequência inevitável, novos modos de aprender e de ensinar, e um diferente treinamento sensorio-motor, perceptivo e mental. Contudo, esta aprendizagem não renuncia às modalidades da educação formal e não-formal:

Como emoldurar a experiência, contextualizar a informação, absorver valores, como avaliar os próprios insights e incorporar novas experiências, sem o auxílio das gerações precedentes, dos códigos de conduta, dos sistemas de ensino e da convivência com o outro em ambientes especialmente pensados e dedicados à formação de indivíduos? Portanto longe de substituir os processos formais de ensino, a aprendizagem ubíqua é muito mais um complemento desses processos do que um substituto deles. Quem ganha com esta complementaridade é o ser humano em formação pelo acréscimo de possibilidades que a ubiquidade lhe abre (SANTAELLA, 2013, p. 306).

Diante do exposto e, a partir da revisão cronológica aqui empreendida, com a finalidade de contextualizar estas mudanças paradigmáticas envolvendo dispositivos comunicacionais e suas repercussões no campo da Educação, é possível reconhecer a necessidade de se integrar estes meios de comunicação no processo de ensino-aprendizagem atual a fim de aproximar os indivíduos aprendentes destes caminhos do aprender.

Trata-se também de indicar uma possibilidade mais viável e acolhedora para os diferentes tipos de perfis cognitivos, ao passo que grifa a importância, de avaliar as produções atuais e como estas se articulam com o espaço e o tempo em que nos encontramos, visto que a relação entre humanos e a tecnologia se tornou sumamente complexa, como descreve Aronowitz citado por Santaella (2003, p. 26): “a tecnologia não apenas penetra os eventos, mas se tornou um evento que não deixa nada intocado. É um ingrediente sem o qual a cultura contemporânea – trabalho, arte, ciência e educação – na verdade, toda a gama de interações sociais é impensável.”

Logo, neste ambiente sociocultural, que mescla e dissolve fronteiras entre o que é digital ou o que não é, não há como ser/estar intacto às repercussões tecnológicas em nenhuma área de atuação, pois como afirma Santaella (2003, p. 76), a cibercultura e seus pressupostos digitais são hoje “um espaço a ser ocupado”, e cabe a nós, professores/as, pesquisadores/as e artistas, encarar esta nova realidade de forma humana e híbrida.

## RECORTES

Chego ao final deste artigo afirmando: é no corpo e pelo corpo que tudo se desdobra, e ele é a nossa única condição de existência.

Compreender que este corpo é o primeiro suporte da comunicação, como explica Baitello Júnior (2015, p. 12), “o ponto de partida e de chegada de todo processo comunicativo”, visto que as dinâmicas comunicativas e seus momentos culturais e históricos procedem, como aborda o autor, de seres humanos vivos e seus corpos e alcançam na outra ponta também seres humanos vivos em seus corpos, é entender também que, em alguma medida, os ambientes que habitamos se configuram a partir das ações e representações destes corpos no mundo, construindo diferentes modos de perceber, sentir, questionar, ser e estar.

No contexto em que este artigo se delineia, em um período quase pós-pandêmico, fica evidente a necessidade de perceber que corpos e seus perfis cognitivos emergem desta relação indissociável destes com as imagens e as tecnologias que coexistem nos ambientes, o que me faz pensar enquanto professora-pesquisadora-artista, meios de ensinar e aprender com/para/pelas linguagens insurgentes das mídias sociais digitais. Desta forma, um pensar digital se torna ponto de emergência na educação, visto que, ao incorporar inovações no ensino e aprendizagem como “ferramentas pedagógicas para aguçar o senso crítico do estudante e sua reflexão sobre o mundo de forma a permitir a reconstrução criativa de ações concretas” (CRUZ & BIZELI, 2016, p. 337-338), possibilita uma linha de fuga para a alienação submissa provocada pelo constante *scroll* nas redes sociais online.

E assim, como o corpo vai adquirindo, e precisa adquirir, habilidades para sobreviver nestes contextos sem fronteiras entre o *online* e *offline*, vamos aprendendo como ser alunos e professores, mas, principalmente, como afirma Santaella (2013), aprendendo que ser cidadão e cidadã nessa sociedade hipercomplexa, que potencializa a hipersociabilidade, significa tornar-se capaz de distinguir entre diferentes linguagens e mídias, suas naturezas comunicativas específicas, suas injunções político-sociais e, a partir disso, ter condições de levantar perguntas acerca de tudo que lemos, vemos e escutamos e, neste sentido, a arte pode ser uma vertente viável para esta reaproximação do corpo nos processos de ensino- aprendizagem ubíquos, ao passo que alimenta um pensamento crítico de perto e de dentro das mídias.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, E. K. **EntreTelas: uma videoconferência** – YouTube, 2020. 1 vídeo (8 min). Disponível em: <https://youtu.be/1z2da7ik7yE>. Acesso em: 15 mai. 2022.
- ALVES, E. K. **MySelfie** – YouTube, 2021. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://youtu.be/BNE-02VeLy0>. Acesso em: 17 mai. 2022.
- ALVES, E. K. **CorpoPresente** – YouTube, 2020. 1 vídeo (2 min). Disponível em: . Acesso em: 17 mai. 2022.
- ALVES, E. K. **Não Pise nas Flores** – YouTube, 2021. 1 vídeo (6 min). Disponível em: <https://youtu.be/K2lk-DezQqpA>. Acesso em: 18 mai. 2022.
- BAITELLO JÚNIOR, N. **A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura**. São Paulo: Paulus, 2014.
- CRUZ, J. A. S; BIZELLI, J. E. **Inovação e ensino: educação, tecnologias e mediação pedagógica**. In: NAGAMINI, E. (Org.) **Práticas educativas e interatividade em Comunicação e Educação** – Ilhéus, BA: Editus, 2016. p. 337-352.
- DUARTE, C. N. **Tecnologia na Dança: uma perspectiva da mídia da presença**. In: AMARAL, S. F; VOLPE, M. F. E; GARBIN, M. C. **Dança e Tecnologia: quais danças estão por vir?**. Salvador: Anda, 2020. p. 256-269.
- GADOTTI, M. **A questão da educação formal/não-formal**. In: **Droit à l'education: solution à tous les problèmes ou problème sans solution?**, 2005, Sion. Anais... Sion: Institut international des droits de l'enfant., 2005. p. 1-11.
- HAN, B. C. **Hiperculturalidade: cultura e globalização**. Petrópolis: Vozes, 2019.
- LABAN, R. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- LÉVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- MOREIRA, J. A; SCHLEMMER, E. **Por um Novo Conceito e Paradigma da Educação Digital OnLife**. Revista UFG - Revista da Universidade Federal de Goiás. Goiás, v.20, n.1, p. 1-35, 2020.
- SANTAELLA, L. **Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.
- SANTAELLA, L. **Comunicação ubíqua: repercussões na cultura e na educação**. São Paulo: Paulus, 2013.
- SANTANA, I. **Dança na Cultura Digital**. Salvador: EDUFBA, 2006.
- SANTOS, B. B. **Videodança na escola: reflexões sobre corpo e a dança no contexto escolar**. 155 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.
- SIEDLER, E. **Redesenhos políticos do corpo: uma análise dos meios de circulação e concepção da dança on e off-line**. 2016. 102 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Setor de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.
- SPANGHERO, M. **A Dança dos Encéfalos Aceso**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- WOSNIAK, C. R. **Dança, Cinedança, videodança, ciberdança: dança, tecnologia e comunicação**. Curitiba: PPG COM, 2006.

WOSNIAK, C. R. **O corpo e as midi(ações) tecnológicas na emergência de novas subjetividades para a dança em ambientes digitais.** Tuiuti: Ciência e Cultura, Curitiba, n. 46, p. 187-203. 2013.

WOSNIAK, C. R. **A Educação, a Dança e a Pedagogia da Ubiquidade: reflexões sobre o corpo [e]m ações [vídeo]dançantes.** In: GONÇALVES, J. C; GARANHANI, M. C; GONÇALVES, M. B. **Linguagem, corpo e estética na educação.** São Paulo: Hucitec, 2020. p. 125-14

## AMARANTA: QUANDO O CORPO É UMA CASA PRÉ-FABRICADA POR SI E PARA SI

Gerusa Bondan

Abre os teus armários, eu estou a te esperar  
 Para ver deitar o sol sobre os teus braços, castos  
 Cobre a culpa vã, até amanhã eu vou ficar  
 E fazer do teu sorriso um abrigo.

Los Hermanos, *Casa pré-fabricada*.

Amargurada.

Virgem.

Solteirona.

Essa é a imagem da personagem Amaranta, da obra *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, que ficou cristalizada na história da literatura. Semelhante estereótipo foi – e continua a ser – imputado a um sem número de mulheres em suas histórias, como se seus corpos se amortizassem a isso unicamente. Da afirmação de que “a auto-representação das mulheres submetem-se aos saberes elaborados em lugares de autoridade que as reduzem a um corpo” (JODELET apud NAVARRO SWAIN, 2000, p. 7) e da inquietação causada ao observar tal estigma nasceu o presente artigo, o qual se debruça sobre a análise da corporeidade de Amaranta no ensejo de não a reduzir a essa tríade de adjetivos.

O corpo ‘abre os armários’ – conforme a epígrafe –, ou seja, é dispositivo que permite vasculhar o passado, em uma espécie de inquirição, com vistas a decifrar e compreender a identidade que se desvela por meio dele. Ele faz parte da história por possuir uma trajetória dotada de particularidades – físicas, estéticas, políticas, materiais – pertencentes a um tempo e a um espaço determinados, vinculadas, portanto, a uma cultura, a um comportamento. Braunstein e Pépin concebem o corpo enquanto meio para se chegar à história, à identidade:

Para definir, para falar da realidade humana, é preciso falar do corpo e da carne, fazer dele uma coisa e um acesso às coisas. O corpo aparece como um intermediário entre o sentir e o representado, entre o mundo e eu. [...] é também

zona de emergência e de contato e barreira com o mundo simultaneamente. A corporeidade é tudo isso ao mesmo tempo. O estatuto do corpo, recorda-nos Baudrillard, é um fato de cultura, e é através dele que toda a sociedade se reflete e se simboliza, porque o modo de organização da relação com o corpo reflete o modo de organização da relação com as coisas e o das relações sociais. (1999, p. 138, 140)

O corpo viabiliza e fundamenta, por conseguinte, diferentes abordagens acerca da identidade, nomeadamente, da identidade feminina. Considerando a nota feita por Baudrillard na citação anterior, é inevitável deparar-se com corpos femininos dignos de serem reverenciados por terem repercutido a relação estabelecida com o seu íntimo mais ‘profundo’, ao mesmo tempo que, de modo inevitável, carregaram consigo as marcas indeléveis do meio social em que se desenvolveram. Nesse contexto, abre-se espaço para um olhar atento em torno da corporeidade de Amaranta, mulher que chegou ao público por meio da literatura.

Amaranta é a única filha-mulher de José Arcadio Buendía e Úrsula Iguarán, casal que dá origem à saga de Aurelianos, Josés Arcadios, Amarantas e Úrsulas na obra *Cem anos de solidão*. Personagem de escolhas contundentes e atitudes polêmicas, na medida em que se volta aos cuidados da família, ao silêncio, nega a maternidade, o casamento e adere à castidade, a imagem de Amaranta parece apagar-se na memória da literatura e seus atos dissolvem-se no esquecimento do meio acadêmico<sup>1</sup> e do público leitor.

A impressão que a estrutura corporal de Amaranta, ao nascer, despertou em sua mãe, Úrsula, remete ao papel de inferioridade que a mulher ocupou durante séculos: “numa quinta-feira de janeiro, às duas da madrugada, nasceu Amaranta. Antes que alguém entrasse no quarto, Úrsula examinou-a minuciosamente. Era leve e aquosa como uma lagartixa, mas todas as suas partes eram humanas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 21-22). Nesse contexto, cabe apontar, desde a tenra idade, a notável habilidade de Amaranta em criar estratégias para não sucumbir – social e individualmente – ao processo de inferiorização ao qual fora submetida. Ao completar o período de resguardo de quarenta dias após a chegada de Amaranta, sua mãe, Úrsula, partiu à procura de seu filho mais velho, José Arcadio, que havia saído da cidade com os ciganos. Amaranta, desde então, passou a ser criada pelo pai, José Arcadio Buendía, convivendo com os índios que trabalhavam na casa. Assim, falou a língua guajira antes de falar a

<sup>1</sup> São poucos os estudos acadêmicos em torno dessa personagem, constatação feita a partir da pesquisa de referências a respeito em teses e dissertações nos bancos de dados CAPES e CNPq, bem como de artigos e monografias em bibliotecas de diversas universidades brasileiras, à época da elaboração da dissertação de mestrado da autora (2014), intitulada “A construção da identidade de Amaranta, personagem de *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez”, sendo o presente artigo um desdobramento do primeiro capítulo dessa dissertação.

língua de seus pais, e, com os empregados da casa, aprendeu a tomar sopa de lagartixas e a comer ovos de aranhas.

Essa indiferença sofrida por Amaranta em sua infância estende-se à sua adolescência, afirmação que pode ser corroborada por dois acontecimentos, ambos absorvidos pelo corpo da personagem que, fatalmente afetado por eles, se torna a superfície em que os mesmos são registrados, conforme postula Michel Foucault (2002, p. 15). O primeiro deles é a sua descrição a partir da comparação constante com sua irmã adotiva, Rebeca:

Rebeca, ao contrário do que se pôde esperar, era a mais bela. Tinha uma pele diáfana, olhos grandes e repousados, e umas mãos mágicas que pareciam elaborar com fios invisíveis a trama do bordado. Amaranta, a menor, era um pouco sem graça, mas tinha a distinção natural, a altivez interior da avó morta. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 34)

O segundo é a ocasião em que revelou o seu amor por Pietro Crespi, um italiano, professor de música, amigo da família, que frequentava a casa dos Buendía e estava se estabelecendo no então vilarejo de Macondo, onde ela vivia. A reação de Crespi denota o quanto Amaranta era invisível para ele. Ao ouvir a declaração de amor de Amaranta, o professor respondeu, sem titubear: “– Tenho um irmão mais novo – disse a ela. – Vai vir me ajudar na loja” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 44). A corporeidade de Amaranta, pois, não corresponde às normas socialmente estabelecidas e “é objetivado[a] numa escala de valores e atributos que, além das identidades, estabelece seus critérios” (NAVARRO SWAIN, 2000, p. 19) para o que seria uma ‘verdadeira mulher’.

Interessante, contudo, que quatro homens com os quais Amaranta conviveu servem como elementos para desconstruir a ideia da invisibilidade de seu corpo: Pietro Crespi, anos depois de ter rejeitado o amor da Buendía, Gerineldo Márquez, Aureliano José e José Arcadio. No caso deste, a corporificação ocorre por meio das lembranças, uma vez que Amaranta já era falecida quando José Arcadio retorna à casa da família:

Em várias ocasiões, [os meninos] meteram-se na caixa d’água, para ensaboá-lo [José Arcadio] dos pés à cabeça, enquanto ele boiava de barriga para cima pensando em Amaranta. [...] Mergulharam [...], enquanto José Arcadio boiava de barriga para cima, à margem da festa, evocando Amaranta com os olhos abertos. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 348, 350)

Em relação a Crespi e ao coronel Gerineldo, o que se sobrepõe à visibilidade corporal em si mesma é a ‘presença’ de Amaranta: Pietro Crespi, após rejeitá-la, julga-se apaixonado por ela e se suicida ao ter seu pedido de casamento negado;

e o Coronel Gerineldo Márquez, por sua vez, ‘sente necessidade’ das qualidades que Amaranta, por meio de suas atitudes, torna perceptíveis.

Xavier, nesse sentido, fala em “elementos imateriais que priorizam a alma da personagem, sua dádiva pessoal” (2007, p. 31), fundamentais na construção da corporeidade de Amaranta: “a sensibilidade de Amaranta, sua discreta mas envolvente ternura, foram urdindo [em?] volta do namorado uma teia invisível que ele [Pietro Crespi] tinha que afastar materialmente com os dedos pálidos e sem anéis, para abandonar a casa às oito” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 63). O corpo de Amaranta, por conseguinte, é muito mais do que um artefato moldado por rótulos:

Os gestos, as atitudes, os comportamentos individuais são aquisições sociais, o fruto de aprendizagens e de mimetismos formais ou inconscientes. Se, no entanto, eles parecem naturais, é porque são o bem comum de uma sociedade inteira e de uma cultura que é preciso poder colocar à distância de modo a compreender seu caráter relativo; se existe uma história de longa duração, é bem a dos gestos. Essa permanência deve-se aos modelos de educação e à estabilidade dos esquemas que estruturam as culturas e as ideologias. (SCHMITT, 1995, p. 141)

Os modos, o comportamento e a performatividade de Amaranta, intrínsecos à cultura e constituintes de sua corporalidade, são, portanto, uma estratégia de visibilidade que mantém Pietro Crespi envolvido a ela. A Buendía precipitava-se em adivinhar as aspirações do italiano. Os dois “permaneciam na varanda [...], ele [Pietro Crespi] lendo e ela fazendo renda de bilros, indiferentes aos sobressaltos e às más notícias da guerra” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 63). A questão do mimético, abordada por Schmitt, pode ser verificada na conduta de Amaranta ao não aceitar o pedido de casamento de Pietro Crespi: a personagem esperou que o italiano apertasse a sua mão nas dele e expressasse a sua ansiedade para anunciar o casamento, para, sem sequer tremer, retirá-la, retomando a costura – reação corporal que denota a negação do papel social do matrimônio a que Pietro Crespi pensou que Amaranta estivesse predestinada.

Ainda acerca da afirmação de Schmitt (1995), a repulsa que o contato com as mãos de Pietro Crespi causa em Amaranta pode ser visualizada também por meio do mimético. A comparação estabelecida entre o seu gesto com um animal em fuga pode ser associada ao camaleão, bicho que tem o mimetismo como característica e que pode remeter ao fingimento de Amaranta, que dissimula um namoro por vingança ao ter sido anteriormente rejeitada por Crespi. Assim, a atitude da personagem é reveladora de uma mulher que não intenciona se impor aos desígnios da sociedade patriarcal em nome da integridade e do amor próprio.

Amaranta, considerando ‘suas mãos de gelo’ e impondo seu afastamento às de Crespi, passa pela externalização de um processo desenvolvido internamente: a mágoa por ter sido rejeitada pelo italiano. Dessa forma, desenha-se, na corporeidade de Amaranta, de acordo com Braunstein e Pépin, “uma dupla experiência: a da objetividade, para cá do corpo, revelação de que ele existe no exterior” (1999, p. 138) – e não está invisível, como demonstrou Pietro Crespi ao conhecê-la –, “e o da subjetividade, o dentro do corpo, o das emoções” (1999, p. 138).

Na mesma seara, para o Coronel Gerineldo, são, também, as memórias que dão visibilidade à personagem, às quais estão atadas aos gestos da amada:

O próprio Coronel Gerineldo Márquez [...] sucumbiu ao assédio atroz da espera e afundou na derrota miserável da velhice, pensando em Amaranta entre os losangos de luz de uma casa emprestada [...] Aos sábados, dia de visita aos presos, [Amaranta] passava pela casa dos pais de Gerineldo Márquez e os acompanhava à prisão. Um desses sábados, Úrsula se surpreendeu ao vê-la na cozinha, esperando que saíssem os biscoitos do forno para escolher os melhores e embrulhá-los num guardanapo que bordara especialmente para a ocasião (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 79-80, 234).

A virgindade de Amaranta potencializa o estigma que a acompanha. Nesse contexto, porém, é fundamental reiterar que a castidade foi uma resolução da própria personagem que, no entanto, não constituiu uma corporeidade desprovida do sentimento de prazer – característica que reitera a sua conduta enquanto parte da desconstrução do estereótipo que carregou consigo.

Certa madrugada, [...] sentiu os dedos de Amaranta como uns vermezinhas quentes e ansiosos que procuravam o seu ventre. Fingindo dormir mudou de posição para eliminar toda e qualquer dificuldade, e então sentiu a mão sem a atadura negra mergulhando como um molusco cego entre as algas da sua ansiedade. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 82)

O fato de não levar adiante esse relacionamento, contudo, exprime a determinação das convicções da personagem em seus atos e o peso da cultura sobre a sua corporalidade. Assim, Amaranta fechou-se, definitivamente, para todo e qualquer contato físico relacionado à satisfação e ao prazer do corpo:

Aureliano José não imaginava o quanto havia perdido terreno, na noite em que não pôde suportar mais a farsa da indiferença e voltou ao quarto de Amaranta. Ela o repeliu com uma determinação inflexível, inequívoca, e passou a chave para sempre no quarto. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 86)

Um exame minucioso em torno da postura da Buendía no que tange às suas relações afetivas é revelador da sua concepção em torno do amor: ela tinha a certeza de que não teria um homem/um amor completo – ‘como achava que lhe cabia’ – tanto em Aureliano José – a representação do sexo –, quanto no Coronel Gerineldo Márquez – a reprodução da companhia.

Amaranta morreu virgem, mas não deixou de viver a sua sexualidade. O erotismo foi experimentado por meio do prazer causado pelas carícias trocadas com Aureliano José. O discurso erótico, por sua vez, é percebido por meio da voz do narrador, sendo que Amaranta não assume essa relação. Em outros termos, ela se preocupava de tal forma consigo mesma, que esse cuidado lhe permite experienciar o prazer físico, sem, contudo, torná-lo público. Essa postura é fruto da relação monádica estabelecida com o seu corpo – mencionada adiante – e do que Lasch (1983, p. 86) chama de “efeitos destrutivos da cultura”, em que a condição de objeto erótico desfavorece a mulher uma vez que o sexo, conforme os preceitos do catolicismo, tinha como fundamento a procriação. Nessa perspectiva, cabe a observação de Santos: “é possível perceber que, nas mais diversas épocas e sociedades, a humanidade esteve sujeita a processos de dominação, e o corpo erotizado, entendido como doentio e não natural, esteve no centro dessas ideologias, como fator de repressão” (2010, p. 151). O silêncio, a discrição traduzida em invisibilidade era, pois, para Amaranta, uma estratégia eficaz: ela se permitia, por meio dele, viver a erotização ao lado de Aureliano José sem, todavia, almejar a maternidade, ou passear pelas trilhas da devassidão – obedecendo, por consequência, ao que preconizava o discurso vigente à sua época e, provavelmente, aos seus intentos, sobretudo porque a relação com Aureliano José ocorreu já na maturidade de Amaranta.

Nesse contexto, a invisibilidade conferida ao corpo feminino, é preciso repetir, representa a cultura do patriarcalismo, cujos valores oprimem a mulher que não opta pelo casamento ou pela vida religiosa, interpretados como fonte de proteção e segurança. Há que lembrar, nessa conjuntura, que, segundo Bourdieu (1999), o corpo feminino é o lugar onde a dominação se materializa. Parece, contudo, que, para Amaranta, principalmente com o passar dos anos, a autoafirmação não reside na necessidade de se casar, de ser vista: daí a mortalha tecida por ela para cobrir o seu corpo em seu ataúde, ante a anunciação da sua morte; daí, igualmente, a subversão: bastar-se a si mesma. Evidente, portanto, conforme Beauvoir (1980), que Amaranta quis, acima de tudo, “existir para si” (1980, p. 90), já que a ‘existência’, se não lhe foi negada, sobretudo em sua infância, lhe foi ‘abafada’.

Nos anos que antecederam a sua morte, Amaranta passou por um longo período, que poderia ser nomeado como de imobilização corporal, relacionado

à sua invisibilidade corpórea. O corpo imobilizado é aquele tomado pelo entorpecimento, pela inatividade, pela inércia. No corpo imobilizado, “a disciplina se impõe de tal forma que anula toda e qualquer iniciativa” (XAVIER, 2007, p. 78). Nesse contexto, a disciplina com que Amaranta se dedica à atividade de cuidar denota a ausência de uma imobilidade corporal; afinal, se houvesse imobilidade corporal, a personagem não tomaria a iniciativa de se responsabilizar pelos cuidados com os membros da família e pessoas à sua volta – à exceção de Fernanda Del Carpio.

Amaranta tomou o encargo de cuidar de todos. Colocou cadeirinhas de madeira na sala, e instituiu um jardim de infância com outras crianças de famílias vizinhas. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 76)

Ela ajudou a levantar o corpo. Vestiu-o com os seus enfeites de guerreiro, barbeou-o, penteou-o, e engomou-lhe o bigode melhor do que ele mesmo o fazia nos seus anos de glória. Ninguém pensou que houvesse amor naquele ato, porque estavam acostumados com a familiaridade de Amaranta para com os ritos da morte. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 154-155)

A Buendía direciona, então, os últimos anos de sua vida ao bordado da mortalha e à conseqüente espera da morte. O ato de bordar constitui, também, a ausência de prostração e abatimento que caracterizam o corpo imobilizado. Em detrimento do que se chama imobilização, a partir da idade madura, Amaranta se submeteu a um processo de constante e profundo recolhimento que lhe custou a alcunha de amargurada. Tomando as palavras de Maria Homem (2018), Amaranta foi sujeitada à solidude, “condição estrutural do humano de nascer e morrer só”. Ainda acerca da invisibilidade/imobilização corporal, em Amaranta, ambas não correspondem ao apagamento das marcas de tudo o que especificou sua corporalidade; foi nesse período, ao contrário, que as mesmas foram trabalhadas/tecidas/revividas mentalmente, solidificando-se enquanto impressão das relações simbólicas e sociais implicadas em seu corpo.

Na obra *Memória e sociedade: lembrança de velhos* (1994), Ecléa Bosi “mostra que as lembranças não são revividas, mas sim reconstituídas em interação com o presente. Elas não ressurgem exatamente como foram vividas, mas impregnadas pelas experiências atuais” (XAVIER, 2007, p. 92). O cotidiano de Amaranta, nos últimos anos, porém, construído segundo suas aspirações, não era dotado de experiências que possibilitassem a reconstrução ou a reparação de qualquer lembrança. Ao contrário, era permeado pelos planos do pensamento –

Amaranta pensava em Rebeca, porque a sua solidão havia selecionado as lembranças e incinerado as entorpecentes montanhas de lixo nostálgico que a vida acumulara no seu coração e havia purificado, magnificado e eternizado as outras, as mais amargas. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 124-125)

– e pela indisposição, diante da possibilidade de ação, observada nas suas últimas horas de vida na resposta dada por Amaranta ao pedido de Úrsula de promover uma reconciliação<sup>2</sup> entre ela e Fernanda Del Carpio: “Úrsula compreendeu pelo silêncio da alcova que tinha começado a escurecer. – Despeça-se de Fernanda – suplicou a ela. – Um minuto de reconciliação tem mais mérito do que toda uma vida de amizade. – Já não vale a pena – respondeu Amaranta” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 157).

O corpo de Amaranta, ademais, se ausente de beleza, é dotado de elegância, docilidade, sensibilidade, ternura: “Embora seu tipo carecesse de graça, possuía uma refinada sensibilidade para apreciar as coisas do mundo, e uma ternura secreta...” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 86). “[...] Amaranta não revelava nenhuma perturbação, nem o mais leve sinal de dor e até parecia um pouco rejuvenescida pelo dever cumprido. Estava tão ereta e esbelta como sempre” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 156).

Nasio afirma que carne, nervos e ossos formam o corpo real. A partir dessa premissa, pode-se dizer que a queimadura de Amaranta constitui uma representação denominada de ‘imagem mental do corpo’:

Na representação mental do corpo real é que aparece o sujeito, o autor do conhecimento. É o sujeito quem determina o acontecimento sensorial, registrando-o sob a forma de uma representação. Essa representação é chamada de imagem mental do corpo: toda a sensação percebida imprime inevitavelmente sua imagem; toda sensação real é necessariamente duplicada por uma virtualidade. (2009, p. 7-8)

O autor explica, ainda, que o corpo existe na cabeça daquele que o carrega. Não há dor física pura fora de nós, a dor existe em nós, mentalmente em nós. Amaranta, por sua vez, externaliza a sua dor por meio da queimadura da mão; é uma espécie de representação do processo que promove um diálogo entre interior e exterior, a partir do interior, pois, assim, a personagem lida com esse sentimento. E, se Amaranta faz isso, é porque era tamanha a dor que sentiu por negar o amor de Crespi, que a dor se impunha a ela, sendo necessário queimar a mão como forma de saná-la – atitude que demonstra, igualmente, a sua coragem: “Amaranta entrou na cozinha e pôs a mão nas brasas do fogão, até doer tanto

<sup>2</sup> Fernanda Del Carpio e Amaranta jamais estabeleceram entre si uma relação apaziguável que justificasse uma reconciliação. Nesse caso, se necessário, não caberia (re)começar e, sim, começar.

que não sentiu mais a dor, e sim o fedor da sua própria carne chamuscada” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 64). Em outras palavras, a representação mental que gerou a dor e a “simultânea emoção aflitiva que o[a] acompanha” foram maiores do que a sua capacidade de lidar com ela, mostrando-se o corpo o dispositivo “a partir do qual nós pensamos, já que todo conhecimento é corporalmente intermediado como lugar que reflete nossa história individual e política e como lugar a partir do qual a vida é transmitida” (Dicionário de Teologia Feminista, p. 66, *apud* XAVIER, 2007, p. 133).

Na medida em que o tempo passa, cada vez mais mergulhada em suas lembranças e na interação profunda consigo mesma, Amaranta parece dedicar a si o seu amor. Ao cobrir a cicatriz da queimadura em sua mão com uma atadura negra para o resto da vida, Amaranta fecha as portas de seus sentimentos, de seus ‘armários’, conforme a epígrafe, para o mundo exterior. Ou seja, muito mais do que a virgindade que ela intenciona manter, conforme a voz narrativa da obra, a faixa negra simboliza a sua desde sempre solitude, e, não, a iniciativa em viver um luto perpétuo. A corporeidade de Amaranta está, pois, fortemente marcada por sua relação monádica com o mundo, isto é, “voltada para si mesma, pois seus objetivos se constituem em si mesmos” (FRANK, 1996, p. 61).

Cabe pontuar, todavia, que o monadismo em Amaranta é afetado pela cultura, alicerçada em estereótipos que determinam a conduta feminina, incorporados na personagem. Isso porque, de acordo com Butler, “discursos, na verdade, habitam corpos. Eles se acomodam em corpos; os corpos na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue. E ninguém pode sobreviver sem, de alguma forma, ser carregado pelo discurso” (*In* PRINS; MEIJER, 2002, p. 162). Em todo caso, Amaranta sempre encontrou formas alternativas e, muitas vezes, contraditórias, de vivenciar e expor as suas opiniões e sentimentos na trajetória de solitude e introspecção que ela se permitiu trilhar. Amaranta não fez nenhuma concessão.<sup>3</sup>

Não obstante a sua trajetória, a peculiaridade da corporeidade de Amaranta Buendía é predominante no que diz respeito à sua morte e há três fatos que a comprovam. Os dois primeiros constituem a anunciação da morte e a forma com que Amaranta passa a conviver com ela:

A morte lhe concedera o privilégio de se anunciar com vários anos de antecedência. Viu-a num meio-dia ardente, costurando com ela na varanda, [...]. Reconheceu-a imediatamente e não havia nada de pavoroso na morte porque era uma mulher vestida de azul, com o cabelo comprido, de aspecto um pouco antiquado [...]. Várias vezes Fernanda esteve presente e não a viu, apesar de ser tão real, tão humana, que numa ocasião pediu a Amaranta o favor de enfiar-lhe a linha na agulha. A morte não lhe disse quando ela ia morrer nem se a sua hora

<sup>3</sup> Termo emprestado de Maria Homem (2018), ao falar sobre o último vídeo de Clarice Lispector, em que esta afirma: “eu não fiz nenhuma concessão”.

estava marcada para antes da de Rebeca, mas sim lhe ordenou que começasse a tecer a sua própria mortalha no próximo seis de abril. Autorizou-a a fazê-la tão complicada e primorosa quanto quisesse, mas tão honradamente como fizera a de Rebeca, e lhe avisou que haveria de morrer sem dor nem medo nem amargura, ao anoitecer do dia em que a terminasse. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 155)

Ao saber de seu irremediável fim, e frisa-se, aqui, a ausência da amargura em sobreposição à serenidade, Amaranta consegue ludibriá-la, de modo a entrever que aceitaria a sua morte, ainda que somente no momento em que ela se sentisse preparada para abraçá-la. Por isso a alternância entre períodos de lentidão e de antecipação no bordado da mortalha – era o tempo de que Amaranta precisava sendo meticulosamente administrado por ela.

Amaranta encomendou as meadas de linho e ela mesma teceu a fazenda. Fê-lo com tanto cuidado que somente este trabalho levou quatro anos. Em seguida, iniciou o bordado. À medida que se aproximava o fim irremediável, ia compreendendo que só um milagre permitiria que prolongasse o trabalho para além da morte de Rebeca; mas a própria concentração lhe proporcionou a calma que lhe faltava para aceitar a idéia de uma frustração. [...] O mundo se reduziu à superfície da sua pele e o interior ficou a salvo de toda a amargura. [...] nem sequer a inquietou a certeza de que estavam fechadas todas as possibilidades de retificação. O seu único objetivo foi terminar a mortalha. Em vez de retardá-la com preciosismos inúteis, como fizera a princípio, apressou o trabalho. [...] no dia seguinte, às oito da manhã, deu o último ponto no trabalho mais primoroso que mulher alguma terminara jamais e anunciou sem o menor dramatismo que morreria ao entardecer. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 155)

Provavelmente, todavia, o coroamento de uma corporalidade não estereotipada esteja na estratégia final elaborada pela Buendía – um ‘soco no estômago’ da invisibilidade –, e na astúcia e artilosidade com que Amaranta fez de seu corpo um dispositivo útil, e eterno, a ser lembrado por muito tempo após a sua morte e não apenas por seus familiares:

Preveniu não só a família como toda a população, porque Amaranta [se ofereceu para] levar cartas aos mortos. A notícia de que Amaranta Buendía zarpava ao crepúsculo, levando o correio da morte, foi divulgada em Macondo antes do meio-dia e, às três da tarde, já havia na sala um caixote cheio de cartas. Os que não quiseram escrever deram a Amaranta recados verbais que ela anotou numa caderneta, com o nome e a data de morte do destinatário. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 156)

Portanto, olhar “as formas utilizadas para lutar por si” (DEL PRIORE, 2003, p. 9) na trajetória de Amaranta, por meio da análise de sua corporeidade, corroboram a desconstrução da representação estigmatizante que se abateu sobre

ela. A própria Úrsula assim o admite: “Amaranta, pelo contrário, cuja dureza de coração a espantava, cuja concentrada amargura a amargava, foi revelada no último exame como a mulher mais terna que jamais pudesse haver existido” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 140).

Como se já não bastasse, Amaranta mostrou – para si mesma – que era de assombrosa sobriedade o processo de construção de sua identidade, arraigado em seu corpo: “[...] pediu a Úrsula um espelho e pela primeira vez em mais de quarenta anos viu o seu rosto devastado pela idade e pelo martírio e se surpreendeu do quanto se parecia com a imagem mental que tinha de si mesma” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 157).

Daí a sua singularidade, o seu encanto, o seu fascínio: enquanto representação da corporalidade, são múltiplas as interpretações a que Amaranta remete – sem abrir os seus armários, sem se expor, como numa casa pré-fabricada *por si e para si*.

Amaranta Buendía:

Virgem.

Terna.

Ardilosa.

Solteirona.

Tenaz.

Habilidosa.

Astuta.

[...]⁴

## REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. v. 2. Traduzido por Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRAUNSTEIN, Florence; PÉPIN, Jean-François. **O lugar do corpo na cultura ocidental**. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia**. 2. ed.

⁴ [...] porque as possibilidades não se esgotam e cabe ao leitor preencher as reticências com os adjetivos os quais atribuiria à Amaranta.

Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 17. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

FRANK, Arthur W. For a sociology of the body: an analytical review. *In*: FEATHERSTONE, Mike; HEPWORTH, Mike; TURNER, Bryan S. (Eds.). **The body: social process and cultural theory**. London: Sage Publications, 1996.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidão**. 44. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

HOMEM, Maria. Estar só, Clarice, amor parental e feminismo... O melhor de Maria Homem. “Casa do Saber”. **YouTube**, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=77GsYqEgv68>.

LASCH, Christopher. **A cultura do narcisismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

NASIO, Jean David. **Meu corpo e suas imagens**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

NAVARRO SWAIN, Tânia. A invenção do corpo feminino ou “a hora e a vez do nomadismo identitário?”. **Textos de História**, v. 12, n. 1/2, 2000. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/view/27803/23901>.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. **Revista Estudos Feministas**, n. 1, 2002.

SANTOS, Salette Rosa Pezzi dos. **Duas mulheres de letras: representações da condição feminina**. Caxias do Sul: Editora da Universidade de Caxias do Sul, 2010.

SCHMITT, Jean-Claude. A moral dos gestos. *In*: SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de (Org.). **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Mulheres, 2007.

## FADA MADRINHA EM “SHREK 2” E O MARKETING DO CORPO: A FAVOR OU CONTRA SI MESMA?

Jéssica Emanuelle de Souza Batista (UEPG)

Fábio Augusto Steyer (UEPG)

O corpo de cada um de nós pode ser considerado nossa porta de entrada na sociedade. O que pensam de nós, seja como pessoas ou profissionais, vai depender muito da forma como nossa imagem é exposta e interpretada por cada um, a partir de suas percepções e visões de mundo.

Assim também acontece com as personagens, tanto na Literatura quanto no Cinema. Quando vemos – ou lemos – uma personagem pela primeira vez, ela nos causa determinadas impressões, que podem ou não permanecer conosco ao longo daquela obra.

Uma personagem bastante conhecida em nossa cultura é a Fada Madrinha. Provavelmente não há quem não saiba que, se existe uma Fada Madrinha, seja numa obra literária ou cinematográfica, ela estará lá para ajudar a personagem a ter o seu “final feliz”. Era exatamente com isso que a obra “Shrek 2” contava, quando inseriu uma Fada Madrinha em sua história, pronta para realizar os desejos de quem quer que fosse.

É possível e provável que a Fada Madrinha em nossa cultura tenha se tornado popular a partir da animação “Cinderela” (EUA, 1950), dos Estúdios Disney. Em “Shrek 2”, a Fada Madrinha tem visível inspiração na Fada do longa-metragem da Disney. Isso pode ser afirmado também a partir do que falam os diretores do filme “Shrek 2”, em seus comentários sobre a animação, na primeira cena em que a Fada Madrinha aparece: “Gosto da pequena homenagem... Uma homenagem aos filmes da Disney, *Cinderela*, *O Mágico de Oz*. Há tantas referências cinematográficas neste filme que perco a conta” (ASBURY, K. & VERNON, C. SHREK 2, comentários durante o filme, 19m29s – 19m42s).

Assim, partir das percepções que fizemos acerca dessa personagem, este artigo tem como objetivo apresentar a construção da Fada Madrinha feita pelo filme “Shrek 2”, da DreamWorks (EUA, 2004), levando em consideração sua provável inspiração, considerada aqui como a Fada Madrinha da obra “Cinderela”, da Disney (EUA, 1950). Nosso artigo falará da imagem que a Fada Madrinha tenta passar sobre si mesma, tanto em relação à sua aparência

física quanto em relação à sua personalidade, e como ela se quer ser vista pelos demais personagens da história.

Para iniciar essa análise, é importante notarmos que a Fada Madrinha do filme “Shrek 2” aparece pela primeira vez nas cenas da chegada de Shrek e Fiona ao reino Tão Tão Distante, quando Shrek irá conhecer seus sogros, o rei e a rainha. Ao passar com sua carruagem pelas ruas da cidade, Shrek vê um outdoor com a imagem da Fada Madrinha e seu slogan. Esta primeira aparição no filme nos mostra uma Fada Madrinha bem diferente daquilo que esperamos, culturalmente, de uma fada.

A Fada Madrinha, no outdoor, está deitada de lado, usando um longo vestido cor-de-rosa, com plumagens nas barras e decote. Além disso, ela usa luvas, sapatos e óculos, também cor-de-rosa (anexo 1). Suas asas e brincos são dourados, e a varinha de condão tem movimento, tocando a parte mais alta do outdoor. Ela segura um frasco de poção na mão esquerda, e a frase no outdoor é “For All Your Happily Ever Afters – Fairy Godmother”. Em tradução livre, a frase corresponde a “Para todos os seus Felizes Para Sempre – Fada Madrinha”.

Nesse outdoor, temos uma imagem moderna da Fada Madrinha, representada não apenas por sua roupa e acessórios, como pelo próprio fato de ela estar em um outdoor, ou seja, há uma propaganda do “trabalho” da Fada Madrinha, que é promover o “Final Feliz” de todos. É importante destacarmos que a Fada Madrinha que conheceremos em Tão, Tão Distante é uma empreendedora – ela é dona de uma fábrica de realizar desejos e, além disso, nos é apresentada como uma celebridade na cidade, fazendo grande marketing de seus negócios.

A cena do outdoor é muito rápida. Ela fica em tela por apenas dois segundos (11m38s – 11m40s). É relativamente pouco tempo para que se consiga formar uma ideia dessa Fada Madrinha, já que muitos espectadores podem nem sequer conseguir ver o outdoor, tal é a rapidez com que ele passa.

A primeira aparição efetiva da Fada Madrinha ocorre após o jantar na casa dos pais de Fiona, no qual há um desentendimento entre os personagens. Fiona vai para o quarto e, assim que uma lágrima sua cai, a Fada Madrinha aparece, cantando uma música suave:

Suas lágrimas me chamaram  
 E aqui está o meu doce remédio  
 Sei o que toda princesa precisa  
 Para ter uma vida feliz. (SHREK 2, 2001, 19m24s – 19m42s)<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Transcrição feita a partir das legendas em português.

A Fada aparece rodopiando dentro de uma bolha, com várias bolhas ao redor, o que remete muito ao longa “Cinderela” da Disney, no qual há uma cena em que a protagonista está lavando o chão e cantando. Nesta cena em questão, uma série de bolhas aparecem, com a imagem de Cinderela dentro delas (anexos 2 e 3). Não é possível afirmar que esse surgimento da Fada Madrinha foi inspirado no filme de Cinderela, mas é inegável a semelhança.

Após chegar com sua música, a bolha em que a Fada Madrinha está estoura, e ela se assusta com Fiona – que, por sua vez, também se assusta com a aparição da Fada. Aqui, temos outra aparência da Fada Madrinha: ela usa vestido longo azul, o que também lembra a Fada Madrinha de “Cinderela” (anexos 4 e 5).

É notável que a Fada Madrinha fica desconcertada ao ver Fiona transformada em ogra, afinal, ela esperava que Fiona estivesse em sua forma humana. A Fada também se espanta por Fiona ter se casado com um ogro, dizendo que “isso não está certo”. Nesse momento nós, espectadores, já podemos notar que existe alguma coisa nela que não está de acordo com o que se esperaria de uma fada madrinha.

Retomando a questão dos vestidos utilizados pelas Fadas, nota-se que o modelo de ambos é consideravelmente diferente. Enquanto a Fada Madrinha de “Cinderela” usa um vestido longo e mais largo, de mangas largas e capuz, a Fada Madrinha de “Shrek 2” usa um vestido não tão longo, com formas mais justas e um considerável decote, num estilo muito mais moderno.

Além disso, a Fada Madrinha de “Shrek 2” usa joias (brincos e anéis, principalmente), enquanto a única coisa que se destaca na roupa da Fada Madrinha de “Cinderela” é o laço cor-de-rosa no pescoço. Devemos levar em consideração aqui o fato de as épocas de lançamento dos filmes diferirem muito, já que “Cinderela” foi lançada em 1950, enquanto “Shrek 2” foi lançado no ano de 2004.

No entanto, apesar de termos entre os filmes uma diferença de cinquenta e quatro anos, é notável que a Fada Madrinha de “Shrek 2” tem grande semelhança com a de “Cinderela”, a começar pelo vestido azul. De acordo com Modesto Farina (1982, p. 112), “as cores constituem estímulos psicológicos para a sensibilidade humana, influenciando no indivíduo, para gostar ou não de algo, para negar ou afirmar, para se abster ou agir”.

Dessa forma, cada cor utilizada pode influenciar naquilo que pensamos acerca das personagens. Essa influência é inconsciente, baseada muitas vezes em associações com experiências agradáveis que se possa ter tido no passado. Ainda segundo Farina (1982, p. 112), “[...] desde a Antiguidade, o homem tem dado um significado psicológico às cores e, a rigor, não tem havido diferença

interpretativa no decorrer dos tempos”. Assim, apesar das possíveis variações de significados das cores entre as pessoas, tanto no tempo como no espaço, Farina explica que as diferenças interpretativas não são grandes.

Deste modo, a cor azul – utilizada nos vestidos de ambas as Fadas Madrinhas – teria, portanto, associação afetiva com “[...] espaço, viagem, verdade, sentido, afeto, intelectualidade, paz, advertência, precaução, serenidade, infinito, meditação, confiança, amizade, amor, fidelidade, sentimento profundo” (FARINA, 1982, p. 114-115).

Gostaríamos de destacar aqui alguns dos termos a que se associa a cor azul, citados acima. Façamos primeiro das associações com os termos *afeto*, *paz*, *serenidade*, *confiança*, *amizade*, *amor* e *fidelidade*. Tais termos podem ser relacionados com a Fada Madrinha de “Cinderela”, sempre amável e, apesar de agitada, transmitindo paz (e serenidade, de certa forma) na medida em que ajuda a protagonista. Ela tem uma relação de amizade com Cinderela, e é fiel, pois aparece assim que a personagem tem problemas e precisa de sua ajuda.

Já a Fada Madrinha de “Shrek 2” parece estar tentando se assemelhar à Fada Madrinha de “Cinderela”, ainda que inconscientemente. Ela usa também um vestido azul, que causaria essa impressão de amizade, paz, fidelidade. Atentemos, no entanto, para algumas das outras palavras a que a cor azul pode ser associada: *advertência* e *precaução*. De certa forma, ao mesmo tempo em que a personagem está tentando transmitir bons sentimentos em relação a ela mesma usando um vestido azul, esse mesmo vestido auxilia o espectador a sentir uma espécie de “aviso”: advertência e precaução. Devemos ter cuidado com a personagem, nos prevenir, pois ela não será exatamente como pode parecer.

Numa das cenas finais de “Shrek 2” – relativa ao baile em comemoração ao casamento de Shrek e Fiona –, a Fada Madrinha deixa de lado seu vestido azul, passando a usar um vestido vermelho (anexo 6). A cor vermelha, segundo Farina, tem relação afetiva com

[...] dinamismo, força, baixeza, energia, revolta, movimento, barbarismo, coragem, furor, esplendor, intensidade, paixão, vulgaridade, poderio, vigor, glória, calor, violência, dureza, excitação, ira, interdição, emoção, ação, agressividade, alegria comunicativa, extroversão. (FARINA, 1982, p. 113) Novamente, analisaremos algumas das palavras citadas acima. Em primeiro lugar, notamos que uma das sensações com a qual a cor vermelha está ligada é a paixão, o que, no senso comum, já é associado a essa cor. Sensações ligadas à movimentação e energia também podem ser referidas por essa cor, como o *dinamismo*, *energia*, *movimento*, *furor*, *intensidade* e *excitação*, que podem ser percebidos na Fada Madrinha nesse trecho do filme, pois ela canta uma música, com muito movimento, demonstrando-se enérgica. Além disso, essa cor também simboliza o *poderio* e a *glória*, que são duas coisas que a personagem busca durante a trama.

As referências à *alegria comunicativa, extroversão, movimento e energia* também podem ser percebidas na música cantada pela Fada Madrinha nessa parte do filme, que é bastante agitada. O *esplendor* da personagem é outra característica que pode ser observada na cena.

A cor vermelha também pode ser associada afetivamente com a *baixeza, ira, barbarismo, violência e agressividade*, que seriam coisas mais negativas possivelmente relacionadas à personagem. Apesar de a Fada Madrinha cometer barbarismos, violência e agressões apenas num sentido psicológico e emocional, tais sensações podem ser relacionadas à sua personagem no momento em que ela se veste de vermelho, principalmente porque o espectador já sabe que a personagem não é exatamente como ela quer ser vista por sua sociedade.

A cena da festa é justamente a cena em que as demais personagens irão descobrir quem é a verdadeira Fada Madrinha. Nesse caso, é extremamente significativo que ela se vista de vermelho, pois as associações feitas pelo público serão anteriores à descoberta de sua verdadeira identidade.

Voltamos aqui para a cor rosa, que apareceu na cena do outdoor. Farina não relaciona essa cor com nenhuma sensação afetiva, trabalhando apenas com as cores básicas. Entretanto, o rosa é a mistura do vermelho com o branco. Analisando tudo o que o vermelho pode significar, podemos relacionar esses significados também à cor rosa. No entanto, como o rosa é uma cor mais suave, uma vez que foi associada ao branco, essa intensidade da significação pode ser menor, ainda que válida. Percebe-se que naquela primeira cena em que a Fada Madrinha aparece, portanto, logo em sua entrada no filme, ela já aparece com esse significado mais relacionado à sua verdadeira identidade, que só será revelada aos demais personagens no final do filme.

Temos ainda outro aspecto a ser considerado em relação à aparência física da personagem. Ambas as Fadas Madrinhas têm cabelo grisalho. Com suas diferenças, obviamente, uma vez que o cabelo da Fada Madrinha de “Shrek 2” tem muito brilho, além de um penteado “estiloso”, mais contemporâneo. Esse penteado nos remete ao capuz utilizado pela Fada Madrinha de Cinderela, já que os cabelos são estilizados de modo a formar uma “ponta”, como se fosse o formato de um capuz. Isso pode ser uma tentativa de trazer ao espectador uma sensação de familiaridade, pois há mais uma característica em comum com uma Fada Madrinha já conhecida.

As semelhanças físicas da Fada Madrinha de “Shrek 2” com a personagem da animação da Disney funcionariam, portanto, como uma forma de remeter àquela Fada que foi boa para Cinderela. Dessa forma, o telespectador associaria uma Fada Madrinha com a outra, de modo que essa nova que se apresenta a nós já tivesse o crédito do público conquistado pela anterior. De acordo com

Joel Siegel, crítico de cinema, “[...] para três gerações de norte-americanos, *uma história de Cinderela significa a narração de Walt Disney*. [...]” (CINDERELA, *Bônus*, 6m43s – 6m53s – grifo dos autores). Essa afirmação demonstra o quanto a animação “Cinderela” foi bem sucedida em deixar sua marca na cultura ocidental.

Em outras palavras, é como se as pessoas, de um modo geral, lembrassem da Fada Madrinha de “Cinderela” ao ver uma nova Fada Madrinha, associando, portanto, uma à outra. As semelhanças físicas contribuem para aumentar essa possível relação do público com a Fada Madrinha antecedente e, conseqüentemente, sua aceitação como personagem “bondosa”.

Com relação à personalidade da Fada Madrinha, observamos que há uma tentativa de “imitar” a personalidade da Fada Madrinha de “Cinderela”. Num primeiro momento, ela se apresentará a Fiona como aquela que vai ajudá-la a ser “feliz para sempre”, mudando tudo o que for preciso na vida dela – o que mostrará em sua música.

Após a primeira música cantada pela Fada Madrinha, Shrek aparece no quarto de Fiona. A Fada se espanta por Fiona ter se casado com um ogro, dizendo que “isso não está certo”, o que entendemos como, na concepção da Fada, não sendo certo que uma princesa se case com um ogro. Ela sai do quarto de Fiona e, logo em seguida, vai à janela do quarto do Rei Harold, e o chama para uma conversa. Ele é obrigado a entrar na carruagem moderna da Fada Madrinha, em que se encontram a Fada, dois seguranças e o Príncipe Encantado. Este é o momento em que o espectador tem acesso a quem é a Fada Madrinha realmente, numa cena referida pelos cineastas como “a cena de O Poderoso Chefão” (ASBURY, K.; VERNON, V. SHREK 2, comentários durante o filme, 25m08s - 25m10s), o que configura mais um aspecto intertextual presente no filme. Essa cena mostra claramente que a Fada não está contente com o casamento de Fiona, uma vez que seu filho não é o marido e o marido não é nem mesmo um ser humano.

Já sabemos aqui que a Fada Madrinha de “Shrek 2” comporta-se diferentemente do que esperamos de uma Fada, sendo a antagonista de uma história. Riqueza e beleza é o que ela mais oferece à Fiona, o que ficará claro na música que canta ao conhecer Fiona e se apresentar a ela.

Partimos assim para uma breve análise desta música, no intuito de apresentar como a Fada Madrinha já nos mostrou, desde o primeiro momento, quais eram suas verdadeiras intenções e o que era realmente importante para ela.

With just a...

Wave of my magic wand

Your troubles will soon be gone  
 With a flick of the wrist and just a flash  
 You'll land a prince with a ton of cash  
 A high-priced dress made by mice no less!  
 Some crystal glass pumps and no more stress!<sup>2</sup>

No trecho citado, fala-se sobre a varinha de condão (“magic wand”), que irá resolver os problemas de Fiona, assim como a Fada Madrinha de “Cinderela” utiliza uma varinha para ajudar a protagonista. Podemos destacar também a questão do príncipe “with a ton of cash”, o que mostraria uma preferência por um príncipe que tenha dinheiro. Nas duas frases seguintes, observam-se referências à “Cinderela” da Disney, além da expressão “high priced” para qualificar o vestido – mais uma referência ao dinheiro. A primeira referência ao filme “Cinderela” é a respeito do vestido da protagonista, que é feito por ratos; e a segunda, ao sapatinho de cristal.

Há também um discurso recorrente de modernidade, que se apresenta em alguns trechos da letra da música, como os que seguem:

We'll help you set a new fashion trend  
 I'll make you fancy, I'll make you great  
 The kind of girl a prince would date!<sup>3</sup>

Nesses versos, a Fada Madrinha fala sobre a moda – “a new fashion trend” – e que fará da princesa uma pessoa chique (“fancy”), o tipo que um príncipe namoraria. Isso já nos mostra uma faceta da Fada, pois ao dizer que esse é “o” tipo de garota, isso significa que é o certo, e não apenas “um” tipo de garota, que englobaria outros. Assim, a Fada demonstra certa discriminação em relação aos tipos de garotas, que podem ou não ser corretas para um príncipe.

Na sequência, seremos apresentados a outras duas características importantes para a Fada Madrinha:

2 Tanto na dublagem da música como nas legendas em português, o que temos não corresponde exatamente à letra original. Considerando o teor da letra, as expressões utilizadas, etc., é difícil conseguir a correspondência exata em português. Entretanto, nos propomos aqui a modificar a tradução que aparece na dublagem e nas legendas, de modo que se aproxime um pouco mais da letra original, frisando que será impossível conseguir o sentido exato. Em notas, faremos a tradução dos trechos a serem analisados. O primeiro trecho corresponde a: “Com apenas um / aceno da minha varinha mágica / seus problemas irão logo embora / Com um simples movimento de pulso em apenas um clarão / você apanha um príncipe com uma tonelada de dinheiro. / Um vestido de alto preço feito por ratos nada menos! / Sapatos de cristal e não mais estresse! / ”.

3 “Nós vamos te ajudar a criar uma nova tendência fashion / Eu vou fazê-la chique, eu vou fazê-la ótima / - O tipo de garota que um príncipe namoraria!”.

A sporty carriage to ride in style,  
 Sexy man boy chauffeur, Kyle  
 Banish your blemishes, tooth decay,  
 Cellulite thighs will fade away<sup>4</sup>

O trecho acima evidencia mais uma questão valorizada pela Fada Madrinha, o modelo da carruagem – esportivo, que remete a algo elegante e sofisticado, além de caro –, um chofer jovem (“man boy”), e que seja sexy. Os outros dois versos remetem a aparência e beleza, pois ela falará de livrar-se de manchas, cáries nos dentes e celulite. Isso evidencia mais uma vez a preocupação com a boa aparência, não apenas de beleza, parecendo remeter até mesmo à perfeição.

Nip and tuck, here and there  
 to land that prince with the perfect hair  
 Lipstick liners, shadows blush  
 To get that prince with the sexy tush<sup>5</sup>

Aqui, a Fada Madrinha refere-se à cirurgia plástica, que seria um recurso provável para alcançar o objetivo de conquistar “aquele príncipe com o cabelo perfeito”. Este trecho é interessante, pois pode estar remetendo ao filho da Fada Madrinha, Encantado, que sacode os cabelos numa cena no início do filme, ao retirar o capacete da armadura. Como sabemos que a Fada pretende que seu filho se case com Fiona, portanto, Encantado pode ser entendido como o príncipe com o cabelo perfeito a que ela se refere.

Fiona recusa a beleza e riqueza oferecidas pela Fada Madrinha, e diz que prefere continuar sendo ogra. A Fada Madrinha fica frustrada, e recorre ao Rei Harold. Nesse momento, o espectador fica sabendo “a verdadeira face” da Fada Madrinha, além de que Encantado é seu filho. Fica parecendo, para o espectador, que havia um combinado prévio entre a Fada e o rei para que seus filhos se casassem. Como isso não acontece, a Fada chantageia o rei, que deverá convencer a filha a casar-se com Encantado. Ela ameaça retirar o “feliz para sempre” do rei, que aceita o acordo. Assim, vemos que a Fada Madrinha pode se aproveitar da sua condição de “realizadora de desejos” em benefício próprio.

No decorrer da história, haverá uma sequência em que a Fada Madrinha e Shrek se encontram. Shrek está em busca de seu “final feliz” e, para isso,

<sup>4</sup> “Uma carruagem esportiva para dirigir com estilo. / Um chofer sexy, Kyle. / Sumir com suas manchas, cáries dentárias, celulites nas coxas vão desaparecer”.

<sup>5</sup> “Cirurgia plástica, aqui e ali / para conseguir aquele príncipe com o cabelo perfeito / Batom delineador, sombra blush / para pegar aquele príncipe com o bumbum sexy”.

vai à fábrica da Fada Madrinha para conversar com ela. Nesse ponto, temos os comentários dos diretores do longa, que falam a respeito dessa espécie de indústria:

Ok, agora temos [...] o laboratório James Bond de poções da Fada Madrinha. Queríamos que ela de repente se sentisse como uma vilã do Bond nessa parte do filme. E agradecemos à direção de arte por terem conseguido isso. Pois ela parece mesmo ter um plano sinistro. (ASBURY, K. & VERNON, C. SHREK 2, comentários durante o filme, 41m55s - 42m19s).

Na sequência em que a Fada Madrinha conversa com Shrek, temos o diálogo seguinte:

*Shrek:* Desculpe por entrar assim, mas...

*Fada Madrinha:* Em nome de Grimm! O que faz aqui?

*Shrek:* Bem... Parece que a Fiona não está muito feliz.

*Fada Madrinha:* (risos). Há alguma dúvida de qual seria o motivo? Vamos analisar isso? P, p, p... Princesa. Cinderela. Aqui está: “Viveram felizes para sempre.” Ah! Nenhum ogro! Vejamos. Branca de Neve. Um belo príncipe. Nenhum ogro. Bela Adormecida. Nenhum ogro. João e Maria? Não. Tumbelina? Não. Pássaro Dourado, Pequena Sereia, Uma Linda Mulher... Não, não, não, não, não! Vê? Ogres não vivem felizes para sempre. (SHREK 2, 2001, 42m29s - 43m17s).<sup>6</sup>

Nesse trecho, a Fada Madrinha mostra a Shrek – e ao espectador – que, de acordo com sua concepção, Shrek e Fiona não podem ser “felizes para sempre” simplesmente porque são ogros. Dessa forma, podemos dizer que ela estaria pregando a ideia de que apenas seres belos – e talvez apenas seres humanos – poderiam ter finais felizes. Se interpretarmos os ogros como os seres humanos “imperfeitos”, ou seja, fora dos padrões de beleza estabelecidos pela sociedade, a Fada Madrinha estaria defendendo que somente pessoas que estão dentro desse padrão poderiam ser felizes. A visão de perfeição aqui estaria voltada quase que exclusivamente para a aparência, ou seja, a beleza física. Isso pode ser corroborado pela letra da música cantada pela personagem no primeiro encontro com Fiona, comentada anteriormente.

Esta música de entrada cantada pela Fada Madrinha em “Shrek 2” foi produzida exclusivamente para o filme. Segundo o produtor Aron Warner e o montador Mike Andrews, “[...] o que tentamos fazer foi torná-la mais como uma *paródia de música de conto de fadas* [...]” (WARNER, A.; ANDREWS, M. SHREK 2, comentários durante o filme, 19m15s - 19m24s – grifo dos autores).

<sup>6</sup> Transcrição do filme feita a partir das legendas em português.

Aqui, os produtores deixam claro sua intenção de parodiar as músicas de contos de fadas. Mas que músicas seriam essas? Provavelmente, os produtores pensaram e se basearam nas músicas das animações Disney, cujos filmes têm canções produzidas exclusivamente para cada um deles, como um recurso para contar a história.

Ainda em relação à primeira música cantada pela Fada Madrinha, podemos citar também o que falam os cineastas em seus comentários durante a performance da Fada nessa primeira canção:

Queríamos que ela parecesse louca e meio excêntrica. Não queríamos revelar a verdade sobre ela aqui. Queríamos ter certeza que se pensasse que ela estava lá para ajudar Fiona... Está mostrando o que tem de melhor em manipulação aqui. Então depois descobrimos que há mais por trás dela do que aparenta. (ASBURY, K. & VERNON, C. SHREK 2, comentários durante o filme, 20m46s - 21m07s).

A música inicia com leveza, porém já num ritmo mais agitado. No princípio, não se pode observar essa “loucura” e “excentricidade” à qual os cineastas se referem, porém isso vai se revelando aos poucos, quando a Fada vai acelerando o ritmo da música e a intensidade com que a canta. Há, perto do final da música, uma aceleração que a faz parecer meio descontrolada, até atingir um ponto em que Fiona grita: “Stop!”, ao que a música e todo o resto param um tanto quanto assustados.

É necessário citarmos, ainda, que a Fada deu vida aos móveis, portanto eles estão participando da performance. O chofer dela aparece de repente, bem como um cachorrinho que ela dá à Fiona. Assim, a Fada não é a única que canta e dança, mas aos poucos vão se somando a ela os móveis e o chofer, de modo que a imagem começa a ficar sobrecarregada de coisas cantando e dançando, tentando arrumar Fiona, até que a música se torna algo quase frenético e a princesa não aguenta mais.

Considerando que a Fada Madrinha está sempre falando de beleza e riqueza, ao associarmos isso com o ritmo frenético que a música assume num certo ponto, podemos perceber uma espécie de “loucura”, como os cineastas falam. Poderíamos dizer que é uma loucura por riqueza e beleza, um “desejo frenético” que a Fada possui, expresso aqui numa tentativa de manipulação da protagonista.

Passamos agora à segunda música cantada pela Fada Madrinha no filme, chamada “Holding Out For a Hero”. Essa música é cantada na cena em que o rei e a rainha dão uma festa em comemoração ao casamento de Fiona, e ela está com Encantado, erroneamente pensando que ele é Shrek. Quando Fiona

ameaça se retirar da festa, a Fada, vendo a situação, sobe ao palco e inicia a canção.

Para essa música, ela se veste de vermelho, aspecto que já discutimos anteriormente. Assim, enquanto ela estava de azul na primeira música que cantou, aparecerá totalmente ao contrário agora, no final do filme, quando os personagens irão descobrir quem ela é realmente.

O primeiro trecho da música é o seguinte:

Where have all the good men gone  
And where are all the gods?  
Where's the street-wise Hercules  
To fight the rising odds?  
Isn't there a white knight upon a fiery steed?  
Late at night I toss and I turn and I dream of what I need<sup>7</sup>

Nessa passagem, a Fada faz alusão aos homens bons, perguntando onde eles estão, mencionando Hércules e os deuses como exemplos. Os homens que ela se pergunta onde estão deveriam, segundo a letra da música, vir lutar contra a desigualdade (“odds”). Em seguida, ela fala que à noite ela se agita, se vira, sonhando com o que ela precisa – o homem bom, que virá lutar. Essa música é significativa em muitos aspectos. Primeiramente, ela vai contra aquilo que a Fada pregou na primeira música que cantou. Na música anterior, ela defende a beleza e riqueza, enquanto nessa ela defenderá a coragem e bravura – ou seja, aspectos do caráter de um personagem, mais aproximados com aquilo que encontramos nos contos de fadas escritos. Isso se torna ainda mais significativo ao associarmos os momentos das imagens com os trechos que estão sendo cantados na música, pois as referências aos homens bons acabarão batendo com as imagens de Shrek tentando entrar no castelo, ou seja, lutando para conseguir aquilo que ele deseja.

Na sequência temos o refrão da música, em que ela falará sobre o tipo de herói que ela precisa:

I need a hero  
I'm holding out for a hero 'til the end of the night  
He's gotta be strong  
And he's gotta be fast  
And he's gotta be fresh from the fight  
I need a hero  
I'm holding out for a hero 'til the morning light  
He's gotta be sure  
And it's gotta be soon  
And he's gotta be larger than life<sup>8</sup>

<sup>7</sup> “Para onde foram todos os homens bons / E onde estão todos os deuses? / Onde estão os Hércules das ruas / Para lutar contra as crescentes desigualdades? / Não há um cavaleiro branco sobre um corcel flamejante? / Tarde da noite eu me arremesso e me viro e eu sonho com o que eu preciso”.

<sup>8</sup> “Eu preciso de um herói / Eu estou esperando por um herói até o final da noite / Ele tem que ser forte / E ele tem que ser

No refrão, a Fada canta sobre o herói que ela gostaria, que ela precisaria que viesse até ela. Logo que fala “I need a hero”, a imagem que aparece é o rosto de Shrek. A letra diz que ela está “esperando por um herói até o final na noite”. No momento em que ela canta, já é noite, e é justamente neste momento em que Shrek está tentando entrar no castelo. Ele está representando o herói da música, que irá entrar no castelo até o final da noite, acabando de vir da luta, como a música fala. A Fada Madrinha está, nessa música, falando sobre um herói “ideal” que é Shrek, apesar de ela acreditar que um ogro não pode ser um herói em uma história.

No próximo trecho da música, ela continuará falando sobre os sonhos que tem em relação a esse herói, dizendo que ele está voltando para ela. Ela compara o herói com os trovões e fala sobre ele ser um “superman”. Nesse momento, a cena retorna para Encantado, que está dançando com Fiona. As imagens de Encantado são mais curtas que as de Shrek, afinal, o foco está em Shrek, que está lutando para entrar no castelo. Fica evidente a ideia de que os dois personagens, que “disputam” a princesa, estão ocupando lugares muito distintos numa “escala de heroísmo” que se apresentou pelas músicas. A Fada Madrinha havia dito em determinado momento que “ogros não são felizes para sempre”, pelo simples fato de serem ogros. Shrek torna-se humano, mas o que realmente importa aqui não é sua humanidade ou “ogridade”, mas o seu caráter, que se torna cada vez mais claro com a letra da música.

O trecho adiante mostra aquilo que um herói precisa enfrentar para ser efetivamente um herói:

Through the wind and the chill and the rain  
And the storm and the flood  
I can feel his approach  
Like the fire in my blood<sup>9</sup>

Aqui, a Fada fala que através dos ventos, do frio, da chuva, da tempestade e da enchente, ela sente a aproximação desse herói. A ideia de vento e água, coisas frias, passa a sensação de dificuldade enfrentada pelo herói. No momento em que ela falará das águas, retorna-se a imagem de Shrek, que está no Biscoito gigante. Nesse momento, os guardas do castelo jogam um líquido no biscoito – que podemos relacionar com as águas da música –, o que faz com que os braços dele se quebrem e ele caia no rio – outra imagem de água. Retornamos à ideia

---

rápido / E ele tem que ter acabado de vir da luta / Eu preciso de um herói / Eu estou esperando por um herói até a luz da manhã / Ele tem que estar certo / E tem que ser logo / E ele vai ser maior que a vida”.

<sup>9</sup> “Através do vento e do frio e da chuva / E da tempestade e da enchente / Eu posso sentir a aproximação dele / Como fogo em meu sangue”.

da dificuldade encontrada por Shrek para entrar no reino, representada pela música.

Temos então um longo trecho apenas instrumental, sem letra. A cena que aparece é de Encantado e Fiona dançando, com a princesa tentando claramente evitar ter que beijar o príncipe. Quando o coral retorna a cantar, falando “hero”, a imagem também retorna para Shrek. O refrão continua e, no exato momento da última frase da música (“I need a hero”), Shrek consegue entrar na festa.

Toda essa questão da música em relação às imagens que aparecem foram claramente calculadas pela produção do filme. Em seus comentários durante o filme, o montador Mike Andrews e o produtor Aron Warner falam sobre o procedimento. Eles comentam sobre a quantidade de vezes que foi preciso refazer a montagem, ao que Andrews diz “Essa, não posso nem dizer quantas vezes trabalhei nessa. Alguém dizia: ‘Podemos tirar aquela coisinha?’ E eu, na minha cabeça pensando, ‘Isso é uma remontagem inteira, obrigado’” (ANDREWS, M. SHREK 2, comentários durante o filme, 1h14m13s - 1h14m24s). Em seguida, Aron Warner comenta que “É, esse é o problema em ter uma música com palavras que têm que entrar em certos lugares da sequência. Toda vez que se mexe em alguma coisa, muda tudo. Tem que mudar a edição da música” (WARNER, A. SHREK 2, comentários durante o filme, 1h14m25s - 1h14m34s).

O clima causado pela música se altera no decorrer dela, como vimos também em relação à canção anterior. Durante a introdução, a música está num andamento mais lento, acompanhada apenas pelo piano. Isso traz um clima de tristeza à música, pois ela está se perguntando onde estão os homens bons e os deuses – como se eles não estivessem ali, ou mesmo não existissem. Entretanto, a música não permanece nesse clima. A partir da segunda estrofe (o refrão), surgem no filme, para acompanhar a Fada, alguns músicos (com violoncelo, bateria, “guitarras medievais”, entre outros), além de um coral. A música ganha uma intensidade maior, correspondendo ao fato de não existir mais a pergunta “onde estão os bons homens?”, mas à afirmação de que “eu preciso de um herói”. A voz da Fada também se intensifica, e a música acelera. Dessa forma, podemos considerar que a aceleração da música vai correspondendo às imagens de Shrek tentando entrar no castelo, ou seja, realizando naquele momento um ato heroico, que é justamente o que pede a música. No verso final, a intensidade com que é cantada a expressão “I need a hero” é correspondida na imagem pela entrada repentina de Shrek, que é um acontecimento intenso, um clímax na história.

A partir da análise da imagem da Fada Madrinha em “Shrek 2” e de como ela se apresenta à sua sociedade, podemos perceber que ela está tentando criar uma imagem favorável de si mesma para aquela população, visando, é claro, seu

próprio benefício. Sabemos que a Fada Madrinha é famosa e que se utiliza de sua posição na sociedade para atingir seus objetivos. No momento em que não consegue o que quer, ela se utiliza de chantagens e manipulações.

Desse modo, a Fada Madrinha vai criando, ao longo da narrativa, uma imagem de si mesma que não é outra coisa a não ser uma tentativa de parecer bondosa, ao passo em que é, na realidade, a antagonista da história. Seu marketing em cima de beleza e perfeição não funciona com Shrek e Fiona, personagens que se importam acima de tudo com o caráter. É ao se deparar com os protagonistas dessa história que a Fada Madrinha será, finalmente, desmascarada em sua sociedade. Ela constrói uma narrativa contraditória acerca de si mesma que culmina na perda total do controle na festa de Shrek e Fiona, quando ela revela a todos quem realmente é. Assim, a Fada Madrinha, preocupada com beleza e performance impecáveis, acaba por ser destruída por sua própria construção falha de caráter.

## REFERÊNCIAS

CINDERELA. Produção de Clyde Geronimi e Wilfred Jackson. E.U.A.: Walt Disney Pictures, 1950. 1 DVD.

CINDERELA e as bolhas. Imagem disponível em: <<https://incrivel.club/admiracao-curiosidades/26-frases-dos-classicos-da-disney-que-fazem-voce-pensar-41305/>>. Último acesso em: 31 mai. 2022.

FARINA, M. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Edgar Blücher, 1982.

FADA Madrinha do filme Cinderela. Disponível em: <<https://i.pinimg.com/originals/87/d4/b7/87d4b7578b604ad89bc92bd2e2fbcf7c.jpg>>. Acesso em: 31 mai. 2022.

PITCHFORD, D.; STEINMAN, J. **Holding out for a hero**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/jennifer-saunders/125729/>>. Acesso em: 31 mai. 2022.

SHREK 2. Produção de Andrew Adamson, Kelly Asbury e Conrad Vernon. E.U.A.: DreamWorks, 2004. 1 DVD.

## ANEXOS



Anexo 1 - Outdoor da Fada Madrinha, em *Shrek 2* (EUA, 2004).



Anexo 2 - Fada Madrinha vindo numa bolha.



Anexo 3 - Cinderela olhando-se numa bolha.



Anexo 4 - Fada Madrinha de “Cinderela” (EUA, 1950).

## O AMOR NÃO DESCANSA

Larissa de Cássia Antunes Ribeiro (UEPG; UNICENTRO)

Tal Ignez já de lagrimas banhada,  
De seus olhos gentis mortaes desares,  
Que quis a natureza acautelada  
Que o Ocaso de dous Sóes fosse dous  
mares.  
Exhalava de todo agonizada  
O suspiro final a seus pesares:  
Que com vir entre lagrimas undosas,  
Inda na boca achou maré de rosas.

(In Saudades de D. Ignez de Castro, Parte I  
XXV – Maria de Lara e Meneses – séc. XVII).

Inês de Castro é uma das personagens mais representadas dentro e fora da Literatura Portuguesa. Sua história evoca a lenda e o mito do amor após a morte, o qual foi interpretado por grandes autores, tais como: Camões, Antonio Ferreira, Almeida Garret, Henry de Montherlant e Natália Correia. Destarte, a personagem se faz presente entre uma variedade de poetas, romancistas e dramaturgos.

Dentro do cenário fílmico, destaco a produção *Inês de Castro* (1945), baseada no romance *A paixão de Pedro* (1940) de Afonso Lopes Vieira, o qual retrata com evidência o ímpeto do amor e da vingança por meio do protagonismo da personagem de Pedro. A obra traz a reflexão acerca das potencialidades mais contraditórias do ser-humano.

Uma das grandes representações contemporâneas, é o longa-metragem *Pedro e Inês – O amor não descansa* (2018), adaptação do livro *A Trança de Inês* (2001), de Rosa Lobato de Faria. Nessa obra, a escritora trabalha brilhantemente a trágica história de amor através da criação de um entremear dos acontecimentos do passado remoto com ações do presente e do futuro.

Ambas as produções fílmicas destacam as reações do amante diante da morte da sua amada. A última conta com as possibilidades extra épocas ainda que os sujeitos e a narrativa sejam as mesmas, salvo algumas alterações. Lidar

com a falta física do ser amado é o grande desafio para o protagonista, o qual acaba alçando possibilidades diversificadas através do enfrentamento do luto. De todo modo, o exercício de sua própria corporeidade implica os limites entre a apreensão de si e a abstração da materialidade alheia.

Esta pesquisa visa a análise da personagem Pedro através dos saltos temporais propostos pelo filme. Para tanto, recorre-se às pontuações de Heidegger (1993). Ao discutir em *O ser e o tempo* o “ser para morte” a partir da conscientização sobre as possibilidades e limites do sujeito, o autor visa o aniquilamento desse diante da angústia da vida, evocando a importância da consciência do fim de si como a única possibilidade da totalidade do ser. Essa perspectiva nos ajuda a compreender um pouco do ímpeto da lenda, que implica o coroamento da Inês morta.

## INÊS PARA A MORTE

Exhalava de todo agonizada  
 O suspiro final a seus pesares:  
 Que com vir entre lagrimas undosas,  
 Inda na boca achou maré de rosas.

(In Saudades de D. Ignez de Castro, Parte I

XXV – Maria de Lara e Meneses – séc. XVII).

Inês nasceu no Reino da Galiza em 1320 e lá viveu até 1325. Mudou-se para Coimbra em 7 de janeiro de 1355 foi uma nobre galega, rainha póstuma de Portugal, amada pelo futuro rei D. Pedro I de Portugal, de quem teve quatro filhos. Morreu executada por ordem do genitor de Pedro, o rei D. Afonso IV.

O pai de Inês foi D. Pedro Fernandes de Castro, mordomo-mor do rei D. Afonso XI de Castela; sua mãe, Aldonça Lourenço de Valadares era portuguesa. D. Pedro Fernandes, neto bastardo de D. Sancho IV de Leão e Castela, era um dos fidalgos mais poderosos do Reino de Castela.

Em 24 de Agosto de 1339 ocorre na Sé de Lisboa, o casamento do Infante Pedro I de Portugal, herdeiro do trono português, com D. Constança Manuel, filha de D. João Manuel de Castela, príncipe de Vilhena e Escalona, duque de Penafiel, tutor de Afonso XI e neto do rei Fernando III, ambos de Castela.

Inês, uma das aias de D. Constança, desperta uma forte paixão em D. Pedro. Esse fato começou a ser comentado pelo povo e muito malvisto pela corte, que repudiava a influência castelhana sobre o infante Pedro. O casal passa a viver o romance, escondendo-se na antiga Vila do Jarmelo na Guarda.

D. Afonso IV, evidentemente, desaprova a relação, não só por motivos de diplomacia com João Manuel de Castela, mas também devido à amizade estreita de D. Pedro com os irmãos de D. Inês - D. Fernando de Castro e D. Álvaro Perez de Castro. Assim, em 1344, manda exilar Inês no castelo de Albuquerque, na fronteira castelhana, onde tinha sido criada por sua tia, D. Teresa, mulher de um meio irmão de D. Afonso IV. No entanto, a distância não impede o amor entre Pedro e Inês, que se correspondiam com frequência.

No ano seguinte, D. Constança morre ao dar à luz o futuro rei, D. Fernando I de Portugal. Viúvo, D. Pedro, contrariando a vontade do pai, tira Inês do exílio e une-se a ela, provocando um escândalo e desavença.

D. Afonso IV propõe outro casamento a seu filho, mas D. Pedro rejeitou este intento, alegando que sentia ainda muito a perda de D. Constança. Enquanto que D. Inês teve um filho em 1346 (que morreu pouco depois de nascer), em 1349 ela dá a luz a João; em 1354, a Dinis e à Beatriz em 1347. As crianças deixam a situação ainda mais ameaçadora, pois durante o reinado de D. Dinis, o seu filho e herdeiro D. Afonso IV sentira-se em risco de ser preterido na sucessão ao trono por um dos bastardos do seu pai.

Houve também boatos de que os Castros conspiravam para assassinar o infante D. Fernando, legítimo herdeiro de D. Pedro, para o trono português se destinar ao filho mais velho de D. Inês de Castro. Os rumores não passaram de comentários articulados pelos fidalgos da corte portuguesa - D. Fernando I assumiu o trono, como previamente esperado.

Durante alguns anos, o casal instala-se no Paço de Santa Clara. Eles haviam se casado secretamente.

Em Janeiro de 1355, aproveitando a ausência de D. Pedro, o rei, juntamente a Pero Coelho, Álvaro Gonçalves, Diogo Lopes Pacheco e outros executam Inês de Castro em Santa Clara, conforme determinado em conselho. Segundo a lenda, o choro derramado no rio Mondego pela morte de Inês deram origem a Fonte das Lágrimas, onde algas avermelhadas que ali crescem não deixam esquecer o seu sangue derramado.

A morte de D. Inês provocou a revolta de D. Pedro contra D. Afonso IV. Após meses de conflito, a Rainha D. Beatriz conseguiu intervir e fez selar a paz, em Agosto de 1355.

D. Pedro tornou-se no oitavo rei de Portugal como D. Pedro I em 1357. Em Junho de 1360 fez a Declaração de Cantanhede, legitimando os filhos ao afirmar que se tinha casado secretamente com D. Inês, em 1354, em Bragança. A tétrica cerimônia da coroação e do beija-mão à Rainha D. Inês, já morta, que D. Pedro pretensamente teria imposto à sua corte e que se tornaria numa das imagens mais vívidas no imaginário popular, teria sido inserida pela primeira vez nas narrativas espanholas do final do século XVI. Após, perseguiu os assassinos de D. Inês, que tinham fugido para o Reino de Castela. Pêro Coelho e Álvaro Gonçalves foram apanhados e executados. Diogo Lopes Pacheco conseguiu escapar para a França e, posteriormente, seria perdoado pelo Rei no seu leito de morte.

D. Pedro mandou construir os dois esplêndidos túmulos de D. Pedro I e de D. Inês de Castro no mosteiro de Alcobaça, para onde trasladou o corpo da sua amada entre 1361 e 1362. Junta-se a ela em 1367. Essa ação denota que a morte de Inês faz com que Pedro busque a eternidade de sua presença que desperta a apreensão de si mesmo na narrativa fílmica.

## O SER E O TEMPO

O corpo só se ausenta, a alma não parte,  
Que em fim não vivo de potencias suas,  
Que como me alimento só de amar-te,  
Bastão para viver memorias tuas:

(In Saudades de D. Ignez de Castro, Parte I  
XXVIII – Maria de Lara e Meneses – séc. XVII).

O filme *Pedro e Inês – O amor não descansa* (2018) evoca a morte não mais como fim ou o descanso eterno, mas um contínuo da significação dos sujeitos. O amor que se constrói durante a vida, permite a contínua ressignificação desse outro que morre em corpo e matéria, mas ganha nuances abstratas e profundas.

Em seu terceiro longa-metragem, o diretor e roteirista António Ferreira adapta a palavra literária, tal como fez em seu filme anterior, *Embargo* (2010), da obra de José Saramago.

Na narrativa escrita, a escritora trabalha brilhantemente a trágica história de amor entre D. Pedro I de Portugal e Inês de Castro, no século XIV. Ela traça um paralelo desse romance com acontecimentos no presente e no futuro.

Em *Pedro e Inês*, o diretor opta por entrelaçar as três subtramas, alternando-as e até quebrando a ordem cronológica da situação do presente. Como resultado, o filme se torna ágil e motivador, o espectador tem a função de montar esse grande quebra-cabeças para vislumbrar o enredo de cada época específica. O elenco é composto por atores portugueses renomados: Diogo Amaral, que interpreta Pedro, além de atuar em telenovelas, está presente no mundo do cinema, tal como no longa *Medo Profundo* (2017). Joana de Verona, interpreta Inês, também está presente no filme *Praça Paris* (2017), de Lucia Murat, e na minissérie *Santos Dumont* da HBO. Vera Kolodzig, que representa a mulher preterida, é muito atuante na televisão de Portugal, e, curiosamente, tem um filho com Diogo Amaral.

O fato de o filme transpor o espectador para tempos diferentes de modo entrecortado e, ao mesmo tempo, trazendo à tona a mesma sequência narrativa, provoca a avaliação sobre o peso desse amor nos séculos: XIV, XXI e um futuro muito distante.

O passado nos remete à narrativa lendária, a qual é extremamente referenciada, conforme já mencionado. Nesse período, tem-se uma segunda fase da era medieval. As classes sociais eram divididas em: clero, nobreza e povo. O primeiro atuava no campo político e militar em Portugal, por meio de ordens armadas: as Ordens dos Hospitalários, de Avis, de Santiago (com raízes em Castela) e a Ordem do Cristo, fundada por D. Dinis. Todas exerciam uma grande influência, ainda que esta estivesse em declínio com a expulsão dos sarracenos e o fim das Cruzadas. A nobreza, ainda que em condições privilegiadas, sofria com a precária higiene e as mortificações da vida ascética, o que limitava o tempo de vida de modo geral. O povo, representado por camponeses e pequenos artesãos, os quais padeciam ainda mais: passavam frio e fome, dormiam mal e eram acometidos diretamente pelos infortúnios de guerras e da peste.

Observa-se que esse é um cenário em que a morte aparece como uma referência bastante nítida para todas as pessoas. O filme aborda esse período a partir de cenas com uma iluminação fria, cuja paleta de cores traz tons melancólicos. Porém, Inês se destaca pela sua altivez em vestido azul celeste, destoando de todo o panorama a qual está inserida. A sua própria imagem inspira um olhar de esperança e encantamento. É com esses olhos que a enxergamos, os olhos de Pedro. O enfoque por sua representação doce e irresistível é o que coloca Pedro diante de sua subjetividade, apesar do destino que já haviam disposto para ele.



Fonte: <<https://portalcinerama.com.br/critica-pedro-e-ines-o-amor-nao-descansa/>>

No século XXI, Pedro é filho de um grande empresário, o qual é descrito em tom autoritário. A estética aborda um cenário bastante moderno e artístico. Aqui, a luta pela posição no mercado de trabalho, acaba ganhando destaque. Tem-se um Pedro, deslocado, pouco interessado pelos negócios ministrados pelo pai. A morte é acompanhada pela ganância da ex-noiva que mata Inês, uma jovem e promissora empreendedora, a qual se destaca pela leveza e honestidade.



Fonte: <<<https://refinariafilmes.com.br/filmes/pedro-e-ines/>>>

Nessa representação, ela prefere renunciar à competição profissional e amorosa, o que não impede a união dos amantes. Observa-se a autenticidade de sua personalidade, pois faz com que seus objetivos e sentimentos convivam

de maneira clara e equilibrada. Diante dessa morte, Pedro age com extrema angústia e acaba em um manicômio.

No futuro distante, cuja constituição social se pauta na aproximação do sujeito com a natureza, o convívio só é possível com a plena coletividade. Inês aparece como uma refugiada, a qual é acolhida pelo grupo de Pedro. Ela se integra, mas não totalmente, pois as pessoas ali se conheciam há muito tempo. Agora ruiva, o vermelho de seus cabelos representa a paixão e o desejo. Assim como o fogo é capaz de incendiar uma floresta, paisagem a qual estão inseridos, Inês é capaz de seduzir Pedro, na mesma intensidade. Quando conhece a moça, já era casado, mas não conseguia engravidar a sua mulher. O casal, nem ao menos apresenta desejo um pelo outro, amam-se como irmãos e por isso se separam.



Fonte: << <https://www.centralcomics.com/critica-pedro-e-ines/>>>

Assim, Pedro se une à amada, ainda que não-formalmente. Em uma briga com a ex-esposa, Inês, grávida, é ferida gravemente. Pedro a encontra nesse estado de penúria. Como nessa época, a escolha pela eutanásia é um direito adquirido e valorizado, ela pede para que Pedro a mate e salve o seu filho. E assim ele o faz, carregando em seus braços, tanto a morte da amada, como a vida do filho.

Nos três casos, Inês morre por ter se entregado ao amor que tinha por Pedro. A corporeidade foi insuficiente diante da sua vivência amorosa. Mas como justificar a sua presença na vida de Pedro, ainda que após a morte? Para procurar responder essa questão, recorre-se à abordagem filosófica de Heidegger.

## O SER PARA A MORTE

E porque amor nos tiros, que reparte,  
Fulmina contra mim frechas mais cruas;  
Quando a vida me rouba, outra me ordena,  
Que fora em fim matar-me a menor pena.

(In Saudades de D. Ignez de Castro, Parte I  
XXVIII – Maria de Lara e Meneses – séc. XVII).

Martin Heidegger nasce em 26 de setembro de 1889 – Friburgo em Brisgóvia e morre 26 de maio de 1976. Como pode-se observar, ele é um sujeito que vive a virada do século e acompanha as duas grandes guerras e as suas reverberações. Diante de tal panorama, ocorre a necessidade de rever a grande produção de Platão e Aristóteles e a problemática do ser. Foi professor universitário e reitor alemão, associado ao partido nazista. Enquanto pensador, acaba por desafiar a tradição continental e hermenêutica filosófica, por isso se torna um dos filósofos mais originais e importantes do século XX. A sua abordagem teórica traz consideráveis contribuições para a fenomenologia .

Pode-se afirmar que a grande obra *Ser e Tempo* (1927) descreve uma nova gramática do ser, ou seja, uma nova estrutura para a compreensão do sujeito. Ao invés de focar no possível e na realização, abordados por Aristóteles, ele parte para a concepção da impossibilidade do existir: a própria morte, como possibilitadora do sentido completo da existência. Isso se refere aos primórdios do pensamento filosófico, pois quando os gregos traçam definições, sobre o que é o ser, desse modo, acabam ignorando que com a definição caminham para o não-ser em si. Portanto, o ser presente em si mesmo é a concepção do próprio fim, ou a concepção de sua incompletude, conviver com a angústia do não existir, ou do ainda-não estar acabado é o que coloca o ser diante da morte ou o ser para a morte. Nas palavras do autor: “(...) na presença há sempre algo pendente, que ainda não se tornou ‘real’, como um poder-ser de si mesma. Na essência da constituição fundamental da presença, reside, portanto, uma constante inconclusão. A não-totalidade significa o pendente do poder-ser. (HEIDGGER, 1993, p. 16). Portanto, cientes de nosso fim, não seremos mais possíveis e por isso podemos transformar o agora, que é o ainda possível. A morte desperta o ser para a própria existência. Desse modo, os sujeitos que não experimentam essa angústia, vivem ausentes de si mesmos.

Investiga-se aqui, que a angústia experimentada por Pedro, no filme em questão, é despertada através da morte da amada. Para Heidegger: “O fim de um ente, enquanto presença, é o seu princípio como mero ser simplesmente dado”. (HEIDGGER, 1993, p. 18). Esse ser “dado” apontado pelo teórico é compreendido como a própria significação em si. A morte traz a representação de Inês, em sua totalidade.

Ao refletir sobre a simbologia do coroamento da morta, atinge-se a imagem da mulher enquanto rainha soberana na vida de Pedro. Com isso ele dá a ela uma equivalência primordial. Se ele se torna rei, nada mais natural do que a sua amada ser colocada como rainha, ainda que isso não tenha sido possível em vida. O beija-mão, visto como um ato nojento para a maioria das pessoas, sendo que no filme, tem-se uma moça que vomita ao ver a defunta sendo beijada, evidencia a presença de Inês de um modo bastante particular, ou seja, a sua subjetividade é pontuada por Pedro. Com isso mostra socialmente o valor que ela tinha somente para ele: Inês é, mesmo que seu corpo esteja apodrecendo, a rainha na vida desse homem. Para os demais, há somente a ausência de Inês, seu corpo atesta o seu não mais existir. Ainda assim, é possível compreender essa representação colocada por Pedro. Porém, somente para quem possuir um forte sentimento pela morta, é possível viver a representação de Inês e senti-la presente.

Dentro do futuro distanciado, ao dar a preferência para o filho e matar a esposa, por pedido dessa, ele estabelece duas condições muito contraditórias: a integridade física, pois se ela sobrevivesse, certamente ficaria com alguma seqüela grave em seu corpo e, ao mesmo tempo, a morte garante o falecimento total desse corpo. A partir dessa ação concreta e do acabamento da matéria física, ressoa outras significações que acabam por atingir o plano da permanência: a soberania de Inês na vida do amado. Destaca-se que Pedro, em cenas anteriores, não teve a coragem de provocar a morte a um de seus companheiros, que sofria muito e havia recorrido à eutanásia. Mas, quanto à Inês, ele dá esse direito e mata para libertar. Com isso, observa-se que há uma mudança de perspectiva. É o seu sentimento que o faz tomar uma decisão diferente. Mata-a para tê-la sempre íntegra em sua significação, novamente a morte aparece como essa interrupção que ressoa no plano da permanência e não no da transcendência.

Ao levar o filho para a comunidade representa uma maneira de inseri-lo naquela sociedade que, de certo modo, nunca aceitou a sua amada, totalmente. A própria criança faz ressoar a mãe que morrera por não ser reconhecida como alguém de igual direito. Essa que acaba por se fazer enquanto representação contínua, tal como aponta Heidegger: “Na morte, a presença nem se completa, nem simplesmente desaparece nem acaba e nem pode estar disponível à mão.”

(HEIDGGER, 1993, p. 26). Na figura dessa criança, a mãe será ressignificada, questionada, mas por não mais existir, acaba por representar uma motivação filosófica do significado de si por meio de sua inexistência corporal.

No presente, Inês é morta por sua rival. Com isso, o ódio motivado intenta o aniquilamento total, mas isso é impossível – a sua simbologia existirá para sempre nas memórias e nos sentimentos da assassina. Pedro enlouquecido, sonha com Inês, sua morte é transportada para o campo do delírio. A loucura evidencia a mulher que se fora, porém se faz presente em sua significação extracorpórea: o mundo dos sonhos, no qual ela ainda existe, traz a sua significação para o momento presente. Aqui, o corpo importa menos do que o sentimento, aquele não mais existe, mas esse permanece e é recuperado, infinitas vezes ou sempre que necessário.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É por meio do fim da amada que Pedro experimenta angústia de si, visto que as três resoluções o colocam diante de uma escolha perante a sua própria existência: no passado, enquanto rei soberano dá lições sobre o casamento não poder estar sujeito aos laços políticos, mas sim amorosos. A união também sugere igualdade de direitos e deveres entre o rei e a rainha, independentemente, de suas origens e de razões políticas. No futuro, a sua escolha por ser pai o condiciona perante a sociedade. Quando tem um filho com a mulher, a qual não pertencia àquela sociedade, ele acaba por representar a necessidade de compreensão do ser humano de maneira indistinta.

E no presente, ao enlouquecer, acaba por representar a insanidade do mundo e das relações entre os sujeitos, pois muitas vezes viver conscientemente, implica essa angústia que pode a tal ponto se transformar em algo insuportável e adoecer. Em todas essas situações, Pedro não tira os olhos da morte, ele é o próprio *ser-para-o-fim da presença*: “Angustiando-se com a morte, a presença é colocada diante da possibilidade insuperável, cuja responsabilidade a ela está entregue. O impessoal se ocupa em reverter essa angústia num temor frente a um acontecimento que advém. (HEIDGGER, 1993, p. 36). Desse modo, conclui-se que a representação fílmica, dentro de cada uma das configurações temporais, indica que a morte de Inês acaba por retirar o medo de Pedro com relação a sua própria morte.

## REFERÊNCIAS

**Pedro e Inês** (2018) Portugal/França/Brasil. 120 min. Direção e roteiro: António Ferreira. Elenco: Diogo Amaral, Joana de Verona, Vera Kolodzig, Cristóvão Campos, Custódia Gallego, João Lagarto, Miguel Borges.

HEIDGGER, Martin. **Ser e o tempo**. 3ed. vol 2. Petrópolis: Vozes, 1993.

## CORPO(S) EM FOCO: UMA PERSPECTIVA PERFORMATIVA PARA O ENSINO DE TÉCNICAS DE DANÇA

Matheus dos Anjos Margueritte (UFPR)

Neste ensaio, proponho uma escrita que tem como desejo trazer à cena reflexões sobre o ensino de técnicas de dança, sobretudo em espaços não-escolares<sup>1</sup>, a partir de uma perspectiva performativa de ensino, isto é, olhar para a dança através de uma lente que centralize a diversidade de corpos nos seus processos de ensino-aprendizagem.

As discussões que aqui se coreografam partem das minhas vivências enquanto artista-docente das técnicas de dança de matriz urbana em dois contextos específicos: ensino de *Hip-Hop*<sup>2</sup> para pessoas com deficiência em projetos sociais; e ensino de *Stiletto* em academias de dança. Escolho essas duas experiências por observar nelas um crescente potencial para entendermos possíveis motivos que acabam por culminar na replicação de práticas cerceadoras de corpos nos processos de ensino-aprendizagem de técnicas de dança, assim como de apresentar possíveis estratégias que as contornem.

Inicialmente, gostaria de situar o entendimento de corpo e de técnica de dança que se configura nesta proposta, para na sequência apontar pistas para uma educação em dança, que seja mais inclusiva e coerente com a pluralidade de existências que compõe os espaços educacionais da arte do movimento.

### AMPLIANDO AS NOÇÕES DE CORPO E TÉCNICAS DE DANÇA

Desde o advento dos estudos sobre a Teoria Corpomídia (2005), de Helena Katz e Christine Greiner, passamos a compreender o corpo que dança de

1 Frente as discussões contemporâneas sobre a nomenclatura adequada para os espaços de ensino que não se caracterizam como Educação Básica e Ensino Superior, adota-se neste ensaio o termo “não-escolar” ao invés de “ensino não-formal” ou “ensino informal”.

2 O termo “*Hip-Hop*” é utilizado neste ensaio como referência ao nome da modalidade que era ofertada pelo projeto social. Entretanto, sabe-se que o *Hip-Hop* é um movimento cultural, que abrange outras camadas artísticas como as artes visuais e a música. Tratando-se da dança, são comumente mais utilizados os termos “Street Dance” e “Danças Urbanas”.

maneira multidimensional, reconhecendo nele a capacidade de comunicação de si a partir do próprio movimento. Segundo as autoras:

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (KATZ & GREINER, 2005, p. 131).

Portanto, quando um corpo aprende dança, este processo estará sempre associado às experiências pretéritas do próprio sujeito, ou seja, as práticas de dança nunca estarão apartadas da relação com o mundo, com o outro e com as subjetividades dos agentes envolvidos neste processo.

Nesse sentido, a noção de corpomídia solicita uma atualização dos entendimentos de técnicas de dança, uma vez que, ao assumir a centralidade do corpo em movimento, condicioná-lo a uma prática que se resume na mera repetição de passos codificados parece-me ser incoerente. Em interface com o campo da Educação, este seria um ótimo exemplo daquilo que Paulo Freire (1996) caracteriza como Educação Bancária.<sup>3</sup>

Identificando uma problemática semelhante, a autora Neide Neves (2010) propõe que as técnicas sejam encaradas pelo prisma dos estudos político-cognitivos, compreendendo-as como um dispositivo de controle do corpomídia. Trata-se de reconhecer nas técnicas de dança seu potencial disciplinador, mas também sua habilidade comunicacional e sua capacidade de resistência.

Segundo a autora, a dupla inserção das técnicas no cotidiano da dança é validada, então, pela perspectiva dos profissionais que as conduzem, as quais são condicionadas por processos de replicação e contaminação de hábitos metodológicos (NEVES, 2010). Na prática, esse fluxo é passível de observação nas minhas vivências em ambientes ocupados pela diversidade de corpos, em interface com a minha formação em dança a nível superior.

A primeira experiência que compartilho com vocês refere-se aos anos em que trabalhei com ensino de *Hip-Hop* para pessoas com deficiência em projetos sociais na cidade de Curitiba-PR. Neste campo, o público era composto por estudantes entre 18 e 50 anos, com deficiências múltiplas e interesses distintos na dança, características que, inicialmente, foram entraves para a *minha* atuação.

<sup>3</sup> Em *Pedagogia da Autonomia* (1996), Paulo Freire vai nomear de Educação Bancária todas aquelas práticas que consideram os discentes tábulas rasas, vazias, a serem preenchidas de conhecimento externo, isto é, passivos nos processos de ensino-aprendizagem. Em paralelo com a Dança, observo que certas práticas, como a replicação de uma metodologia baseada única e exclusivamente na cópia de movimentos do professor por parte dos alunos, pode culminar em um processo de alienação de corpos.

Recordo-me vividamente da primeira aula que conduzi para os participantes do projeto social, esta dividida em quatro etapas: i) preparação física, caracterizada por atividades aeróbicas e de fortalecimento; ii) exercícios de alongamento; iii) diversos exercícios técnicos; iv) sequência coreográfica, composta por movimentos ágeis e virtuosos.

Ao chegar ao campo, averigui que o meu planejamento era repleto de lacunas e ruídos, e que o meu trabalho em dança com pessoas com deficiência seria composto por diversos desafios epistemológicos. Hoje, reconheço que grande parte dos entraves que vivenciei eram resultados das heranças que recebi de outras vivências na dança. Em outras palavras, o meu entendimento de aulas de dança, nada mais era do que uma mimese daquilo que eu havia aprendido enquanto aluno.

À medida que o tempo passava, eu pesquisava, experimentava, testava e validava procedimentos metodológicos para um ensino da dança inclusivo, isto é, o empreendimento de métodos que estivessem atentos às diferenças de corpos, as limitações individuais e, conseqüentemente, as potências de cada corpo. Contudo, uma pergunta sempre me acompanhava: Até que ponto os nossos processos eram, de fato, caracterizados como técnicas de *Hip-Hop*, uma vez que as transformações eram inúmeras?

Concomitantemente ao projeto de dança para/com pessoas com deficiência, eu também conduzia aulas de *Stiletto* em academias de dança na cidade de Curitiba-PR, para mulheres e para pessoas pertencentes à comunidade LGBTQIA+, público marcado pelas sequelas de uma sociedade machista e patriarcal. Aqui as tradições de ensino das técnicas de dança eram mais acolhidas pelos agentes que compunham o contexto, entretanto, atravessado pelas experimentações em dança, ensino e inclusão, fui percebendo que arriscar outras metodologias poderia ser um caminho interessante para que esta dança fosse aprendida de maneira emancipadora. Novamente a mesma pergunta: Até que ponto os nossos processos eram, de fato, caracterizados como técnicas de *Stiletto*, uma vez que as transformações eram inúmeras?

Retomamos, assim, a discussão sobre técnicas de dança. Além de reconhecer os lugares de regulação e resistência das técnicas corporais, neste ensaio partimos da ideia de que “[...] as técnicas de dança são criadas, sistematizadas para viabilizar uma linguagem e um pensamento que se quer comunicar” (NEVES, 2015, p. 157), e, por conseguinte, é de extrema importância nos atentarmos para as circunstâncias que culminaram na formatação específica que configura um estilo específico de dança.

Conhecer outros aspectos para além dos passos que codificam uma técnica de dança, como o contexto histórico, a evolução do pensamento e a

filosofia que embasa os princípios do corpo em movimento, são metodologias que já têm sido propostas nas Danças de Salão (VOLP, 2010) e no *Hip-Hop* (NOVAES, 2002), convites à atualização de nossos procedimentos em sala de aula. Pensando, especificamente, nos ambientes em que eu estava inserido, isto é, aulas de dança para corpos dissidentes,

Reconhecer esses, entre outros aspectos epistemológicos de manifestações da dança é fundamental para analisar questões metodológicas desenvolvidas no seu ensino, aprendizagem e criação, incluindo corpos fora dos padrões, culturalmente normatizados, como aptos para pertencerem à dança (BERTOLDI & MARGUERITTE, 2020, p. 11).

Continuando neste percurso, direcionei meu olhar para a história das danças as quais eu me propunha a ensinar, na tentativa de identificar pistas que me auxiliassem no exercício da docência.

No que se refere à cultura *Hip-Hop*, Novaes (2002) aponta que a dança, assim como o grafite e outros eixos que a compõe, nasce como uma possibilidade de enfrentamento às injúrias sociais e raciais que jovens negros, periféricos norte-americanos sofriam na década de 1980. Assim, as gestualidades que emergiam, a configuração de rodas e batalhas de dança e a horizontalidade no processo de disseminação da cultura, nada mais eram do que uma estratégia de emancipação de corpos marginalizados.

Já no que compete ao *Stiletto*, dança de matriz urbana que utiliza salto alto durante sua prática, não há registros históricos suficientes que possam fornecer informações sobre a sua ontologia. A minha proposta é que os primeiros relatos sobre essa dança, isto é, *Broadway* na década de 2000, são concomitantes à expansão da globalização e, conseqüentemente, da cultura POP e da disseminação de estudos feministas. Talvez esse seja o pano de fundo que sustente os princípios epistemológicos da dança que se faz no salto: feminilidade, autoestima e empoderamento.

Isto posto, espero ter chamado a atenção de vocês para a importância de ampliarmos os nossos sentidos para as técnicas de dança. Essa é a primeira pista para promovermos processos emancipadores de ensino-aprendizagem em espaços não-escolares. Todavia, alargar a percepção sobre as codificações técnicas requer, também, a instauração de uma nova abordagem metodológica em sala de aula, uma abordagem que acolha os diferentes corpos que ocupam esses espaços e que comunicam a si no devir da dança.

É a partir dessa perspectiva, que nos aproximamos dos estudos sobre Educação Performativa, área do conhecimento no qual há uma confluência

entre os saberes do campo pedagógico e aqueles advindos dos Estudos da Performance, a qual aprofundarei na sessão seguinte.

## APROXIMAÇÕES ENTRE EDUCAÇÃO E PERFORMANCE

Atualmente, diversas são as pesquisas que têm a Educação Performativa – ainda que com outras nomenclaturas – como objeto de estudo, destacando-se sua abordagem para o Ensino Superior (Pineau, 2010; Roel, 2020), Educação do Campo (GONÇALVES & OLIVEIRA, 2020), Educação Básica (ICLE & BONATTO, 2017) e, mais recentemente, o ensino da Dança na escola (JUNIOR & CASTILHO, 2022). Contudo, nota-se uma ausência de trabalhos que adotem uma perspectiva performativa para o ensino de técnicas de dança em espaços não-escolares.

Antes de retomar para a Educação Performativa no ensino de técnicas de dança, gostaria de apresentar uma breve revisão prospectiva sobre o uso do termo nos estudos da educação, destacando os caminhos pelos quais tenho me aproximado, para que, na sequência, possamos olhar especificamente para o fenômeno do ensino do Hip-Hop e do Stiletto para além da escola.

A dialogicidade presente na Educação Performativa foi, inicialmente, proposta por Elyse Lamn Pineau (2010), como Pedagogia Crítico-Performativa, política pedagógica que reconhece a importância de procedimentos metodológicos que evidenciem a importância da diversidade nos processos de ensino-aprendizagem. Dito de outro modo, o exercício é arriscar-se em uma poética da performance educacional, a qual “[...] reconhece que educadores e educandos não estão engajados na busca por verdades, mas sim em ficções colaborativa, continuamente criando e recriando visões de mundo e suas posições contingentes dentro delas” (PINEAU, 2010, p. 97)

Corroborando com esses ideais, Marcelo de Andrade Pereira (2013) amplia o olhar para os cruzamentos entre Pedagogia e Performance, evidenciando o caráter político, ético e estético presente em ambas as áreas e que, por consequência, favorecem a confluência destes saberes.

A associação da pedagogia com a performance é, nesse sentido, auto-evidente. Isso porque, como sendo, prática da crítica cultural, a performance interroga, resiste e intervém; designa uma forma libertadora de ação; dissolve as fronteiras entre arte e vida; rememora e reflete sobre o vivido; relacionando-se, portanto, com o múltiplo, com o diverso e com o diferente (PEREIRA, 2013, p. 32).

Neste ensaio, alarga-se o conceito de Pedagogia (Crítico)Performativa para Educação Performativa, entendendo que o emprego do segundo termo amplia as possibilidades de investigação em campos para além dos espaços escolares, como, por exemplo, os projetos sociais e academias de dança em que atuei.

Outro ponto importante de se destacar é que uma abordagem performativa de ensino está sempre aberta ao encontro entre as diferenças, ao ponto de alterar os modos de percepção de si e do mundo, sempre convocando a ação para o presente (ROEL, 2020). Ou seja, arriscar metodologias por uma perspectiva performativa é, em alguma medida, promover uma educação crítica, reflexiva e emancipadora.

## PERFORMANDO O ENSINO DAS TÉCNICAS DE DANÇA

Como atualizar procedimentos metodológicos para o ensino de técnicas de dança que incluam os diferentes corpos e os diferentes meios de se aprender dança? Como colocar em foco os corpos e seus discursos a partir das técnicas de dança? E mais, como criar métodos que não descaracterizem as técnicas de dança como técnicas específicas de dança?

Para tal, convido nós, artistas-docentes, a performar o ensino das técnicas de dança, isto é, nos apropriarmos delas a partir da busca pela criticidade do corpo em movimento.

Na expectativa de elucidar meu ponto de vista, retomo as discussões do primeiro eixo e compartilho com vocês dois procedimentos artístico-pedagógicos-performativos que propus para o ensino do *Hip-Hop* e do *Stiletto*. Nas duas ocasiões, pautei-me na ontologia destas codificações técnicas, ou seja, nos pensamentos que fundamentaram a sua criação/existência.

Segundo Novaes (2002), a aparição da dança no movimento cultural *Hip-Hop* e, conseqüentemente, a sua disseminação, aconteciam de uma maneira muito peculiar: através de rodas de batalhas de dança, muitas vezes acompanhadas de disputas de rap. Todavia, com a mercantilização deste conhecimento, o espaço de ensino que antes era pautado na partilha, passa a ter uma figura central, detentora exclusiva das informações. A condução passa a ser unilateral, doutrinadora.

Em vista disso, convidei os alunos participantes do projeto social a formarem uma roda, na qual eles deveriam adentrar no momento em que quisessem, a fim

de responder, em movimento dançado, a seguinte questão: O que é o Hip-Hop para mim?

O objetivo desta proposta era, além de rememorar a ontologia da dança específica, enunciar os discursos de seus participantes na medida em que o próprio conceito de técnica de dança se alargava. Afinal, técnica seria apenas a codificação de passos sequenciados ou, também, os caminhos epistemológicos que a constituem?

Na Dança, uma perspectiva performativa acolhe, justamente, esses processos que colocam os corpos em estado de tensionamento, de questão, estados estes capazes de promover a invenção de novos modos de ser e estar no/com o mundo, sempre em um exercício ético-estético-político (SETENTA, 2008).

Na referida metodologia, ao colocar os diferentes corpos em foco, foi possível observar os modos pelos quais o *Hip-Hop* se faz na vida dos participantes do projeto, entendendo que o ensino desta técnica não está confinada a sequências específicas ou espaços característicos. A educação de técnicas de dança pode ir para além de muros culturalmente instituídos.

Em relação ao *Stiletto*, as lacunas relacionadas à sua história caracterizam um campo fértil para a invenção de codificações técnicas que sejam plurais e diversas. Trata-se de uma dança ainda em construção e, por conseguinte, aberta para a criação de novas metodologias, inclusive, performativas.

Caracterizada pelo uso do salto alto agulha, o *Stiletto* carrega consigo os lugares de feminilidade e sensualidade, muitas vezes, arraigados em conceitos reducionistas e, até mesmo, excludentes de outros modos de ser/estar feminino e sensual.

Nesse sentido, propus para as alunas inscritas na academia de dança uma roda de conversa que expandisse o uso desses termos, na expectativa de contornar a busca por ideais de corpo e de movimento.

A partir da escrita de palavras que respondessem a pergunta “*O que é o salto alto significa para mim?*”, pudemos observar aproximações e distanciamentos, questões comuns e outros pontos de vista sobre uma mesma dança, convidando à cena reflexões sobre os motivos que nos fazem escolher certas palavras e não outras. O exercício de elaboração de discurso crítico-reflexivo é, também, um outro modo de se aprender-ensinar técnicas de dança.

## QUESTÕES PARA A CONTINUIDADE...

Longe de fechar as discussões ou de ditar fórmulas infalíveis, elucidei alguns dos caminhos que tenho percorrido enquanto artista-docente de técnicas de dança, aberto aos riscos eminentes que novas metodologias podem apresentar.

Em outras palavras, o que se propõe nesta reflexão não é a exclusão dos lugares mais tradicionais em que as técnicas de dança podem se encontrar, afinal, diversos processos cognitivos podem ser explorados a partir destas perspectivas. O intuito é acolher procedimentos que lubrifiquem práticas cristalizadas.

Outro fator importante a ser destacado refere-se ao fato de que, hoje, no Brasil, aulas tecnicistas são a porta de entrada, não só para a formação de novos dançarinos, mas também de subsistência de profissionais da dança. O movimento que se faz aqui é o de mobilização destas práticas, na tentativa de atualizar propostas metodológicas através da apropriação de lugares e entendimentos que são caras para nós da dança.

Assim como o *Hip-Hop* e o *Stiletto* possuem suas especificidades para além de passos de dança, outras técnicas também as têm. Se a diversidade está para o *Hip-Hop*, assim como os lugares da feminilidade estão para o *Stiletto*, que ontologias estão para a sua dança? Como atravessar barreiras nas diferentes faces de apresentação do ensino de técnicas de dança? Que porvires podemos esperar se nos abrimos para novos procedimentos?

Os passos de dança, as epistemologias, as ontologias, o saber performativo e tantas outras portas ainda entreabertas estão espalhadas por aí, prontas para serem escancaradas por corpos que desejem estar em foco.

## REFERÊNCIAS

BERTOLDI, Andrea Lucia Sérgio.; MARGUERITTE, Matheus. dos A. **Ilhas e Tentilhões: o convívio social como estratégia de acesso e inclusão em dança.** Revista da FUNDARTE, Montenegro, ano 20, n. 41, p.01-25, abr./Jun. 2020.

FREIRE, Paulo. **A pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1996.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. **Por uma Teoria do Corpomídia.** IN: Greiner, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados.** São Paulo: Annablume, 2005.

GONÇALVES, Michelle Bocchi; OLIVEIRA, Odissea Boaventura de. **Sentidos de escola em performance: um estudo na licenciatura em educação do campo.** Revista Educação e Cultura Contemporânea, Rio de Janeiro, v. 17, n. 49, p.392-441, jul./set. 2020.

- ICLE, Gilberto; BONATTO, Monica Torres. **Por uma pedagogia performativa: a escola como entrelugar para professores-performers e estudantes-performers.** Cad. Cedes. Campinas, v.37, n.101, p.7-28, 2017.
- JUNIOR, Jair Mario Gabardo; CASTILHO, Thais. **(Des)Escolarização performativa: rituais escolares e a dança na escola.** Revista Urdimento: Florianópolis, v.1, n. 43, p.1-34, 2022
- NEVES, Neide. **A técnica como dispositivo de controle do corpomídia.** Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. PUC-SP, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Redefinindo a noção de técnica corporal: as razões do corpo.** IN: KATZ, Helena; GREINER, Christine (orgs.). **Arte & Cognição: corpomídia, comunicação, política.** São Paulo: Annablume, 2015, p.153-190.
- NOVAES, Regina. Hip Hop: o que há de novo?. In: BUARQUE, Cristina et. al. (org.). **Perspectivas de gênero: debates e questões para ONGs.** Recife: GT Gênero - Plataforma de Cotrapartes Novib / SOS Corpo e Cidadania, p.110-136, 2002.
- PEREIRA, Marcelo de Andrade. **Performance Docente: Sentidos e implicações pedagógicas.** IN: PEREIRA, Marcelo de Andrade (org.). **Performance e Educação: (Des)territorializações pedagógicas.** Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013, p. 18-36
- PINEAU, Elyse Lamm. **Nos Cruzamentos entre a Performance e a Pedagogia: uma revisão prospectiva.** Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 35, n. 02, mai./ago., 2010, p. 89-113.
- ROEL, Renata Santos. **Performar convites, plasmar encontros: por uma docência performativa.** Curitiba: UNESPAR, 2020.
- SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade.** Salvador: EDUFBA, 2008
- VOLP, Catia Mary. **A dança de salão como um dos conteúdos de dança na escola.** Motriz, Unesp, Rio Claro, v.16 n.1, p. 215-220, jan./mar. 2010.

## O CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON: REFLEXÕES SOBRE O CORPO NO TEMPO, NO ESPAÇO E NA SOCIEDADE

Thatiane Prochner (UNICENTRO)

“O corpo toca e é tocado pelo que lhe circunda,  
transformando a si e a realidade.”

Lima Neto & Nóbrega

*O curioso caso de Benjamin Button*, no original *The curious case of Benjamin Button*, dirigido por David Fincher em 2008, foi adaptado do conto homônimo de F. Scott Fitzgerald, publicado pela primeira vez em 1922, na revista *Collier's Weekly*. Mais tarde, no mesmo ano, a história foi incluída no pequeno livro de contos *Tales of the Jazz Age*.

Em ambas as obras, o enfoque se dá, entre outros aspectos, à doença rara do personagem Benjamin, a síndrome de Hutchinson-Gilford (HGPS), assim chamada por conta dos estudos desenvolvidos pelos médicos ingleses Jonathan Hutchinson, em 1886, e Hastings Gilford, em 1904. A síndrome afeta o aspecto corporal do portador, sendo que esse já apresenta a propensão genética em seu nascimento ao aumento em cerca de 7 vezes no processo de envelhecimento precoce.

Mas tanto a produção literária quanto a fílmica, à qual nos debruçaremos com maior vagar, repensam essa questão da síndrome de modo inverso: e se o corpo, ao longo do tempo, fosse se tornando mais jovem? Essa questão não deixa de agregar outros sentidos mais complexos, como o fluxo vital, a questão temporal e as relações sociais em espaços diversos.

A produção fílmica potencializa as discussões apontadas por Fitzgerald, levando o leitor a ponto de questionar aspectos como a presença constante da morte e a impossibilidade do ser humano de lutar contra o tempo. Para tanto, o seu instrumento é o corpo, um corpo inserido em uma sociedade. Já que estamos diante de produções ficcionais, criadas a partir de um modelo do real, ou ainda, para citarmos Aristóteles, um jogo de imitação, recorreremos à simbologia de Cirlot (2005, p. 184), quando afirma que o corpo, segundo Gitchel, é a “sede de um apetite insaciável, de doença e de morte”, de modo que

estamos em constante movimento na tentativa de manutenção do equilíbrio, da vitalidade e da força.

O talentoso roteirista Eric Roth cria uma obra com seu estilo, em muito lembrando *Forrest Gump – O contador de histórias* (1994), de roteiro do próprio Roth. Como Forrest, Button é um grande aprendiz, um homem cativante, uma lição de vida e um personagem cuja trajetória se confunde com a história de um país. As semelhanças entre os dois roteiros são claras na estrutura, na mensagem e nos personagens. Ambos são constituídos por diversas histórias (microenredos), em que cativantes personagens secundários conquistam o espectador tanto quanto conquistam o protagonista, vale citar também a incrível presença da figura materna, o amor de infância, a beleza dos desafios que se têm que enfrentar para ter uma “vida normal”, além da certeira transição de comédia, a romance e a drama, em ambos os roteiros. (ANAMI, 2009, np).

A narrativa do conto se dá através de um narrador em terceira pessoa, já na narrativa fílmica, temos acesso ao diário de Benjamin que, através da leitura de sua filha, Caroline, narra sua vida desde o nascimento até onde ele se lembra, portanto, o espectador tem acesso às descrições mais íntimas da personagem, em relação às pessoas com quem conviveu e os espaços por onde andou e viveu experiências únicas.

O livro se passa na cidade de Baltimore, nos Estados Unidos. O período histórico é 1860, logo antes da Guerra Civil Americana. No cinema, o enredo se passa em 1918, ao final da Primeira Guerra Mundial e se estende até o ano de 2005, com a passagem do Furacão Katrina pelos Estados Unidos.

Um aspecto interessante dessa contextualização é a presença também indicada pelos processos históricos e o que advém de tais processos, como a destruição. Além das transformações sociais, há todo um desencadeamento político e econômico, afetando as formas de vida. Isso é perceptível para a reflexão a respeito do filme, visto que a vida circula em torno dessas transformações que vão além do nosso universo íntimo, afinal, estamos inseridos, como já dissemos antes, em uma sociedade específica, num grande conjunto.

O estranhamento presente nas obras está no fato de proporem uma ruptura na forma de analisar a linha da vida, que estabelece: o nascimento, o crescimento, o desenvolvimento e a morte. A leitura nos apresenta uma perspectiva diferenciada, partindo do ponto de vista de um personagem quase no fim de sua vida, vivendo em meio aos idosos, que o aceitam com muito humor e carinho. A velhice é uma etapa natural da vida, para quem consegue chegar até ela. E com ela chega também a bagagem de experiências e, quiçá, a maturidade e a sabedoria.

Benjamin, nesse sentido, é um personagem bastante maduro que, no percurso de sua vida, vive com maior intensidade, porque assim percebe a

beleza e a necessidade disso, em seu período como idoso e na terceira idade. Em contrapartida, quanto mais ele se torna jovem, menos ele consegue encontrar um lugar no meio social, tanto que, aos poucos, vai esquecendo muitas coisas, tornando-se agressivo e pouco suscetível ao afeto.

Esse regresso físico da doença da personagem está bastante associado à figura do relógio da estação, criado pelo Senhor Gâteau, nome traduzido pelos norte-americanos como Sr. Bolo. Esse senhor teve o filho morto na guerra e jamais conseguiu se conformar com essa perda. Na inauguração da estação, ele apresenta o relógio que “volta no tempo”, mencionando o desejo de que o tempo realmente voltasse e trouxesse de volta os filhos perdidos na guerra. Ele pede desculpas se, por ventura, tenha ofendido alguém e, depois disso, ele nunca mais é visto. O curioso, como muitos aspectos no filme o são, é que esse homem era cego. E essa característica simbólica está muito presente desde as tragédias gregas, na personalidade de Tirésias, por exemplo, o cego que vê muito além de olhos comuns.

A representação do tempo, na imagem concreta do relógio, sugere muito mais efeito de sentido ao estar associado à estação, local onde há um fluxo constante de pessoas. O relógio, “Como toda forma circular com elementos internos, pode ser interpretado como forma mandálica. Se o essencial nele são as horas assinaladas, domina na imagem um caso particular de “movimento perpétuo”, autômatas, mecanismo, criação mágica de seres com autonomia existencial, etc.” (CIRLOT, 2005, p. 497).

Coincidentemente, a “criação mágica de seres com autonomia existencial” corrobora com a constituição da personagem que temos apresentada nas obras, afinal, Benjamin é um caso único. Quanto à “forma mandálica”, é interessante retomar os significados atribuídos à palavra “mandala”. Ela é, originalmente, um círculo que contém em seu interior desenhos de formas geométricas, figuras humanas e cores variadas. Segundo pesquisas no site da Oxford Languages, na filosofia e na religião, a mandala é um:

diagrama composto de formas geométricas concêntricas, utilizado no hinduísmo, no budismo, nas práticas psicofísicas da ioga e no tantrismo como objeto ritualístico e ponto focal para meditação. Do ponto de vista religioso, a mandala é considerada uma representação do ser humano e do universo; em sua forma menos elaborada, é denominada iantra. (OXFORD LANGUAGES, 2021).

Por extensão, na psicologia, “segundo a teoria junguiana, é um círculo mágico que representa simbolicamente a luta pela unidade total do eu”. Portanto, essas definições simbólicas parecem dialogar de forma precisa com a interpretação que pretendemos nesta análise. Percebe-se, na personagem

protagonista, o impasse de viver e aproveitar a vida, dentro dos seus limites e no seu tempo, numa busca de unidade, mesmo diante de toda complexidade que a subjetividade abarca.

Santos (2012), ao estudar algumas ideias básicas de Heidegger em *Ser e Tempo*, no artigo “A condição humana como caso curioso: interface entre filosofia e cinema”, comenta sobre três possibilidades de se vislumbrar o tempo e a contingência humana na narrativa fílmica de Fincher, a partir da imagem do relógio:

Primeiramente, que o tempo, às vezes, corre numa direção de um destino contrário ao que esperávamos. [...] Em segundo lugar, o relógio que gira ao contrário simboliza que o tempo pode durar para sempre, mas o tempo da nossa existência está acabando, ou seja, a cada instante que passa nos aproximamos da morte. [...] E finalmente, em terceiro lugar, o rejuvenescimento de Benjamin Button nos acena que no contrário caminho à natureza humana, do rejuvenescer com o tempo, o espírito humano pode alcançar sua maturidade. (SANTOS, 2012, p. 161 – 166).

Mas além do relógio, outro destaque interessante é o próprio nome da personagem, desde o seu significado. A narrativa literária conta com uma linguagem carregada de humor e ironia, por Fitzgerald. A princípio, o Sr. Button, pai de Benjamin ironiza fortemente as características do “filho idoso”, bem como faz um trocadilho sobre o possível nome da criança: “Vai me chamar como, papai?”, ao que o homem responde: “Não sei – [...] – Creio que o chamaremos de Matusalém.”. Personagem bíblico, Matusalém é conhecido por ter sido o homem com mais longevidade de toda a Bíblia, pois teria vivido por 969 anos: “E foram todos os dias de Matusalém novecentos e sessenta e nove anos, e morreu.” (Gênesis 5: 27). O próprio Benjamin também apresenta uma personalidade irônica, pedindo ao pai, ainda na maternidade, que lhe traga uma bengala e roupas decentes, afinal, ele já nasce com uma altura considerável, não pequeno como um bebezinho, assim como se vê na obra fílmica.

Porém, mesmo com toda a expressão risível no conto, o nome definitivo do filho acaba sendo Benjamin, referência a outro personagem bíblico do livro de Gênesis, o que nos leva a algumas possibilidades de interpretação.

O nascimento de Benjamim, filho mais novo de Jacó e de Raquel, acaba provocando o falecimento da mãe. Por esse motivo, em seu leito de morte, Raquel chama o filho de Benoni (o filho da dor), ao que Jacó recusa, ao propor que, ao contrário, ele se chame Benjamin (o filho da felicidade): “E aconteceu que, ao sair-lhe a alma (porque ela morreu), chamou o seu nome Benoni; mas seu pai o chamou Benjamin. (Gênesis 35: 18). Fitzgerald, ao colocar em oposição esses dois nomes (Matusalém e Benjamin), propõe um jogo de significados,

como dissemos, ironizando a forma não-convencional com que o filho veio ao mundo, afinal, para um homem de sua classe social, o menino acabou sendo um incômodo nos primeiros tempos. A voz da mãe, no conto, é omissa, bem como sua reação ou qualquer outro aspecto da personagem. Quanto ao pai, ele aceita o filho, embora imponha a ele todo tipo de condições para encaixá-lo em sua idade específica. Ele força o velhinho a ser um menino, embora essas coisas de criança não interessem minimamente ao filho, que ao conhecer o avô, por exemplo, fuma charuto com ele nas madrugadas. Já na obra filmica, Matusalém é um nome não pronunciado, no entanto, Benjamin, nome escolhido pela mãe adotiva, ganha uma nova configuração, ainda mais pelo caráter religioso de Queenie. Enquanto para o pai de sangue, que perde a esposa, a criança se afigura como “um monstro” – filho da dor; a mãe adotiva o considera como um “milagre de Deus” – filho da felicidade, deixado como presente para uma mulher que não conseguia ter seus próprios filhos.

No entanto, ainda temos o sobrenome Button. A Oxford Languages define a palavra *button*, original do inglês, como “1. a small disk or knob sewn on to a garment, either to fasten it by being pushed through a slit made for the purpose or for decoration. 2. a knob on a piece of electrical or electronic equipment that is pressed to operate it<sup>1</sup>”. No Dicionário Webster, temos: “1. a small knob or disk secured to an article (as of clothing) and used as a fastener by passing it through a buttonhole or loop. 2. a usually circular metal or plastic badge bearing a stamped design or printed slogan campaign button<sup>2</sup>”. Logo, botão é algo que aciona equipamentos, algo que orna ou serve como forma de fechar e ajustar uma vestimenta em nossos corpos, algo que sugere uma marca ou tomada de partido em algumas situações, enfim, são várias as atribuições que podemos remeter ao nosso personagem. O “botão” poderia funcionar, especialmente no filme, como forma de unir as duas pontas da história, pai e filho, por exemplo quando Benjamin, tendo vivido cerca de metade da sua vida, conhece o Sr. Button mais velho, sem saber, até então, de sua filiação.

Por esses e outros motivos, Benjamin sempre se questionou e questionou a própria vida e a mãe adotiva sobre o que havia de errado com ele, por que motivo ele era daquele jeito, uma vez que o seu sentimento, sua visão sobre a vida ou a forma como ele se sentia não era diretamente compatível ao que ele representava fisicamente. Assim, ele vai se esbarrando com pessoas diferentes ao longo da vida e vivendo experiências que se potencializam, devido justamente a

1 1. um pequeno disco ou botão costurado a uma vestimenta, seja para prendê-la por meio de uma fenda feita para esse fim ou para decoração. 2. um botão em um equipamento elétrico ou eletrônico que é pressionado para operá-lo. (Tradução nossa).

2 1. um pequeno botão ou disco preso a um artigo (como na roupa) e usado como um fecho passando-o por uma casa de botão ou laço. 2. um crachá geralmente circular de metal ou plástico com um design estampado ou um botão de campanha (bóton) com slogan impresso. (Tradução nossa).

essa forma de encarar as coisas, porque a sua idade proporciona olhares diferentes em cada momento.

Pensando em todas essas questões, tomamos como modelo de análise, o estudo desenvolvido por Lima Neto & Nóbrega (2014, p. 92 - 93), em sua pesquisa intitulada “Visibilidades do corpo e cultura de movimento urbana”. Através da visão filosófica de Merleau-Ponty em relação ao corpo e a visão e aplicando suas teorias ao cinema, os autores criaram uma ficha para análise de filmes que se pautam nessa perspectiva de análise do corpo e seu lugar, através do olhar e da visibilidade desses corpos em contato com o outro, o coletivo e aspectos que envolvem esse tema. Além de apresentar uma lista de elementos de ordem técnica da própria narrativa fílmica, a ficha apresenta os aspectos voltados ao corpo e à cultura de movimento representada dentro dos filmes, a saber:

**Corporeidade e movimento:** percepções sobre a corporeidade, a ludicidade, a saúde, a estética, a aparência do corpo; práticas corporais evidenciadas; ideologias do corpo e da saúde; transformações na aparência do corpo; corpo e moda; corpo e biotecnologias. **O corpo e a cidade:** descrição dos meios urbanos, relações entre o espaço do corpo e o espaço urbano. **Corpo e tempo:** descrição das transformações históricas e sociais relativas ao corpo e a cultura de movimento, ritmos urbanos. **Corpo e estesia:** percepções sensoriais, afetos, emoções, sexualidade, imaginário. **Corpo e instituições:** relações com a educação e/ou escola, família, instituições educativas, científicas e culturais; relações de poder; ideologias. **Corpo e ética:** aspectos relativos ao *bem-viver* e ao *viver com* na cidade, valores morais, questões relacionadas à liberdade, à vida de forma geral e que atingem os sujeitos de forma individual e coletiva. (LIMA NETO & NÓBREGA, 2014, p. 93).

Para Baecque (2009, p. 481), “a própria matéria do filme é o registro de uma construção espacial e de expressões corporais. Registrar, com o auxílio de uma câmera, corpos que se relacionam em um espaço, eis a definição dessa organização formal chamada cinema”. É notório que o cinema nos possibilita a construção de um universo imagético, proporcionando que, a partir dessas imagens, percebamos a expressividade e movimentação do corpo e nos identifiquemos com isso.

Lima Neto & Nóbrega (2014) comentam que:

Nos filmes, o corpo do cotidiano prolonga-se em corpos extraordinários que nos dão a perceber de modo mais aguçado e assim nos fazem refletir sobre nossa condição corpórea, humana, seja em situações da vida privada seja em situações sociais mais abrangentes. O filme cinematográfico é também um arquivo de corpos e de acontecimentos que nos transporta para realidades e mundos compartilhados pela presença perceptiva, despertando nossas sensações e provocando nossa reflexão sobre temas, acontecimentos, emoções, entre outros

aspectos que permeiam a vida e a existência humanas. (LIMA & NÓBREGA, 2014, p. 91).

Isso se dá pelo fato de que o cinema produz um sistema de significações que se contextualizam, proporcionando a nossa inserção no universo da ficção representada, ao que Xavier (1997) nos esclarece:

[...] as relações entre o visível e o invisível, a interação entre o dado imediato e sua significação tornam-se mais intrincadas. A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. As significações se engendram menos por força de isolamento, mais por força de contextualizações para as quais o cinema possui uma liberdade invejável. (XAVIER *apud* LIMA NETO & NÓBREGA, 2014, p. 92).

Depreendemos, portanto, que o imaginário construído pelo cinema sugere um sistema coletivo de representatividades, especialmente porque os corpos, ali representados, nos chegam por meio das personagens. A personagem constitui um corpo. Pensando sobre o corpo, associando-o à figura da personagem, apontamos aqui a reflexão de Gomes (1968), em seu texto intitulado “A personagem cinematográfica”, no qual o autor discorre a respeito dessa personagem em comparação com a personagem do teatro:

No cinema, pois, como no espetáculo teatral, as personagens se encarnam em pessoas, em atores. A articulação que se produz entre essas personagens encarnadas e o público é, porém, bastante diversa num caso e noutro. De um certo ângulo, a intimidade que adquirimos com a personagem é maior no cinema que no teatro. Nesse último a relação se estabelece dentro de um distanciamento que não se altera fundamentalmente, temos sempre as personagens da cabeça aos pés, diferentemente do que ocorre na realidade, onde vemos ora o conjunto do corpo, ora o busto, ora só a cabeça, a boca, os olhos, ou um olho só. Como no cinema. Num primeiro exame, as coisas se passariam na tela de forma menos convencional do que no palco, e decorreria daí a impregnância maior da personagem cinematográfica, o desencadeamento mais fácil do mecanismo de identificação. [...] Com efeito, reina no filme – conjunto de imagens, vozes e ruídos fixados de uma vez por todas – a aflitiva tranquilidade das coisas definitivamente organizadas. [...] É que dentro das convenções impostas e aceitas palpitam as virtualidades de um inesperado verdadeiro, que a realidade possui e o cinema ignora. (GOMES, 1968, p. 112 – 113).

Disso isso, fica claro que, dentro do recorte realizado na produção fílmica, a realidade é transformada e selecionada, a partir de determinados aspectos que se intentem relacionar e realçar na narrativa. E isso sendo trabalhado de acordo com a estética proposta pelos produtores.

Assim, pensamos a obra fílmica *O curioso caso de Benjamin Button* dentro dessa perspectiva, seguindo a classificação de Lima Neto & Nóbrega (2014), quanto aos aspectos da obra que impulsionam reflexões sobre o corpo e suas relações com elementos diversos como o tempo, o espaço e a sociedade.

## CORPOREIDADE E MOVIMENTO

No quesito corporeidade e movimento, que abarca percepções sobre a corporeidade, a ludicidade, a saúde, a estética, a aparência do corpo; práticas corporais evidenciadas; ideologias do corpo e da saúde; transformações na aparência do corpo; corpo e moda; corpo e biotecnologias, refletimos acerca das transformações na aparência da personagem e a influência dessas em relação à interação social.

Benjamin passa de uma aparência de idoso e vai rejuvenescendo até se tornar um bebezinho e morrer nos braços de Daisy, a menina – mulher, que ele amou desde o primeiro instante em que a viu. Na sequência de *frames* extraídos do filme, é possível identificar a radical mudança da personagem em relação ao tempo, seguindo a narrativa fílmica.







Ao passo em que ele vai se tornando mais jovem, seus interesses não são compatíveis com os das pessoas ao seu redor, pois ora ele é jovem demais, ora ele é idoso demais para atender ao que as pessoas que convivem com ele estão dispostas a oferecer. Em contrapartida, por esse mesmo motivo, ele se torna uma pessoa observadora e desfruta da vida de uma forma diferente, compreendendo o valor de cada momento e de cada experiência diversa que vive.

O movimento inverso é uma forma de tomar o tempo como um retorno ao passado, como resgate do tempo da infância. É comum de se pensar, especialmente na velhice, em ter a maturidade e a sabedoria para fazer as coisas de forma diferente, ao mesmo tempo em que a infância ensina consideravelmente os mais velhos.

Mas o tempo sempre nos escapa, quando ele é, já deixou de ser. O segundo já é passado na medida em que avança. O movimento de voltar no tempo provoca no espectador a reação de pensar a passagem temporal e as transformações do corpo.

## **O CORPO E A CIDADE**

O corpo e a cidade, cujo tópico ressalta a descrição dos meios urbanos, relações entre o espaço do corpo e o espaço urbano, pensamos nos espaços transitados por Benjamin, desde o seu nascimento. A partir do momento em que ele é levado para fora da casa de repouso, ele passa a viver experiências de uma pessoa normal, já que ele tem apenas 18 anos de idade, apesar da aparência física.

O movimento de ultrapassar as paredes do asilo proporciona o reconhecimento de um território inexplorado que lhe causa curiosidade,

instigando novas descobertas. Os idosos o aceitam e acolhem, mas o universo deles é oposto ao universo de Benjamin, que tem as suas forças renovadas a cada dia.

O espaço na casa evidencia um espaço fechado e limitado. Fora dali ele vê outras pessoas, com idades diferentes e respira a vida e não somente as doenças e a morte, como é comum acontecer diariamente onde ele vive.

Mas interessante notar o eixo que o prende ao seu lugar de criação, pois sempre acaba voltando a esse ambiente, onde foi acolhido, respeitado e amado pela sua mãe adotiva. Detalhe para o fato de ela pertencer a uma classe social abaixo da do pai de sangue de Benjamin, e também de outra raça, lembrando a forte presença do racismo na região em que a história se passa e à época em que ele ocorre.

Abaixo, podemos notar uma grande diferença entre esses espaços, tanto pela tonalidade das imagens, quanto pela vibração das personagens. Uma destoa da outra em relação à morbidez dos idosos, em tons sépia (noção de antiguidade, porém de um ambiente morno e acolhedor) e a vivacidade das crianças, num dia claro, brincando na rua.



Benjamin, ao lado dos meninos, parece ser um deles, pela sua altura, e o é, realmente, embora tenha limitações de locomoção como um velhinho. A sua mente fervilha, mas seu corpo não consegue acompanhar os seus impulsos e desejos.

Entretanto, com o passar dos anos, ele começa a sair e expandir o território, trabalhar, socializar-se e buscar respostas para as suas perguntas, o que parece ser algo intangível. Nesse sentido, o filme sugere a necessidade de aproveitamento do tempo presente, que é o único a que temos acesso.

## CORPO E TEMPO

Até aqui, nota-se que o tempo perpassa todas as situações de movimento e transformação, como algo inerente à vivência do sujeito. Portanto, dentro da classificação sugerida pelos autores, como a descrição das transformações históricas e sociais relativas ao corpo e a cultura de movimento, ritmos urbanos, podemos refletir acerca do contexto histórico pelo qual Benjamin passou, no decorrer de sua história.

A finalização da Primeira Guerra foi o fato que marcou a invenção do relógio da estação e, posteriormente, Benjamin participa da Segunda Guerra, a bordo de um barco de reboque, com o seu amigo, o Capitão Mike, que acaba morrendo em alto mar. Além disso, as épocas são resgatadas com a trilha sonora condizente com o período, bem como com a moda vigente em termos de figurino.

A vida do protagonista, em alguns momentos da narrativa, se esbarra com os acontecimentos históricos e, em outros, acontece paralelamente. No entanto, de uma forma ou de outra, é possível notar a influência desses movimentos na vida das pessoas. Isto é, o tempo todo nos deparamos com a ideia do individual e do coletivo.

Um outro aspecto da passagem temporal e histórica na vida da personagem, com a mudança física, são os encontros de Benjamin e Daisy. Ela é a personagem pela qual o protagonista se apaixona quando menino, porém, suas idades físicas são incompatíveis. Ao longo da vida, o casal se desencontra justamente por esse motivo, ele sempre mais velho para ela e ela imatura em muitos aspectos. O casal consegue se reencontrar novamente, algum tempo após o acidente que faz a moça abandonar sua carreira como dançarina. Nessa etapa da vida, eles têm mais ou menos a mesma idade, fisicamente aparentam um casal “convencional”. Porém, ao mesmo tempo em que a aparência se faz importante perante os olhos

da sociedade, ambos agora têm uma compatibilidade de gênio, pelas experiências que já viveram.

A seguir, temos o *frame* que representa esse registro do casal, quando a personagem comenta a respeito do equilíbrio entre as suas idades. Diante do espelho, ele se reconhece com Daisy e procura guardar o momento.



*Curiosamente*, a figuração do espelho potencializa a imagem. “O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 393). Tanto é que, ao fim da conversa, Daisy revela estar grávida.

## CORPO E ESTESIA

Quanto às percepções sensoriais, afetos, emoções, sexualidade, imaginário, no que tange ao corpo e à estesia, pensamos sobre o desenvolvimento da sexualidade em Benjamin, suas sensações em relação ao corpo feminino e a descoberta do prazer físico. A primeira experiência com mulheres, a personagem tem quando se torna marujo no barco do Capitão Mike. Nessa época, Benjamin aparenta ser um senhor de em média 60 anos, que nunca experimentou as carícias de uma mulher. O Capitão o leva a um prostíbulo, onde Benjamin apresenta todo o seu vigor e apetite sexual, como seria natural a um jovem com a sua idade. É interessante notar que, antes de subir as escadas para o quarto, as prostitutas zombam dele, pelo fato de ele aparentar uma idade mais avançada, logo, é possível refletir sobre os preconceitos e ideias arraigadas quanto a qualidade de vida sexual na terceira idade, ou seja, a sociedade sempre está impregnada de conceitos a respeito de inúmeros aspectos da vida, que só dependem de cada um, da forma como cada um decide ver e viver a vida.

Com experiência sexual adquirida, Benjamin, em suas viagens como marujo, conhece Elizabeth Abbot, uma hóspede no hotel onde ele se alojava em alguns períodos de seu trabalho. Todas as noites se reúnem no saguão e passam o tempo conversando, até que descubrem suas afinidades e começam a ter um caso. Ele comenta no diário sobre o fato de ela não ser muito atraente fisicamente, embora suas ideias o interessem muito.

Mas apesar de todas as experiências com outras mulheres, Daisy sempre foi o grande amor de sua vida, ainda que o tempo e os espaços os tenham separado várias vezes. Quando eles decididamente ficam juntos, o relacionamento é selado com uma noite de amor, na qual eles finalmente ajustam os relógios. A beleza e a poesia da cena se encaixam pela forma de aceitação do tempo e das mudanças provocadas por ele, com todas as suas cicatrizes. Após um longo tempo de espera e respeitando as convenções de idade, eles se entregam um ao outro. O corpo, com seus “defeitos” é mostrado como forma de identificação, como um retrato da natureza e registro das suas ações.



Existem coisas sobre as quais não temos o controle, são escolhas que independem da nossa vontade.

Às vezes estamos numa rota de colisão e não sabemos. Seja por acidente ou intencional, não podemos fazer nada a respeito. Uma mulher em Paris sai para fazer compras, mas ela esqueceu seu casaco e voltou para casa e o telefone tocou e ela atendeu e conversou alguns minutos. Enquanto ela falava no telefone, Daisy estava ensaiando para uma apresentação na ópera em Paris. E enquanto ela ensaiava, a mulher do telefone saiu para pegar um táxi. O taxista saiu mais cedo e parou para tomar uma xícara de café. Enquanto isso Daisy estava ensaiado. E esse taxista, que tinha deixado o passageiro mais cedo e tinha parado para tomar uma xícara de café, pegou a mulher que saiu para fazer compras. O táxi teve que parar bruscamente diante de um pedestre que tinha saído atrasado, cinco minutos, porque se esquecera de ajustar o seu despertador. E enquanto aquele homem estava saindo para o trabalho, Daisy tinha acabado de ensaiar e estava

tomando banho. Enquanto Daisy tomava banho, o táxi esperava pela mulher que estava na confeitaria para pegar um pacote que ainda não fora embrulhado, porque a moça que devia embrulhá-lo tinha brigado com o namorado na noite anterior e se esqueceu. Aí, quando o pacote estava embrulhado, a mulher que fora pegar o pacote voltou para o táxi, mas quando o táxi saiu, foi bloqueado por um caminhão de entrega. Enquanto isso Daisy estava se arrumando. O caminhão de entrega se afastou e o táxi pôde seguir em frente. Enquanto isso, Daisy, a última a se arrumar, esperava por sua amiga que arrumava o cadarço que arrebetara. Enquanto o táxi estava parado, esperando o sinal se abrir, Daisy e sua amiga saíam pelos fundos do teatro. Se ao menos uma coisa tivesse acontecido diferente. Se o cadarço da amiga de Daisy não tivesse arrebetado, se o caminhão de entrega tivesse se afastado antes, se o pacote tivesse sido embrulhado antes (se a moça não tivesse rompido com o namorado), ou se aquele homem tivesse ajustado seu despertador e acordado cinco minutos antes, ou se o taxista não tivesse parado para tomar uma xícara de café, ou a mulher do casaco não tivesse esquecido seu casaco e o taxista a tivesse pego cinco minutos mais cedo, Daisy e sua amiga teriam atravessado a rua e o taxista não a teria atropelado. Mas sendo a vida como ela é, uma série de eventos e incidentes interligados, que não se podem controlar, aquele táxi passou direto, o motorista teve um momento de distração e o táxi atropelou Daisy, quebrando sua perna em cinco lugares. (SANTOS, 2012, p. 162 – 163).

Esse longo trecho, traduzido e transcrito por Santos (2012), descreve a cena em que Benjamin aguarda no hospital para falar com Daisy após o acidente. As suposições que ele levanta, levam-nos, posteriormente, a pensar que “se” não tivesse acontecido dessa forma, talvez a personagem não tivesse se tornado mais humana e humilde, para voltar a procurar o homem que amava, como ela realmente o faz. As contingências do tempo apresentam mistérios que só mesmo o próprio tempo pode esclarecer.

Os sentimentos sinceros acabam brotando, também, de momentos de dor, portanto, a estesia, proporcionada pelo corpo e tudo o que o abarca, permitem, também, a identificação do espectador com a narrativa.

## CORPO E INSTITUIÇÕES

Esse tópico destaca as relações com a educação e/ou escola, família, instituições educativas, científicas e culturais; relações de poder; ideologias.

No conto, há um destaque maior quanto à formação de Benjamin, quanto à sua entrada (frustrada) na universidade, por exemplo. Ele é aprovado em Yale, porém, quando é chamado à diretoria para programar os horários de aulas, ele é recebido com desconfiança pelo registrador, que acredita ser o calouro o pai e não o filho de 18 anos: “Ora, francamente, sr. Button, não espera que eu caia nessa.” (2016, p. 15). E mais adiante, ele continua: “– Que bela ideia! – ele gritou. – Um homem com sua idade tentando entrar aqui como se fosse um

calouro. Dezoito anos, é isso? Pois bem, eu lhe dou dezoito minutos para sair da cidade.” (2016, p. 15).

Somente quando a personagem tem uma aparência mais jovem, é que consegue entrar na faculdade e se relacionar melhor, muito embora, ao passo que fique mais e mais jovem, ele não consiga acompanhar os conteúdos que, afinal, não são condizentes com a sua idade mental nesse ponto.

Na obra fílmica, aparentemente os conhecimentos adquiridos pelo protagonista resultam do seu acúmulo de experiências com as pessoas. Ele ouvia Shakespeare recitado pelo seu padrasto, aprendeu a tocar piano com uma das senhoras do asilo, aprendeu a ouvir, a respeitar, mesmo dentro de uma família simples, aprendeu com Elizabeth e, mais tarde, com as inúmeras viagens que realizou pelo mundo, como se pode notar no *frame* da sequência.



Ao passo que a sociedade impunha limites dentro das instituições, Benjamin não encontrava limites no mundo afora. No espaço restrito da família, as convenções não permitiram que ele pudesse viver uma vida normal, sem embaraços ou imposições, novamente por conta da sua aparência, agora mais jovem do que o “normal”.

Com o nascimento de Caroline, ele se preocupa com o tempo, já que logo será uma criança a mais para que Daisy tome conta. O que, inevitavelmente, acaba acontecendo. Essa relação com a instituição familiar e mesmo o relacionamento amoroso com Daisy corroboram para a reflexão do próximo e último quesito da classificação de Lima Neto & Nóbrega, o corpo e a ética.

## CORPO E ÉTICA

Corpo e ética: aspectos relativos ao *bem-viver* e ao *viver com* na cidade, valores morais, questões relacionadas à liberdade, à vida de forma geral e que atingem os sujeitos de forma individual e coletiva.

Conforme já observamos, a instituição familiar foi mais um dos impasses na vida do protagonista. A sua constituição familiar, de antemão, se configura em algo diferente das convenções; ele é abandonado pelo pai, criado por uma mãe adotiva em um asilo. Quando em idade de constituir, por sua vez, a própria família, Benjamin se sente indeciso e preocupado. O primeiro grande impasse é a união do casal e a formação de um bebê “perfeito”, livre da doença do pai. Ao passo que a criança cresce, Benjamin vai rejuvenescendo ainda mais. Como viver ao lado da mulher que ama, tendo a aparência física de um filho?



Entre a vida institucional e a liberdade, Benjamin escolhe se afastar da família, dando a possibilidade de Caroline crescer, sem se questionar o tempo todo sobre a insegurança de ser ela mesma. A atitude do protagonista se volta não apenas a si mesmo, mas também ao coletivo. Cada acontecimento a seu tempo. Quanto mais jovem, menos ele se lembra de quem é. Faltaria a ele a maturidade para criar uma filha.

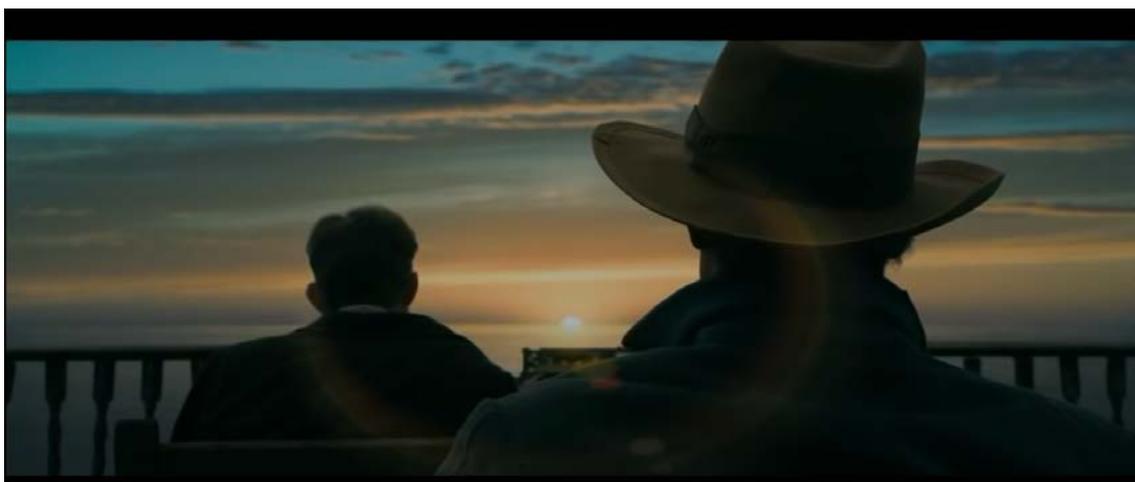
Mais uma vez, o movimento do relógio ao contrário sugere um desequilíbrio na ordem “natural” dos acontecimentos. O ideal seria o equilíbrio entre as duas medidas: o que se tem de melhor na infância e o que se tem de melhor na velhice.

A postura de Benjamin, em muitas das situações apresentadas, é de uma pessoa consciente, ponderada e racional para analisar os acontecimentos. Uma das grandes lições que podemos destacar é a própria relação dele com seu pai biológico.

O Sr. Button, apesar de abandonar o filho à própria sorte, nunca deixou de estar por perto, a fim de avaliar o seu crescimento. Tornaram-se amigos, mas nem de longe Benjamin imaginou que os dois ponteiros estavam tão próximos um do outro. Quando o pai lhe conta a verdade, a primeira reação dele é a de se afastar, mas percebe que o pai, quase no fim da vida, precisa de cuidados. E Benjamin doa o seu tempo, aceita os desígnios da vida e as escolhas de seu progenitor.

Ele herda a fábrica de botões, bem como os demais bens de seu pai.

Quando ele morre, Benjamin compreende que, apesar da aproximação, ele era filho de Queenie, a mulher que sempre esteve com ele e o encheu de cuidados, mesmo em sua simplicidade. Tudo o que ficou de herança, acabou sendo vendido, até que da família Button só restasse a história escrita no diário de Benjamin. A história fica encerrada nele. O que sugere uma oposição entre bens materiais e bens além da matéria.



A imagem acima representa um dos últimos momentos em que Benjamin esteve com seu pai. É interessante que em ambos os *frames* selecionados para esse tópico, a câmera mostra o protagonista de costas, num plano contraposto aos demais personagens, tanto com a família (Daisy e a bebê) quanto com o pai. Benjamin aparece como um protetor, um ser mais maduro e ciente de seu papel e lugar, compreende o que é difícil de compreender pelas pessoas “normais”.

Benjamin, independentemente de sua idade, reconhece as qualidades das pessoas e suas marcas subjetivas, compartilhando com elas o que há de melhor. Tanto Elizabeth quanto o Capitão Mike representam alguns limites, no entanto, também a superação.

Elizabeth, quando mais jovem, tentou atravessar a nado o Canal da Mancha, mas desistiu antes que pudesse terminar. Ela apresenta a Benjamin as coisas boas da vida, como caviar e vodka, e conta a ele sobre lugares que ele nunca viu como a Ásia. Anos mais tarde, Benjamin vê na televisão o grande feito de sua ex-amante, quando ela consegue realizar seu intento.

Já o Capitão Mike tinha o grande desejo de ser um artista, mas acaba seguindo o caminho trilhado pelo pai. Ele vira um tatuador, mas continua sendo o que é, embora seu conhecimento e sonhos sejam expressos sempre em suas palavras, como quando, num bar, ele comenta com os amigos sobre o beija-flor: “O beija-flor não é um pássaro comum, seu ritmo cardíaco é de 120 batidas por minuto, suas asas batem 80 vezes por segundo, se você impedisse ele de bater as asas, morreria em menos de 10 segundos. Ele é um pássaro especial; isso é um bendito milagre!”. Ele ainda comenta sobre a filmagem por especialistas, em câmera lenta, do movimento que as asas do pássaro sugerem, o formato de um 8, ou seja, o número do infinito. Para provar esses mistérios e “milagres”, após a morte do Capitão, um beija-flor aparece para Benjamin, para lembrá-lo das palavras de seu amigo. Como que num passe de mágica, o beija-flor surge no exato momento em que Benjamin lança a boia no oceano, em homenagem ao morto. E ele escreve em seu diário: “Eu nunca tinha visto um beija-flor em alto mar”. Como uma das tantas surpresas do filme, a última coisa que Daisy vê na janela do quarto de hospital, antes de morrer, é um beija-flor.

*Bem-viver e viver com* na coletividade, isso é uma marca da personagem Benjamin. Em cena alguma o espectador o vê revoltado, mas tranquilo e disposto a enfrentar com coragem e simplicidade aquilo que a vida lhe apresenta, respeitando os limites do tempo e os seus próprios limites.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, podemos nos ater a uma última discussão, já que os aspectos apresentados nesta análise, ramificam-se em demais apontamentos pertinentes, como o ensino, ou seja, de que maneira esse levantamento poderia contribuir para um estudo que atrele a Literatura, o Cinema e o ensino, a prática didática em sala de aula, com a utilização desses recursos analíticos.

O que notamos, a partir da seleção da obra, do diálogo com o filme, dentro do estudo realizado por Lima Neto & Nóbrega, no qual nos baseamos para desenvolver uma reflexão a respeito das figurações do corpo em tempo, espaço e sociedade, é justamente o fato de que, no movimento da imitação da vida, a arte nos ensina, também, a viver. Os discursos presentes no filme não só nos

direcionam para um deleite no ato de recebermos o texto, mas na possibilidade de refletirmos sobre eles. Como um fator universal, o tempo está presente em nossas vidas, desde o nascimento até o momento derradeiro, o corpo é o transporte nessa viagem e a nossa individualidade está, inevitavelmente, conectada a outras tantas, uma vez que vivemos em sociedade, numa cadeia de necessidades que nos interligam uns com os outros, pelos lugares onde passamos.

Notar esses reflexos, a representatividade, os discursos, as formas de mostrar, fazem com que utilizemos essas pesquisas como ferramentas didáticas, formando não só leitores perspicazes do texto literário, mas estendendo esses conhecimentos a outras tantas formas artísticas, a exemplo do cinema.

O cinema, na concepção de Lima Neto & Nóbrega (2014, p. 96), “com suas imagens simbólicas, contém a riqueza do espírito humano, a linguagem afetiva de nossa corporeidade, amplificando emoções e sentimentos que nos fazem humanos em uma cultura de símbolos e significações” e essa perspectiva de abordagem dos pesquisadores, à qual também nos propusemos, mostra como “o cinema pode contribuir para ampliar a visibilidade do corpo na Educação, fazendo-nos perceber outros ângulos, facetas, dimensões e matizes dos processos formativos do humano, através do corpo em movimento” (LIMA NETO & NÓBREGA, 2014, p. 96).

## REFERÊNCIAS

- ANAMI, Diego. **O curioso caso de Benjamin Button** (David Fincher, 2008). Disponível em: <<https://www.rua.ufscar.br/o-curioso-caso-de-benjamin-button-david-fincher-2008/>>. Acesso em: 15 out. 2021.
- BAECQUE, Antoine de. Telas: o corpo no cinema. In: COURTINE, Jean Jacques. **História do corpo**. As mutações do olhar. O século XX. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Rio Grande do Sul: Edelbra, 1979.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva et al. 26 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.
- FINCHER, David. **O curioso caso de Benjamin Button**. Disponível em: <[https://youtu.be/BSPW\\_WYvHpc](https://youtu.be/BSPW_WYvHpc)>. Acesso em: 18 out. 2021.
- FITZGERALD, F. Scott. **O curioso caso de Benjamin Button seguido de Bernice corta o cabelo**. Trad. Robrigo Breuning e Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2016
- GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

## SOBRE OS AUTORES

ANA CLAUDIA PEREIRA ANDRUCHIW

Especialista em Filosofia da Educação; Mestra em Estudos da Linguagem (UEPG).

ANDRIO J. R. DOS SANTOS

Doutor em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), trabalha com ficção gótica. Vinculado ao estágio pós-doutoral do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFSM, Bolsa PNPd/CAPES, sob supervisão do prof. Dr. Anselmo Peres Alós [O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001].

CRISTIANE WOSNIAK

É doutora em Comunicação e Linguagens - linha de pesquisa em Estudos de Cinema e Audiovisual (UTP). Mestra em Comunicação e Linguagens - linha de Cibermídia e Meios Digitais (UTP). Especialista em Artes-Dança (FAP-PR). Docente adjunta da Unespar (Bacharelado em Cinema e Audiovisual). Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV/Unespar/FAP). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Educação da UFPR. Coreógrafa da Têssera Companhia de Dança da UFPR. Líder do GP CINECRIARE - Cinema: criação e reflexão (PPG-CINEAV/CNPq) e membro do GP Labelit - Laboratório de estudos em educação, linguagem e teatralidades (PPGE/CNPq) - vinculada à linha de Pesquisa: Corpo, Comunicação e Tecnologias da Educação.

DANIEL JOSÉ GONÇALVES

Possui graduação (2005) e mestrado em Letras (2008) pela UFPR e Especialização em Antropologia Cultural pela PUC-PR (2014). Atualmente é doutorando no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP e professor do IFPR - Campus Telêmaco Borba.

DIEGO GOMES DO VALLE

É Doutor em Teoria e História Literária (UNICAMP), Mestre em Estudos literários (UFPR), com graduações em Letras Português/Espanhol (UEPG) e Filosofia (Instituto Claretiano). Atua como Professor Colaborador da UEPG há nove anos e também como professor de Literatura e Filosofia para o Ensino Médio há cinco anos. Atualmente, desenvolve estágio pós-doutoral no PPGEL-UEPG com pesquisa sobre David Foster Wallace.

### ERIKA KRAYCHETE ALVES

Doutoranda e Mestre em Educação (linha de pesquisa em Linguagem, Corpo e Estética) pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Participante do Grupo de Pesquisa Labelit - Laboratório de Estudos em Educação, Linguagem e Teatralidades (UFPR/PPGE/CNPq) e GEPLEC - Grupo de Estudos e Pesquisa em Lazer, Espaço e Cidade. Graduada em Licenciatura e Bacharelado em Dança pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná. Participou do Projeto de Iniciação Científica nos anos letivos de 2015/16 e 2016/17. Pesquisa temas relacionados à Arte e Educação e suas relações com a tecnologia, a dança e o corpo/performance nas audiovisuais contemporâneas.

### FÁBIO AUGUSTO STEYER

Graduado em Letras, História e Comunicação Social/Jornalismo (todos pela PUCRS), com Mestrado em História (PUCRS) e Doutorado em Literatura (UFRGS). Professor na graduação e pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Paraná.

### FLÁVIA NEVES FERREIRA

Mestra em Filosofia (PUC-PR), Doutoranda em Psicologia (UNESP), Bolsista CAPES.

### GERUSA BONDAN

Graduada em Licenciatura Plena em Letras (2000) com Especialização em Literatura Infantojuvenil (2003) pela Universidade de Caxias do Sul. Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade pela mesma instituição (2012). Professora de Língua Portuguesa, Literatura e Produção Textual, tem se dedicado, atualmente, à editoria textual e a pesquisas sobre personagens femininas marginalizadas.

### HELEN DE AGUIAR

É doutoranda em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) – linha de pesquisa Linguagem, Corpo e Estética na Educação (LiCorEs) e mestra pelo mesmo Programa. Especialista em Filosofia da Arte (UFPR). Graduada em Bacharelado e Licenciatura em Dança pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Coreógrafa da Têssera Companhia de Dança da UFPR. Membro do GP Labelit - Laboratório de estudos em educação, linguagem e teatralidades (PPGE/CNPq) - vinculada à linha de Pesquisa: Corpo, Comunicação e Tecnologias da Educação.

### IGOR DE BARROS FERREIRA DIAS

Possui graduação em Geografia (2015) pela UFSC e mestrado em Geografia (2022) pela UFPR. É professor do IFPR - Campus Campo Largo.

### JEANINE GERALDO JAVAREZ

Doutoranda em Estudos Literários pela UFPR, graduada em Letras Português/Inglês, especialista em Narrativas Visuais e mestre em Estudos da Linguagem. Professora de Língua Inglesa no campus Pinhais do IFPR, lidera o Grupo de Pesquisa “Literatura, Cinema e Ensino” e é autora dos livros *O animal que me tornei* (2018) e *As folhas vermelhas do outono* (2020) e *Alcateia* (2022).

### JULIANA REGINA VIRTUOSO

É mestranda em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) – linha de pesquisa Linguagem, Corpo e Estética na Educação (LiCorEs). Especialista em Artes e Ensino das Artes pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - campus de Curitiba II/ Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Graduada em Bacharelado e Licenciatura em Dança pela mesma instituição. Coreógrafa da Têssera Companhia de Dança da UFPR. Membro do GP Labelit - Laboratório de estudos em educação, linguagem e teatralidades (PPGE/CNPq) - vinculada à linha de Pesquisa: Corpo, Comunicação e Tecnologias da Educação.

### LARISSA DE CÁSSIA ANTUNES RIBEIRO

Graduada em Letras - Português/Francês pela Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG; Mestre e Doutora em Estudos Literários pela UEPG e Universidade Estadual do Paraná - UFPR, respectivamente. Atua no Ensino de Língua Francesa no Centro de Línguas da Universidade Estadual do Centro Oeste – UNICENTRO – Irati/PR e ministra aulas de Estágio em Língua Estrangeira na UEPG.

### MATHEUS DOS ANJOS MARGUERITTE

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal do Paraná (UFPR), vinculado à linha de pesquisa LiCorEs - Linguagem, Corpo e Estética na Educação, com bolsa CAPES/PROEX/PPGE. Bacharel e licenciado em Dança pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Foi Bolsista de Iniciação Científica (IC) da Fundação Araucária (2019-2020) com o projeto “Corpos que dançam: o ponto de vista de estudantes com deficiência” e Bolsista IC CAPES (2018-2019) com o projeto “Dança, Ensino e Inclusão: Percepções da Prática”. É membro do Grupo de Pesquisa Labelit - Laboratório de Estudos em Educação, Linguagem e Teatralidades (UFPR/CNPq) - vinculado à linha de Pesquisa: Corpo, Comunicação e Tecnologias da Educação. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança, atuando principalmente nos seguintes temas: educação, danças no salto alto, performatividade, danças de matriz urbana, educação não-formal em dança e inclusão. Atualmente é artista-docente em espaços não-formais de ensino da dança.

**THATIANE PROCHNER**

Graduada em Letras Português / Inglês, Especialista em Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura, Mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG, e Doutoranda em Letras, pela Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO. Desenvolve pesquisas sobre a poesia brasileira, autoria feminina, cinema, dramaturgia e teatro. Faz parte do grupo de pesquisa “Literatura, cinema e ensino”, do Instituto Federal do Paraná - IFPR, bem como do “Grupo de estudos sobre teatro”, da UNICENTRO. Integra a equipe organizadora do “Projeto Ellas”, cujo princípio fundamental é a publicação e divulgação de pesquisas desenvolvidas por mulheres. É autora da obra Interfaces do (in)verso e organizadora da coletânea de poemas Poesia na PRÁTICA, entre outras publicações científicas na área da Literatura.

