

# crônos

ISSN 1982-5560

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS DA UFRN

v. 19 n. 1  
jan./jun. 2018



**Dossiê**  
**UMA ANTROPO-SOCIOLOGIA**  
**DE FILMES "NÃO RECOMENDÁVEIS"**  
**(PARTE I)**

**UFRN**

# SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO: A DIFÍCIL TAREFA DE APRECIAR O FEIO E O RUIM</b> .....	6
Nelson Marques e Gianfranco Marchi	
<b>ENSAIO CRÍTICO SOBRE O SITE METACRITIC</b> .....	8
Roselia Cristina de Oliveira	
<b>PRÊMIO FRAMBOESA DE OURO</b> .....	14
Nelson Marques	
<b>HERÓIS EM TEMPO DE CRISE E A CRISE DOS HERÓIS: Conexões Insuspeitas Entre Superman E Os Trapalhões</b> .....	19
Tiago Monteiro	
<b>TRÊS ANÚNCIOS DE UM MOVIMENTO AVASSALADOR: A Traição De Si Mesmo</b> .....	29
Clayton Rodrigo Fonseca Marinho	
<b>IMPASSES DO CINEMA SURREALISTA CONTEMPORÂNEO: Império Dos Sonhos (EUA/Fra/Pol, 2006) E Os Limites Do Controle (EUA, 2009)</b> .....	43
Sander Cruz Castelo	
<b>DEUS NÃO ESTÁ MORTO</b> .....	52
Orivaldo Pimentel Lopes Júnior	
<b>ANTROPOLOGIA NO CIBERESPAÇO: Reflexões Sobre Método Etnográfico em Hipermídias</b> .....	64
Darnisson Viana Silva	
<b>A CRISE DA SOJA ORGÂNICA: A Mudança Nos Produtores</b> .....	78
Danieli Simonetti	
Miguel Angelo Perondi	
<b>POIESIS</b> .....	99
Alecrides Jahne Raquel Castelo Branco de Senna	
<b>REPRESENTATIVIDADE E DILEMAS DA JUVENTUDE GAY NA CENA INDEPENDENTE POTIGUAR: Uma Resenha Crítica Do Filme O Mistério Das Noites Brancas</b> .....	102
Allyson Darlan Moreira	
Felipe Gustavo de Moura Américo	
<b>ENSAIOS SOBRE EDUCAÇÃO E COMPLEXIDADE</b> .....	106
Ozaias Antônio Batista	

# EDITORIAL

A crítica negativa, tão comum no âmbito das artes, não encontra muito espaço nas Ciências Sociais. É como se tivéssemos finalmente cedido à tentação de agirmos com parcialidade, subjetividade e valoração. Entretanto, temos um pouco mais de facilidade de recomendarmos algo, talvez sem usar palavras laudatórias, ou valorativas, mas tecendo uma série de comentários positivos, conexões interessantes, e até mesmo escolhendo algo em vez de outra coisa sobre o que escrever.

Além disso, ao apresentar e analisar algo como “ruim” esteja-se dando a isso um destaque maior do que o desprezo usual. Encontra-se ali um mérito: essa obra aponta para aspectos merecedores de discussão, e expõem em aberto questões que em obras de grande valor artístico, talvez passassem despercebidas. Provavelmente não fazem isso como denúncia, mas talvez como uma espécie de descuido que produz interessantes revelações.

Desse modo, tudo que aqui é apresentado como algo falho enquanto filme não é, necessariamente não recomendável. Pelo contrário, sua apresentação pode produzir percepções interessantes no labor de pesquisa e ensino. O desenvolvimento de uma sensibilidade crítica tem um papel fundamental na formação de pesquisadores e cientistas sociais em geral.

Os sites e prêmios analisados aqui para os “piores” do ano ou algo do gênero cumprem um papel fundamental no processo de construção de um pensamento crítico. O efeito político de algo assim é fundamental:

a aceitação do ruim, do depreciativo, e até do criminoso como algo bom, aceitável, de valor leva a escolhas políticas tão terríveis como a feiura moral e política daqueles e daquelas que são escolhidos. Essas escolhas são muitas vezes feitas com senso de afirmação do ruim, como uma vingança da mediocridade que acha finalmente seu lugar no mundo, e aí de quem não gostar.

É próprio de estados totalitários o exercício de uma censura estética e política aplicada contra manifestações artísticas, na maioria das vezes, de grande qualidade. Os exemplos são inúmeros tanto na extrema esquerda, como na extrema direita. Por exemplo, o documentário **Arquitetura da Destruição** (*Undergångens arkitektur*), lançado em 1989 pelo diretor sueco Peter Cohen, trata de modo claríssimo o papel que a supressão de obras artísticas de valor e a exaltação de obras medíocres desempenhou na doutrinação nazista da população alemã.

Se não dizemos “isto é ruim por isto e isto...” estamos sendo coniventes com um ato político-ideológico que poderá redundar em consequências trágicas no futuro. Uma amiga visitou um país da América Central nos anos 1980 antes que explodissem atos de violência generalizada por parte de grupos de extermínios, gangues e até governamentais. Ela me contou que nos dias que lá estava, todas as vezes que ligava a televisão estava passando um desses filmes lamentáveis de exaltação à violência pela violência estrelado por figuras como Arnold Schwarzenegger,

Sylvester Stallone, Steven Seagal, Mel Gibson, Charles Bronson e todos filmes sanguinários do gênero *slasher*. Não posso crer, como afirmava minha amiga naquele tempo, que os organizadores da programação deliberadamente escolhessem filmes de violência pela violência para incutir na população um *habitus* violento. Por outro lado, penso que entre a apreciação da violência dos filmes e a violência generalizada num país alguma relação deve haver.

Crítica, evidentemente não significa censura. Ela serve para criar uma espécie de imunidade, isto é, a capacidade de se ver esse ou aquele filme com um meio sorriso na face. Talvez o riso seja a forma mais avançada de imunidade, tão útil, por exemplo, na percepção do ridículo que se apresenta diante de nós a cada dia nas propagandas. Assim como os pais fazem muito bem em ajudar seus filhos a rirem das propagandas, desmontando assim seu suposto poder de sedução, de igual forma esse tipo de análise ajuda a fazer o mesmo diante da quantidade gigantesca de filmes lamentáveis que nos circunda.

Li em alguma parte que Hollywood sabe que só um percentual muito pequeno da produção anual é de qualidade significativa. Por conta disso, a indústria cinematográfica aumenta a produção total para que esse pequeno percentual possa comportar um número cada vez maior – e mais lucrativo – de filmes. Com isso, o mundo vai se inundado de lixo. Dessa imensa quantidade, alguns merecem o destaque analítico por serem tipos ideais da ruindade. Esses, exatamente por isso, saem da névoa do esquecimento a que estão condenados, e adentram o espaço de análise, não por serem propriamente obras de arte, mas por terem se tornado analiticamente recomendáveis.

A questão metodológica que se impõe é: como acionar o sujeito nessa empreitada? A crítica à crítica do ruim nas Ciências Sociais se baseia na questão “objetividade versus subjetividade”. Para definirmos algo como bom ou ruim seria necessário algum critério objetivo, isento de ponderações de ordem subjetiva. Essa é uma tarefa à qual milhares de anos de filosofia, com a mobilização intelectual de grandes filósofos como Aristóteles, Hegel, Kant, Nietzsche, produziu um cabedal de discussão que não tem como ser reduzido a poucas frases.

Entretanto, a própria existência desse debate nessa magnitude significa a importância que se deve dar a ele. Importância que não é dada nas Ciências Sociais, justamente por conta dessa disjunção utópica entre sujeito e objeto, e a ânsia pela pureza objetiva.

Nenhum cientista faz a apreensão da realidade objetiva de modo absolutamente passivo. Quanto mais assim proceder, menor será sua contribuição original à ciência como um todo. Ora, se lhe é exigida uma atitude que o constitui como sujeito numa relação, então é impossível dizer que a subjetividade está fora da ciência de qualidade. Sendo assim, cabe ao cientista social aplicar o mesmo rigor metodológico que tem para com a realidade objetiva, à sua ação subjetiva de análise. De qualquer forma, o sujeito lá está presente, e esse sujeito que diz: “esse filme é lamentável” tem, potencialmente, muito a contribuir para a ciência e a sociedade.

Este dossiê, dividido em duas edições da CRONOS, que neste ano de 2018 passou a ser uma publicação quadrimestral, representa uma provocação no sentido etimológico da palavra, isto é, uma convocação para que se avance na capacidade da crítica ao negativo. A revista tem muito a agradecer a Nelson

Marques e Gianfranco Marchi a disposição de organizarem o dossiê e publicarem aqui os artigos que estavam já há algum tempo sendo pensados para um livro. Ao abrirem mão do livro em prol de nossa revista, eles prestaram um serviço significativo à produção socio-científica. Esperamos que os leitores tirem o maior proveito desta edição, e ampliem ainda mais o debate. Agradecemos, de igual forma, os autores dos artigos, resenhas e da Poiesis deste número. Boa leitura!

**Orivaldo Pimentel Lopes Júnior**



Imagem de Terri Sharp por Pixabay

# DOSSIÊ

Cronos: Revista da Pós-Grad. em Ciências Sociais, UFRN, Natal  
v.19, n.1, jan./jun. 2018

# APRESENTAÇÃO:

## A DIFÍCIL TAREFA DE APRECIAR O FEIO E O RUIM

[PRESENTATION: THE HARD TASK OF APPRECIATE THE UNGLY AND THE BAD]

Nelson Marques<sup>1</sup> e Gianfranco Marchi<sup>2</sup>

Estamos bem acostumados a apreciar criticamente o que é importante, o que é belo, o que é melhor... Há listas variadas e para todos os gostos dos “10 Mais”, dos “Melhores do Ano”, “da Década”, ou até mesmo “do Século”. Estas compilações são aplicadas para os trabalhos os mais variados, como textos, livros, pinturas, filmes, atores, atrizes... e o que se puder imaginar, ou inventar.

O mesmo não acontece, ou é até pior, sequer pensamos a respeito, sobre o oposto dessa atitude. Cremos que não temos o hábito e nem treinamento para também apreciar criticamente o que é ruim, feio, ou de menor importância... São raros os trabalhos que se preocupam com essa possibilidade. Quando existem, aparecem como algo estranho, diferente e algumas vezes até como ironia.

Um trabalho extenso e sério como o de Umberto Eco, chamou mais a atenção pelo seu título – *História da Feiura*, 2007, (Editora Record,

456p.), do que pelo contraponto que ele mesmo fazia sobre seu outro ensaio – *História da Beleza*, 2004, (Editora Record, 440p.).

Nesse caso particular é até mesmo muito mais fácil entender. É quase voz corrente, como Eco mesmo chama atenção, que beleza ou feiura está nos olhos de quem a vê. Além disso, tanto uma coisa, quanto a outra é influenciada pelos padrões culturais de época e de quem observa. Mas ele também tem consciência de que a ideia de feiura é muito mais complexa de definir do que a de beleza. O conceito de grotesco foi, ao longo dos séculos, vinculado ao de graça e formosura. O feio, o cruel e o demoníaco são os parâmetros para a existência do belo. Mas nem sempre considerados o seu oposto.

De maneira semelhante, os trabalhos de um dos melhores críticos de cinema, o americano Roger Ebert (1942-2013), é lembrado mais em função das suas críticas positivas a

<sup>1</sup> Bacharel e licenciado em Ciências Biológicas (USP). Professor Doutor aposentado da FMUSP, ex-prof colaborador voluntário da UFRN. Produtor cultural, fundador e atual presidente do Cineclub Natal. Idealizador, fundador e organizador do festival de cinema Goiamum Audiovisual (RN), organizador do FINC - Festival Internacional de Cinema de Baía Formosa (RN). Organizador e vice-presidente da ACCiRN - Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Norte. Editou, escreveu e colaborou em diversos livros sobre cinema: *Brasil em Tela Cinema e Poéticas do Social* (Editora Sulina, 2008), *Cenas Brasileiras* (EDUFRN, 2009), *80 Cult Movies Essenciais* (EDUFRN, 2010), *Sessão Dupla* (EDUFRN, 2016), *Claquete Potiguar: Experiências Audiovisuais no Rio Grande do Norte* (Máquina, 2016).

<sup>2</sup> Bacharel em Direito pela UFRN. Funcionário Público Estadual (TJ-RN). Membro do Cineclub Natal e ACCiRN (Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Norte). Cinéfilo inveterado, editou, escreveu e colaborou em diversos livros sobre cinema: *Cenas Brasileiras* (EDUFRN, 2009), *80 Cult Movies Essenciais* (EDUFRN, 2010) e *Sessão Dupla* (EDUFRN, 2016).

uma infinidade de filmes, do que às suas observações, igualmente críticas, dos piores filmes que ele se obrigava a assistir. Seu livro emblemático foi *I Hate, Hate, Hate that Film*, publicado em 2000. Neste ele compilava dezenas das suas críticas de filmes que haviam recebido de duas a menos estrelas na sua classificação. Novamente aqui, o livro chama mais a atenção pela ironia do título do que pela seriedade e qualidade de Ebert em suas críticas a filmes, fossem eles bons ou ruins. Assim como ele “explica” porque gostou de um filme, faz o mesmo, com a mesma seriedade, por que não gostou de outro filme. Ao lado de seus livros “sociáveis” com uma série de críticas realizadas ao longo do tempo, e intitulados apenas *Great Movies* (publicados em 2002, 2005, 2010 e 2016), ele continuou compilando também os “não recomendáveis” (que nos deu inspiração para a realização deste dossiê), *Your Movie Sucks*, em 2007, *A Horrible Experience of Unbearable Length*, em 2012.

Pois foi exatamente essa ideia que orientou a “construção” deste projeto, o contraponto entre o belo e o feio, o bom e o ruim. Inicialmente ele foi chamado de “Os Piores Filmes Que Eu Vi” para trazer a experiência de cada um de seus participantes. Ele se propunha – e realizou – reunir na área de cinema a escrita de avaliações críticas de filmes, literatura, e sites efetuadas por colaboradores variados que por gostarem de cinema têm a obrigação de avaliar seria e criticamente aquilo que é bom e aquilo que é ruim, em filmes realizados por diferentes diretores, países e épocas.

O esforço de 12 colaboradores resultou na publicação coletiva de seus textos na forma do dossiê “*Uma Antropo-Sociologia de Filmes Não Recomendáveis*” dividido em duas partes. A primeira parte dele constitui este número da revista Cronos.



# ENSAIO CRÍTICO SOBRE O SITE METACRITIC

## CRITICAL ESSAY ABOUT METACRITIC'S WEBSITE

Roselia Cristina de Oliveira<sup>1</sup>

### RESUMO

O presente trabalho apresenta um ensaio crítico sobre o Site Metacritic ofertando uma análise de como o site se organiza, qual o seu objetivo e como a indústria midiática configura e manipula a informação.

**Palavras-chave:** Crítica Cinematográfica; Metacritic; Manipulação.

### ABSTRACT

*The present work presents a critical essay on the Website Metacritic giving an analysis of how the site is organized, what is your goal and how the media industry sets up and handles the information.*

**Keywords:** Film Critic; Metacritic; Manipulation.

O Metacritic é um website Americano, criado em 2001, por Jason Dietz, Marc Doyle e Julie Roberts, com o objetivo de reunir críticas de álbuns, videogames, filmes, programas de televisão, DVDs e livros. Para cada produto,

um valor é atribuído entre 0 a 100, sendo computado e ofertado uma média aritmética ponderada. Um trecho de cada crítica é citado junto com um hyperlink. As críticas são ilustradas com três cores: vermelho, amarelo, e verde, resumindo a avaliação de cada produto. Cada nota é convertida para um percentual, com alguns veículos recebendo um peso maior dependendo da categoria. O site possibilita que os usuários cadastrados publiquem suas críticas. Foi comprado pela Rede CNET Networks Incorporated, sediada em São Francisco, Estados Unidos.

O site Metacritic configura-se num mecanismo de manipulação midiática da indústria do entretenimento, que se vale da seleção de filmes, programas de TV, vídeo clipes e jogos da web, guiando o que o público deve consumir, e se fortalece como estratégia de dominação cultural. Consolidado no mercado como um dos sites de maior audiência, tem num processo duvidoso de avaliação, um caráter subjetivista definindo os melhores e os piores de cada gênero. Enquanto mecanismo de manipulação das classes dominantes, o grupo que mantém o site no ar, integra um dos cartéis do entretenimento hollywoodiano.

Objetivando o lucro, estabelecem uma rotina de divulgar, orientar, definir o que

<sup>1</sup> Roselia Cristina de Oliveira, Potiguar. Doutoranda (PPGED/UFRN), Professora. Graduação: História (Licenciatura e Bacharelado) – UFRN / Pós-graduação: Mestrado em Educação (PPGED-UFRN). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4853704836448136> Email: [rosecrisoliveira@yahoo.com.br](mailto:rosecrisoliveira@yahoo.com.br)

deve ser valorizado das produções, criam formas sutis de “teleguiar” o público, que prestigia o site mantendo a engrenagem, ao participar do processo de escolha do melhor e do pior da indústria cultural do momento, sem refletir a sua razão de ser.

A permanência desses mecanismos na nossa sociedade se vale da alienação de seu público, provocada pela ausência de uma educação problematizadora que permita pensar as causas de determinados acontecimentos. Esse processo de manipulação preocupa, pela sutileza nos procedimentos e de como o público se deixa conduzir no espaço “democrático”. Compreender como um determinado grupo de críticos possa definir o que devo assistir e considerar o melhor ou pior, sem deixar claros os parâmetros dessas escolhas, sem me dar liberdade de opinar, é no mínimo estranho e sem dúvida, assustador.

A divulgação dos melhores de cada gênero, entre os quais estão os mais vendidos e visualizados, partindo de um determinado referencial, definindo o que faz sucesso ou fracassa no ranking midiático, me faz refletir acerca dos critérios de avaliação utilizados pelo site, de como esses mecanismos inibem os artistas e empreendedores que não conseguem alcançar determinados padrões, provocando as seguintes questões: Até onde vai a influência da mídia nas nossas escolhas? Que critérios são utilizados para movimentar a classificação do site Metacritic? Que grupos integram e manipulam as críticas que definem a avaliação de cada produto? Que ideologias estão envolvidas neste processo? Essas questões me atravessam e fazem pensar acerca do poder de manipulação da mídia em nossa sociedade, de como somos influenciados, digo “teleguiados” a consumir produtos que não nos representam e nossa responsabilidade ao mantermos esse estado de coisas.

Somos influenciados pela propaganda e condicionados por seus mecanismos o tempo todo. Seja de maneira aberta e manipulada ou por instrumentos sutis. E assim, vamos ajudando a manter grandes grupos, fazendo esta engrenagem girar.

Ao analisarmos o contexto histórico em que vivemos, nos deparamos com uma sociedade individualista, que descarta relações, que consome produtos, notícias, eventos, artes numa velocidade impressionante, sem nenhum questionamento. Estamos conectados às redes sociais, pressionados pela necessidade de comunicação instantânea, tornando-se quase uma obrigação integrar o sistema. É transgressor, e porque não, dizer “subversivo”, aquele indivíduo que nada contra a corrente.

A revolução provocada com o surgimento da fibra óptica, da robótica e pelas inúmeras possibilidades ofertadas por novas tecnologias modificam as comunicações e as relações econômicas, políticas e sociais no planeta. Habermas nos fala que:

[...] o mundo da vida é tudo aquilo que rodeia o homem, é toda forma de entendimento social, desde o mundo relativo às coisas objetivas, passando pelo campo social no qual o indivíduo está inserido, incluindo as normas e as regras que regem a sociedade, até o mundo dos sentimentos e das experiências vividas de cada indivíduo. (HABERMAS, 2000, p. 23).

Sendo assim, a nova ordem social nos condiciona a manter as relações pessoais e interpessoais alteradas por essas conexões, massificando e fluidificando as comunicações. É raro ver alguém se recusar a bater um papo no WhatsApp, realizar postagens no Facebook ou no Instagram, deixar um *like* na *time line*, assistir séries na Netflix, participar

de reuniões pelo Skype, realizar compras pela internet, arquivar dados nas nuvens e demais ações que envolvem o universo das tecnologias e das redes de informação.

Podemos considerar o Século XXI como uma “Sociedade Intensiva do Conhecimento”, acordando com (DEMO, 2010, p. 15), que caracteriza um tempo de inovações tecnológicas, circulação rápida de informações e conhecimentos que modificam a rotina, estimulando a consumir numa velocidade jamais vista. Para se adaptar as mudanças do mercado, o mundo virtual e os demais meios de comunicação precisaram se reinventar, para dar conta de produzir em larga escala, num curto espaço de tempo, produtos que alimentam a indústria cultural<sup>2</sup> atual.

A grande questão de toda esta engrenagem, é que, em seu domínio, a arte:

[...] deixa de ter o caráter único, singular, expressão de genialidade, sofrimento, angústia do artista, para ser um bem de consumo coletivo, destinado a venda, avaliado segundo sua lucratividade ou aceitação de mercado e não pelo valor estético, filosófico, literário que possa apresentar. (FREITAG, 1993, p. 72).

Acerca dos desdobramentos da Indústria Cultural, o cinema se configura como o auge da massificação. No entanto, a televisão invadiu as residências com a sua ideologia, fortalecendo o mercado consumidor. No Brasil, historicamente, a Indústria Cultural surge na década de 1940 e se consolida na década de 1970, com a TV a cores e o cinema sob o controle dos militares e

<sup>2</sup> Por Indústria Cultural compreendemos a forma “pela qual a produção artística e cultural é organizada no contexto das relações capitalistas de produção, lançada no mercado e por este consumida” (FREITAG, 1993, p. 72).

vinculado as parcerias de empresas privadas. Foi com os militares que tivemos um amplo avanço da indústria cultural (ALMEIDA; GUTIERRE, 2005), através da incorporação e importação do aparato tecnológico ligado às artes visuais, e a televisão.

Assim, consideramos a década de 1970, como um recorte cronológico pertinente para ampliar o nosso olhar acerca dos mecanismos de manipulação midiática, um instrumento importante para o estudo historiográfico atual, que possibilita relacionar o período de endurecimento da repressão política, o consumismo, um certo esvaziamento cultural advindo da censura e perseguição aos artistas brasileiros, as reações da esquerda, com os estudos sobre a Indústria cultural, analisando um contexto histórico que apresentava uma realidade de conflitos e contradições, explicitados pelo dilema de “entrar ou não no sistema”, ou seja, aceitar os esquemas da indústria cultural ou manter-se marginal naquele momento.

Entender os mecanismos de controle ideológicos, os comportamentos que se opuseram ao padrão estabelecido do período, as relações entre a cultura daquela época e o consumo são caminhos possíveis para compreendermos o funcionamento da indústria cultural e os padrões adotados no período, possibilitando analisarmos as aproximações, os distanciamentos, as mudanças, as permanências, as diferenças e as semelhanças entre 1970 e a nossa sociedade atual.

Encontramos na obra de Glauber Rocha, a expressão deste dilema, no seu trabalho a *Estética da Fome*<sup>3</sup>, que propunha um cinema “revolucionário na forma e no conteúdo, uma

<sup>3</sup> ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *Arte em Revista*. São Paulo, Kairós, n. 1. p. 15-17, jan./mar. 1979.

arte distante das preocupações puramente formais, bem como outras expressões” (PAES, 1982, p. 74).

O surgimento da contracultura idealizando o marginalizado com novas formas de vivência e expressão, a Vanguarda do Desbunde quebrando padrões, a imprensa alternativa do Pasquim e outros grupos alternativos, o cinema underground, o grupo Secos & Molhados, os Dzi Croquettes, a produção coletiva Navilouca, de Waly Sailormoon e Torquato Neto, o Rock e o Pop influenciando a juventude e provocando a contestação do estado de coisas, estabelecido pela ditadura.

A marginalização, a agressão, a transgressão era uma forma da sociedade alternativa reagir ao sistema. A abertura política da década de 1980 propicia um desenvolvimento vertiginoso caracterizado pela globalização e o fim da censura. A propaganda sedutora, que antes entrava nos intervalos da programação do rádio e da TV, agora invade as páginas da web com imagens sedutoras e sugestões subliminares visando tão somente a manter o padrão social de uma elite pensante, que dita as regras e impõe seu estilo de vida consumista e descartável.

Controlada por grupos que buscam o lucro e o consumo rápido de uma arte que não representa grande parte de seu público, esse sistema é mantido pela população que alienada, desinformada acerca de sua realidade, abandona suas raízes, sua cultura e sua identidade para consumir produtos que chegam de fora, sugeridos pela indústria imperialista, banalizando e relegando a nossa cultura a invisibilidade, como se não fossemos competentes para produzi-la.

Nesse sentido, consideramos o Site Metacritic uma estrutura que se fundamenta na produção em série para o consumo

acelerado e descartável, influenciando o consumo nos quatro cantos do mundo num sistema veloz de divulgação mantendo seu poder de convencimento e seduzindo seu público, através de mecanismos de classificação, definidas pelo *metascore* de cada obra. Dessa forma eleva o papel da crítica lhe dando o sobrepeso ao estabelecer um ranking, selecionando autores, criadores de jogos, artistas a produzirem programas, músicas, filmes, vídeos, jogos em determinado padrão massificando a arte.

O artista, o produtor, o criador de determinado segmento, para ser incluído neste esquema, precisa se enquadrar e seguir o modelo estabelecido. Quem nada contra essa dinâmica, criando arte original, termina caindo na lista dos inadequados pelos critérios determinantes do site, excluídos pela crítica negativa e não vendem, ficam de fora do mercado, tornam-se obsoletos e são rejeitados pelo público.

O público consumidor, “Teleguiados pelos magos do Metacritic”, muitas vezes, sem ter visto determinado produto e realizado a sua própria crítica, excluem as obras que caem na lista dos piores, confirmando o poder de manipulação desses sites influenciadores de opinião e do que informam como verdade absoluta. Pensando sobre esse processo, sem dúvida, cruel e alienador para produtores e consumidores, percebo de maneira assustadora que em nossa sociedade: ouvir, ler, assistir, jogar são ações produzidas em série, mecanizadas, condicionadas por influenciadores sem o mínimo de reflexão.

Ao longo da nossa história, são inúmeros os exemplos da boa ou má interferência da mídia, a depender do seu olhar observador. Atualmente, somos obrigados a ouvir músicas, assistir programas, frequentar bares

e participar de eventos em que determinados segmentos se mantêm, como o sertanejo estilo sofrência, entre outros da moda que forçam a barra no cenário musical.

Como se não bastassem as pressões imagéticas dos produtos de beleza na TV e nos salões, a propaganda se encarrega de vender o padrão de beleza europeu dos cabelos loiros, lisos com luzes, assim como o estímulo das academias e lojas de moda que focam no estilo fitness forçando o consumo para além da saúde, estimulando a corrida pelas academias, dietas da moda para conquistar a barriga tanquinho. Sem esquecer da obrigação de assistir as séries do momento da Netflix e comentar com seus colegas e familiares, e os inúmeros programas de reality de Masterchef... e tantos exemplos de consumo que definem comportamentos e características de massificação de nossa sociedade que muitas vezes não são percebidos.

Seguir o padrão é a ordem estabelecida, e transgredir esses padrões é não se manter nas páginas midiáticas. Para entender como esse processo de manipulação acontece, Marilena Chauí, (1996. p. 329) destaca como efeitos danosos em nossas mentes: “a dispersão da atenção e a infantilização”. E nesse sentido, a mídia divide sua programação com interrupções comerciais em filmes, programas, novelas, páginas da web bombardeando nossa mente com imagens que sugerem a compra de determinados produtos para satisfazer necessidades que não temos.

Acerca da infantilização, a mídia consegue fazer isso ao oferecer gratificação instantânea pelo desejo de consumir determinados produtos, não havendo reflexão, e sim, uma grande oferta de mercado. Invertendo a realidade, a ficção promete a felicidade em doses homeopáticas, constantes, inculcando

modelos de conduta, referências de padrões, valores, hábitos, ideias e o pior, nesse processo do “ter mais” vamos reproduzindo modelos, influenciando crianças e adolescentes a consumir passivamente, reproduzindo um processo que mantém a estratégia de manipulação para alienar e dominar pessoas.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marco; GUTIERREZ, Gustavo. O afastamento do nacional popular e a incorporação da Indústria Cultural no lazer brasileiro: influência do Regime Militar. *Licere*, Belo Horizonte, Celar, v. 8. n. 2, p. 90-98, 2005.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 1996.

DEMO, Pedro. Educação Científica. *R. Educ. Prof.*, Rio de Janeiro, v. 36, n. 1, p. 15, jan./abr. 2010.

FREITAG, Bárbara. *A teoria crítica: ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

OLIVEIRA, Roselia Cristina de. *Mulheres, Educadoras, Cidadãs: anjos de Arrabalde*. In: SILVA, Marcos; CHAVES, Bené (org.). *Cenas brasileiras: o cinema em perspectiva multidisciplinar – 1928-1988*. Natal, RN: EDUFRN, 2009.

PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1982.

# PRÊMIO FRAMBOESA DE OURO

## GOLDEN RASPBERRY AWARD

Nelson Marques<sup>1</sup>

### RESUMO

Framboesa de Ouro é um prêmio cinematográfico dos Estados Unidos da América criado em 1981 para escolher os piores filmes produzidos pelo cinema americano. Alguns o classificam como um prêmio humorístico, mas muitos também o consideram muito mais um prêmio satírico. Ele foi concebido desde o princípio como uma paródia bem-humorada do Oscar, inclusive seguindo à risca o cronograma de premiação anual às melhores produções do cinema segundo o conceito da Academia Americana de Cinema. A intenção da homenagem é a de premiar o que passou de pior nas telas de cinema americanas.

**Palavras-chave:** Framboesa de Ouro. Cinema. Sátira. Humor. Prêmio Oscar.

### ABSTRACT

Golden Raspberry Award, created in 1981, is an American award given to the worst American films produced in the preceding year. It is sometimes a humorous award, other times, a satiric one. It is a good-humor parody of the Oscar Award, following precisely the chronogram of annual awards based on the American Academy of Cinema. The intention is to award what the American cinema presents of worst.

**Keywords:** Golden raspberry. Cinema. Satire. Humor. Oscar Award.

O Golden Raspberry Award foi criado em 1981 pelo publicitário e pelo crítico de cinema americanos John Wilson e Mo Murphy. Eles também atuavam no marketing de cinema em Hollywood. A ideia do prêmio veio de uma frustração de Wilson e de Murphy ao promover um evento de assistência coletiva de amigos da cerimônia de entrega do Oscar em fevereiro de 1981 e devido à “qualidade” dos

<sup>1</sup> Bacharel e licenciado em Ciências Biológicas pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Doutor aposentado da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (FMUSP), ex-professor colaborador voluntário da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Produtor cultural, fundador e atual presidente do Cineclub Natal. Idealizador, fundador e organizador do festival de cinema Goiamum Audiovisual (RN), organizador do FINC – Festival Internacional de Cinema de Baía Formosa (RN). Organizador e vice-presidente da ACCiRN – Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Norte. Editou, escreveu e colaborou em diversos livros sobre cinema: *Brasil em Tela Cinema e Poéticas do Social* (Editora Sulina, 2008), *Cenas Brasileiras* (EDUFRN, 2009), *80 Cult Movies Essenciais* (EDUFRN, 2010), *Sessão Dupla* (EDUFRN, 2016), *Claquete Potiguar: Experiências Audiovisuais no Rio Grande do Norte* (Máquina, 2016). E-mail: nmarquesnel@gmail.com

dois musicais apresentados *Can't Stop the Music* e *Xanadu*. Ficou, ou melhor, ficaram, eles dois e os amigos, revoltados com a baixa qualidade das produções que resolveram improvisar ali mesmo uma votação paralela desses filmes e dos piores filmes do ano. Nesta noite, estavam presentes 36 amigos e convidados e o filme *Can't Stop the Music* foi o primeiro a receber a premiação de Pior Filme do Ano.

Wilson resolveu divulgar o resultado para a imprensa e a partir de então, e ano após ano, cada vez mais pessoas, incluindo agora jornalistas e outros membros da comunidade de críticos de cinema, escolhem os “piores” da indústria cinematográfica americana do ano anterior. Mais tarde, com a repercussão obtida, Wilson resolveu ampliar ainda mais o evento, realizando efetivamente uma grande festa, que havia começado apenas como uma ação entre amigos que gostavam de cinema.

Dos jantares e coquetéis caseiros tradicionais na noite da cerimônia da entrega do Oscar, ele partiu para a realização de cerimônias debochadas em teatros de Los Angeles. Para não “concorrer” com o Oscar, ele resolveu antecipar a premiação Framboesa de Ouro para um dia antes do Oscar, conseguindo com isso ainda mais divulgação. A partir de 2012, a data da premiação mudou mais uma vez, indo agora para o dia 1º de abril, dia tradicionalmente considerado como o “dia da mentira”. Hoje em dia, tão tradicional quanto a cerimônia de entrega do Oscar é a entrega dos prêmios Framboesa de Ouro, ou em inglês, Golden Raspberry Awards, ou para os mais íntimos, os Razzies, conhecidos no mundo todo.

Atualmente, votam os 657 membros da Golden Raspberry Award Foundation (Fundação Prêmio Framboesa de Ouro) que inclui jornalistas, cinéfilos e internautas. Desde 2012 há uma parceria com o site Rotten

Tomatoes também dedicado à avaliação de filmes, incluindo os piores deles. Hoje, a Fundação tem até um canal de TV por assinatura nos Estados Unidos (EUA), o *The Razzie Channel*. Talvez se esse prêmio fosse transposto para o Brasil um nome mais próximo a nós seria o de Abacaxi de Ouro.

A premiação, sempre em tom satírico, segue o cronograma do Oscar. As indicações e premiação ocorrem um dia antes da entrega da estatueta do Oscar pela Academia de Artes Cinematográficas. O “grande prêmio” é uma framboesa gigante de plástico sobre um rolo de filme Super-8 pintada em tinta dourada e tem um valor aproximado de US\$ 4,97 dólares, um valor simbólico muito maior do que, pelo menos para a indústria cinematográfica. Os vencedores, anunciados com toda “pompa e circunstância” são convidados nominalmente para receberem o prêmio no evento solene organizado mais à frente. Poucos vão pessoalmente receber a premiação. De certa maneira, estes incorporam um espírito satírico admirável. São tão poucos que dedicamos um item especial a eles.

O prêmio Framboesa de Ouro tem diversas categorias, além de prêmios especiais ocasionalmente. Algumas dessas categorias já foram extintas e muitas permanecem desde o princípio e outras surgem aqui e ali, periodicamente. As que permanecem, desde 1980, são Pior Filme, Pior Ator, Pior Atriz, Pior Ator Coadjuvante, Pior Atriz Coadjuvante, Pior Roteiro e Pior Diretor. Criações mais recentes, desde 1994, foram Pior Combinação em Tela e Pior Continuação (Remake, Prequela ou Plágio Descarado). Algumas categorias são oscilantes: Pior Canção (1980-1999, 2002), Pior Nova Estrela (1981-1988, 1990-1998), Pior Trilha Sonora (1981-1985), Piores Efeitos Visuais (1986-1987).



Os prêmios especiais têm os títulos mais satíricos possíveis: Pior Roteiro a Arrecadar Mais de 100 Milhões de Dólares, Pior Tendência do Ano, Pior Desculpa para um Filme, Pior Coreografia, Pior Desculpa para Filme de Terror, Pior Uso de 3D, Prêmio Redenção do Framboesa (dado aos que apresentaram um trabalho de qualidade, quando anteriormente haviam recebido indicações ou premiações por serem os “piores”), Prêmio Conjunto da Obra. Há ainda os prêmios de Aniversário, que são os de virada de década, para os 10 anos anteriores (década de 1980, 10º Aniversário; década de 1990, 20º Aniversário; década de 2000, 30º Aniversário) e o 25 anos do Framboesa (25º Aniversário, em 2005). Em qualquer referência ao prêmio, o ano listado é o da cerimônia de premiação, assim sendo, os filmes do ano anterior é que são premiados.

## OS ANOS INICIAIS

O primeiro evento de premiação ocorreu, como falamos anteriormente, em 1981, referente aos filmes realizados em 1980. Foram indicados 10 filmes para o prêmio de “Pior Filme”, entre eles os dois musicais que provocaram a “revolta”: *Can't Stop the Music* (*A Música Não Pode Parar*) e *Xanadu* (de mesmo título no Brasil). O vencedor de “Pior Filme” foi *A Música Não Pode Parar*. A partir do segundo ano, passaram a ser indicados apenas 5 filmes. Em 1982, o premiado foi *Mommie Dearest* (*Mamãezinha Querida*), em 1983, *Inchon* (idem), em 1984, *The Lonely Lady* (*A Mulher Só*) e em 1985, *Bolero* (*Bolero – Uma Aventura em Êxtase*). Os Piores Atores nesses anos iniciais foram, respectivamente, em 1981, Neil Diamond, em *The Jazz Singer* (*Nasce um Cantor*), 1982, Klinton Spilbury,

em *The Legend of the Lone Ranger* (*A Lenda do Cavaleiro Solitário*), 1983, Laurence Olivier, em *Inchon* (idem), 1984, Christopher Atkins, em *A Night in Heaven* (*Clube das Mulheres*), 1985, Sylvester Stallone, em *Rhinestone* (*Rhinestone – Um Brilho na Noite*).

## DÉCADA DE 1980 (10º ANIVERSÁRIO, 1990)

Pior Filme: *Star Trek V: The Final Frontier* (*Jornada nas Estrelas V: A Fronteira Final*). Os outros indicados foram: *The Karate Kid, Part III* (*Karate Kid 3 – O Desafio Final*), *Lock Up* (*Condenação Brutal*), *Road House* (*Matador de Aluguel*) e *Speed Zone!* (*A Corrida Maluca*).

Pior Ator: William Shatner, em *Star Trek V: The Final Frontier* (*Jornada nas Estrelas V: A Fronteira Final*). Os outros indicados foram: Tony Danza, em *She's Out of Control* (*Não Mexa com a Minha Filha*), Ralph Macchio, em *The Karate Kid, Part III* (*Karate Kid 3 – O Desafio Final*), Sylvester Stallone, em *Lock Up* (*Condenação Brutal*) e *Tango & Cash* (*Tango & Cash – Os Vingadores*), Patrick Swayze, em *Next of Kin* (*Marcados pelo Ódio*) e em *Road House* (*Matador de Aluguel*).

## DÉCADA DE 1990 (20º ANIVERSÁRIO, 2000)

Pior Filme: *Wild Wild West* (*As Loucas Aventuras de James West*). Demais indicados: *Big Daddy* (*O Paizão*), *The Blair Witch Project* (*A Bruxa de Blair*), *The Haunting* (*A Casa Amaldiçoada*), *Star Wars Episode I: The Phantom Menace* (*Star Wars Episódio I: A Ameaça Fantasma*).

Pior Ator: Adam Sandler, em *Big Daddy* (O Paizão). Os outros indicados foram: Kevin Costner, em *For Love of the Game* e *Message in a Bottle* (Por Amor e Uma Carta de Amor), Kevin Kline, em *Wild Wild West* (As Loucas Aventuras de James West), Arnold Schwarzenegger, em *End of Days* (Fim dos Dias), Robin Williams, em *Bicentennial Man* e *Jakob the Liar* (O Homem Bicentenário e Um Sinal de Esperança).

## 25 ANOS DO FRAMBOESA (25º ANIVERSÁRIO, 2005)

Pior Filme: *Catwoman* (Mulher-Gato). Os outros indicados foram: *Alexander* (Alexandre), *SuperBabies: Baby Geniuses 2* (Bebês Geniais 2: Super Bebês), *Surviving Christmas* (Sobrevivendo ao Natal), *White Chicks* (As Branquelas).

Pior Ator: George W. Bush, em *Fahrenheit 9/11* (Fahrenheit 11 de Setembro). Demais indicados: Ben Affleck, em *Jersey Girl* e *Surviving Christmas* (Menina dos Olhos e Sobrevivendo ao Natal), Vin Diesel, em *The Chronicles of Riddick* (A Batalha de Riddick), Colin Farrell, em *Alexander* (Alexandre), Ben Stiller, em *Along Came Polly*, *The Legend of Ron Burgundy*, *Dodgeball: A True Underdog Story*, *Envy* e *Starsky & Hutch* (Quero Ficar com Polly, O Âncora - A Lenda de Ron Burgundy, Com a Bola Toda, A Inveja Mata e *Starsky & Hutch: Justiça em Dobro*).

## DÉCADA DE 2000 (30º ANIVERSÁRIO, 2010)

Pior Filme: *Transformers: Revenge of the Fallen* (Transformers: A Vingança dos Derrotados). Os outros indicados foram: *All About Steve*

(Maluca Paixão), *G.I. Joe: The Rise of Cobra* (G.I. Joe: A Origem de Cobra), *Land of Lost* (A Terra Perdida), *Old Dogs* (Surpresa em Dobro).

## ÚLTIMOS ANOS (2015 A 2017)

### Razzie Awards 2015 (35º Prêmio Framboesa de Ouro)

Filmes indicados: *Saving Christmas*, *Left Behind* (O Apocalipse), *The Legend of Hercules* (Hércules), *Teenage Mutant Ninja Turtles* (As Tartarugas Ninja), *Transformers: Age of Extinction* (Transformers: A Era da Extinção).

“Pior Filme”: *Saving Christmas*.

### Razzie Awards 2016 (36º Prêmio Framboesa de Ouro)

A cerimônia para a entrega dos prêmios das 10 categorias foi realizada no The Palace Theatre, em Los Angeles, no dia 27 de fevereiro de 2016. As indicações haviam sido anunciadas no dia 13 de janeiro de 2016. Dezesete filmes foram indicados e as indicações por filme foram: *Fifty Shades of Grey*, *Jupiter Ascending*, *Paul Blart: Mall Cop 2* e *Pixels: 9*, *Fantastic Four: 5*, *Mortdecai* e *Alvin and the Chipmunks: The Road Chip: 3*, *The Cobbler*, *The Human Centipede 3* (Final Sequence), *Hot Tub Time Machine 2*, *The Wedding Ringer* e *Pan: 2*; *Home Sweet Hell*, *The Boy Next Door*, *Vacation*, *Seventh Son* e *Love the Coopers:1*.

Dos 17 filmes que foram indicados, 5 deles foram premiados:

*Fifty Shades of Grey*, com 5 prêmios, *Fantastic Four*, com 3 e *Jupiter Ascending*, *Alvin and the Chipmunks The Road Chip* e *The Wedding Ringer*, com 1. Nenhum dos indicados ou vencedores foi à cerimônia de premiação.

Pior Filme: *Fantastic Four* e *Fifty Shades of Grey*.

Pior Diretor: Josh Trank por *Fantastic Four*.

Pior Ator: Jamie Dorman, em *Fifty Shades of Grey*.

Pior Atriz: Dakota Johnson, em *Fifty Shades of Grey*.

Pior Ator Coadjuvante: Eddie Redmayne em *Jupiter Ascending*.

Pior Atriz Coadjuvante: Kaley Cuoco em *Alvin and the Chipmunks: The Road Chip* (apenas a voz) e em *The Wedding Ringer*.

Pior Roteiro: Kelly Marcel, por *Fifty Shades of Grey* sobre a novela de E. L. James.

Pior Combo na Tela: Jamie Dornan e Dakota Johnson, em *Fifty Shades of Grey*.

Pior Prequela, Remake, Rip-off ou Sequência: *Fantastic Four*.

Prêmio Redenção: Sylvester Stallone, em *Creed* (depois de ser o campeão de premiação do Framboesa de Ouro, com 7 prêmios).

Prêmio Barry L. Bumstead: *United Passions*.

## **Razzie Awards 2017 (37º Prêmio Framboesa de Ouro)**

Indicações por filme: *Zoolander 2*: 9; *Batman v Superman: Dawn of Justice*: 8; *Dirty Granpa*: 6; *Gods of Egypt*; *Hillary's America*: 5; *Independence Day: Resurgence*: 5; *Alice Through the Looking Glass*: 3.

Pior Filme: *Hillary's America: The Secret History of the Democratic Party*; Pior Diretor: Dinesh D'Souza e Bruce Schooley, por *Hillary's America: The Secret History of the Democratic Party*.

Pior Ator: Dinesh D'Souza (como ele mesmo/narrador) em *Hillary's America: The Secret History of the Democratic Party*.

Pior Atriz: Rebeka Turner (como Hillary Clinton) em *Hillary's America: The Secret History of the Democratic Party*.

Pior Ator Coadjuvante: Jesse Eisenberg em *Batman v Super-Homem: O Despertar da Justiça*.

Pior Atriz Coadjuvante: Kristen Wiig em *Zoolander 2*.

Pior Roteiro: Chris Terrio e David S. Goyer, por *Batman v Super-Homem: O Despertar da Justiça*.

Pior Combo na Tela: Ben Affleck e Henry Cavill em *Batman v Super-Homem: O Despertar da Justiça*.

Pior Prequela, Remake, Rip-Off ou Sequência: *Batman v Super-Homem: O Despertar da Justiça*.

Prêmio Redenção: Mel Gibson (indicado como Pior Ator Coadjuvante, em 2014), por *O Herói de Hacksaw Ridge* (indicado ao Oscar por Melhor Direção).

Prêmio Barry L. Bumstead: *Misconduct – Jogos Perigosos*.

# HERÓIS EM TEMPO DE CRISE E A CRISE DOS HERÓIS: Conexões Insuspeitas Entre *Superman* E Os *Trapalhões*

Tiago Monteiro<sup>1</sup>

## RESUMO

Este ensaio discute as assimetrias na relação entre a gestão dos valores de produção de uma obra audiovisual e as ambições estéticas de seus produtores e criadores, a partir da obtenção de resultados considerados fracassos críticos ou simplesmente tidos como “ruins” pelo senso comum. Tomando por objetos os filmes *Superman IV – Em busca da paz* (Sidney J. Furie, EUA, 1987) e *A Princesa Xuxa e os Trapalhões* (José Alvarenga Jr., Brasil, 1989), o ensaio adota o conceito de “crise” como referência-chave para enquadrar ambos os títulos, compartilhando a premissa do autor Jeffrey Sconce (1995) acerca da relevância sociocultural das obras não canônicas e deslegitimadas.

**Palavras-chave:** Superman IV – em busca da paz. A princesa Xuxa e os Trapalhões. Cinema brasileiro. Paracinema. Super-heróis.

## ABSTRACT

This essay discusses the asymmetric relation between the administration of a film's production values and the aesthetic ambitions of its producers and creators, when the output is considered a critical failure or simply a bad movie according to the common sense. By sharing author Jeffrey Sconce's view (1995) on the social and cultural meaning of non-canonical and fringe art works, the essay adopts the concept of “crisis” as a key-frame to analyse two films from the late 1980's: Sidney J. Furie's *Superman IV - the quest for peace* and Jose Alvarenga Jr's *A princesa Xuxa e os Trapalhões*.

**Keywords:** Superman IV – the quest for peace. A princesa Xuxa e os Trapalhões. Brazilian cinema. Paracinema. Superheroes.

---

<sup>1</sup> Tiago José Lemos Monteiro é Doutor em Comunicação pela UFF (2012), Mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ (2006) e Bacharel em Comunicação Social (Radialismo) pela mesma instituição (2004). Entre 2016 e 2017, realizou estágio pós-doutoral na Universidade Anhembi Morumbi. Professor do Bacharelado em Produção Cultural e da Pós-Graduação Lato Sensu em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação do IFRJ – Campus Nilópolis. Autor do livro “Tudo isto é pop” (Editora Caetés), sobre a música popular portuguesa dos anos 2000. Possui artigos publicados nas revistas E-Compós, Ciberlegenda, Contemporânea, entre outras, em torno dos temas: música popular massiva, cinema de gênero, cultura das mídias. Além disso, atua como roteirista e realizador audiovisual independente. Link para CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4954471388974809>.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS: UMA (DES)METODOLOGIA

Um dos fatores que frequentemente nos leva a considerar determinada obra artística como sendo “ruim” é o descompasso evidente entre a intenção original de produtores/criadores e as efetivas condições materiais de feitura da obra em questão. O baixo orçamento ou a escassez de recursos técnicos não é uma condição *sine qua non* para o fracasso crítico de um filme, por exemplo: isto só se torna um problema quando tais variáveis impedem que o filme atinja objetivos situados para além daquilo que se revela de fato possível (SCONCE, 2007).

Não me parece outra uma das razões pelas quais a associação entre a noção de *trash* e certas vertentes do cinema de gênero sejam tão comuns: cinema de gênero (*western*, musical, *sci-fi*,...) pressupõe como *background* uma estrutura industrial de produção; esta, por sua vez, pressupõe recursos técnicos e materiais empregados de maneira ampla, sistemática e planejada. Quando estes recursos não estão disponíveis; quando há disponibilidade de recursos, mas eles são mal geridos; ou quando a gestão até é feita de forma sistemática, mas não de maneira a levar em conta todas as etapas do processo de produção (do roteiro à distribuição), a mistura tem grandes chances de desandar.

Este ensaio parte do pressuposto acima para discutir dois objetos cuja semelhança, a princípio, parece se limitar às respectivas épocas de lançamento (segunda metade dos anos 1980) e ao fato de serem filmes nos quais a figura do Herói e seus atos assumem papel de destaque. O primeiro objeto é uma produção estadunidense – *Superman IV – Em busca da paz* (Sidney J. Furie, 1987), enquanto

o segundo é *made in Brazil* – *A Princesa Xuxa e os Trapalhães* (José Alvarenga Jr., 1989).

*Superman IV – Em busca da paz* tem por protagonista o mundialmente célebre personagem criado por Jerry Siegel e Joe Shuster na década de 1930; já *A Princesa Xuxa e os Trapalhães* é estrelado por um quarteto de humoristas de matriz circense-teatral, à época no auge de sua popularidade televisiva junto ao público infantojuvenil. Que outras afinidades poderíamos estabelecer entre os dois objetos, então?

Apropriando-me livremente da ideia de montagem dialética desenvolvida por Sergei Eisenstein (2002), segundo a qual o “sentido” da operação de montagem fílmica nasce do confronto entre planos/termos aparentemente opostos entre si, arrisco-me nas linhas que se seguem a relacionar *Superman IV – Em busca da paz* e *A Princesa Xuxa e os Trapalhães* na condição de obras audiovisuais cujo estigma de “fracasso” (sobretudo crítico) a elas atribuído seria o efeito das tensões entre a gestão dos valores de produção disponíveis e as ambições estéticas e mercadológicas de produtores e criadores. E por mais que, hoje, tais títulos sejam alvo de um processo de recuperação/ressignificação que se dá sob o prisma do cultismo paracinemático, é justamente a partir do *status* de “pior(es) filme(s)” compartilhado por ambos que tais processos se dão.

## CELULÓIDE KRIPTONITA, OU: AS DESVENTURAS DO SUPERMAN NO REINO DE GOLAM & GLOBUS

Aos que nasceram e cresceram embalados pelos sucessivos e sistemáticos lançamentos cinematográficos das editoras

Marvel e DC Comics ocupando as telas dos cinemas pelo menos duas vezes a cada semestre, eu gostaria de poder oferecer uma máquina do tempo de modo a conduzi-los de volta a finais da década de 1980, início dos anos 1990. Um dos objetivos das linhas que se seguem é dar conta da estiagem que era o panorama das adaptações audiovisuais de quadrinhos em meados dos anos 1980, razão pela qual nós, os tais fãs, éramos meio que obrigados a nos contentar com as infundáveis reprises televisivas dos filmes realizados nos finais dos anos 1970, entre os quais o Superman (1978) de Richard Donner e sua irrepreensível sequência, de 1980 (dirigida a quatro mãos de forma tensa por Donner e por outro Richard, o Lester), que ocupavam um lugar todo especial nos nossos corações.

Eram filmes dignos, digníssimos, aliás, atravessados por um senso de aventura e poderosos efeitos especiais (algumas décadas depois a gente aprende termos como “valores de produção” e passa a utilizá-los em contextos como esse) capazes de encantar crianças de qualquer idade. Meu pai, na época, devia ter quase a idade que eu tenho hoje, e ele se divertia vendo Christopher Reeve salvar o mundo tanto quanto eu, no auge dos meus 6, 7 anos (meu pai deixou de ver alguma graça nos filmes do Superman depois que eu cismei de tentar voar pulando da varanda da casa da minha avó, mas este é assunto para uma outra ocasião). O fato é que éramos felizes assistindo àqueles filmes nas tardes de domingo, alheios à existência de um mundo cruel e assustador lá fora – bem como da existência de mais dois longas-metragens que, até aquele momento (estamos falando precisamente de 1989), compunham a tetralogia do Homem de Aço nos cinemas.

Aqui eu sinto a necessidade de interromper o texto e fazer uma confissão. Até bem pouco tempo atrás, coisa de quatro ou cinco anos, eu nunca havia assistido ao malfadado Superman 3 (1983), que agora estava integralmente sob a batuta de Richard Lester e, talvez em função disso, aproximou-se em demasia do tom de autoparódia e comédia (aqui involuntária) que o diretor tão bem soube imprimir aos musicais com os Beatles que havia realizado nos anos 1960. Para os fracos de memória, Superman 3 é aquele em que, a dado momento da trama, o Homem de Aço enfrenta uma versão malvada de si mesmo, o vilão é o ator que fazia O agente da U.N.C.L.E., a Lois Lane mal dá as caras, e no qual o comediante Richard Pryor, na pele de um gênio dos computadores (estamos em 1983, afinal), parece se divertir mais do que todo o restante do elenco junto. Só tive a oportunidade de assistir a este filme recentemente, e sim, ele é mesmo, sem sombra de dúvida, muito, mas muito ruim. Mas a despeito de uma ruindade tão enfática, Superman 3 não é o objeto deste ensaio, pelo simples fato de que, após Superman 3, eles fizeram Superman IV – em busca da paz. E depois de Superman IV, de 1987, precisaríamos esperar por cerca de duas décadas para que o filho de Krypton retornasse às pantallas.

Quem, pois, seriam eles, os artífices de tamanho desastre? Eles são os lendários produtores israelenses Menahem Golan e Yoran Globus, fundadores da igualmente lendária Cannon Films – estúdio independente que, em finais dos anos 1970, início dos 1980, tomou Hollywood de assalto com uma bagagem fílmica que compreendia comédias eróticas, ninjas americanos, Bo Derek desnuda, breakdance e... Chuck Norris. A Cannon Films não cabe num parágrafo, esta

é a mais pura verdade: aos interessados e interessadas em desvendar os mistérios de um universo tão denso e enigmático, eu recomendo o excelente documentário de Mark Hartley intitulado *Electric Boogaloo: the wild, untold story of Cannon Films* (2014), que dissecava lindamente o fenômeno dos primos Golam & Globus. Você pode não lembrar, ou mesmo renegar esse passado, mas seu repertório audiovisual muito provavelmente foi formado por esta dupla.

Enfim, digressiono. Fato é que, em finais dos anos 1980, a Cannon Films havia crescido de tal modo, e se tornado sinônimo de filmes baratos que vendiam ingressos aos borbotões, que seus comandantes resolveram alçar voos mais altos – ou dar passos maiores do que as pernas, diriam os detratores da dupla (e eles eram muitos). Neste sentido, há três títulos – todos de 1987 – que costumam ser considerados a derradeira pá de terra nas aspirações dos primos Golam & Globus em se tornarem “um dos grandes” na selva de Hollywood: *Falcão*, o campeão dos campeões (Sylvester Stallone sendo dirigido pelo próprio Menahem Golam na expectativa de um novo Rocky, com a queda de braço no lugar do boxe – o que, mal comparando, seria mais ou menos como substituir o basquete pela bocha); *Mestres do Universo* (aquele com o Dolph Lundgreen no papel do He-Man) e... bem, a esta altura do texto penso que vocês já façam uma ideia de qual é o terceiro filme.

*Superman IV* é o primeiro longa da série a não contar com a dupla Alexander e Ilya Salkind, os produtores da trilogia original, segurando as rédeas do filme. Trata-se, portanto, de uma parceria entre a Warner Bros. e a Cannon Films (para quem os Salkind venderam os direitos da saga após o fracasso do terceiro filme – eles ainda não tinham

visto nada...), o que funciona como uma amostra da ambição dos primos israelenses, e também como uma excelente metáfora acerca da necessidade de sermos humildes na vida, agirmos de acordo com as nossas condições etc.

Para tornar o mundo um lugar seguro para os contrabandistas de armas nucleares, Lex Luthor (Gene Hackman) cria um novo desafio para o Homem de Aço (Christopher Reeve): um vilão carregado de radiação e conhecido como Homem Nuclear (Mark Pillow). Esses dois seres superpoderosos se enfrentarão em um combate explosivo, que obriga Superman a salvar a Estátua da Liberdade, a impedir que o Monte Etna entre em erupção e a reconstruir a Grande Muralha da China. Christopher Reeve não apenas encarna o Homem de Aço pela quarta vez em *Superman IV – Em busca da paz*, como também colaborou para desenvolver o argumento provocativo e polêmico que o filme aborda: o desarmamento nuclear.

Goste-se ou não dos outputs da Cannon Films, sua expertise estava em produzir filmes baratos e rentáveis, como as séries *American Ninja* e *Braddock*; uma aventura do Super Homem seria qualquer coisa menos barata, dada a necessidade de investimento em um roteiro minimamente elaborado e em efeitos especiais de ponta – e lembrando que o espectador de 1987 teria um grau de exigência mil vezes maior do que o de 1983 nesse sentido.

O que Golam & Globus tencionaram fazer foi aplicar o modelo de produção da Cannon a um filme que eles jamais teriam condições de realizar fora de um grande estúdio e sem um orçamento vultoso. O resultado deste tiro n'água está impresso em cada fotograma do longa dirigido por Sidney J. Furie (que fez pelo menos um bom filme

– A entidade, de 1980 – e depois enveredou pelo universo dos Águias de aço e congêneres). Os efeitos especiais são canhestros, para dizer o mínimo. O roteiro, escrito a partir de um argumento do próprio Christopher Reeve, tenta parecer up to date ao incorporar aspectos sociopolíticos da época, como a iminência de uma guerra nuclear e a questão ecológica, mas apenas consegue soar didático (na melhor das hipóteses) ou pretensioso (na pior delas). Somando-se a isso o distanciamento temporal, ao vermos o filme hoje, além de didático e pretensioso, ele também é datado, em todos os aspectos possíveis e imagináveis (a cena do discurso do Superman na ONU é particularmente constrangedora). E mesmo conseguindo trazer Margot Kidder (Lois Lane) e Gene Hackman (Lex Luthor) de volta ao elenco, a lembrança que fica em termos de atuação é o desempenho granítico de Mark Pillow como o Homem-Nuclear, um dos vilões mais inconsistentes e menos ameaçadores de todos os tempos.

Dado o retumbante fiasco do longa nas bilheterias (Em busca da paz foi o pior box office de todos os Superman com Reeve), é compreensível que todos tenham saído do processo jogando no ventilador a inépcia da Cannon Films, que aparentemente tratava Superman IV como mais um entre 35 longas-metragens sendo produzidos em simultâneo, e se julgava capaz de sobreviver incólume a um eventual fracasso do filme.

Bem, não foi exatamente o que aconteceu.

Após três desastres sucessivos, a relação entre os primos Golan & Globus acabou por azedar. Antes de se separarem em definitivo no início da década de 1990, entretanto, os dois ainda forneceriam uma derradeira contribuição ao panteão de adaptações falhadas de heróis dos quadrinhos para o cinema, com

sua hoje esquecida versão de Capitão América (Albert Pyun, 1990). E no que concerne ao Homem de Aço, o dedo podre da Cannon parece ter lançado uma espécie de maldição sobre a saga, haja vista que tanto as tentativas de Tim Burton em reviver o herói não foram adiante (sobre isso, há um excelente documentário intitulado *The death of 'Superman Lives'*, e no qual é possível ter uma amostra de como seria Nicolas Cage trajando o uniforme do Super Homem), quanto a primeira iniciativa de reboot da série (com o subestimado Superman Returns, de Bryan Singer) também se revelou um fracasso. Mesmo os dois filmes capitaneados por Zack Snyder (*Man of steel e Batman vs. Superman*) estão longe de serem unânimes, e este que vos escreve se sente particularmente incomodado com a obsessão de Snyder por câmeras lentas e finais carnavalescos que se assemelham a shows de fogos de artifício.

Mas toda vez em que você se pegar lamentando a previsibilidade dos filmes contemporâneos de super-heróis; condenando a sanha mercadológica dos grandes estúdios; e questionando a relevância de tantas sequências e remakes aparentemente desnecessários... lembre-se da segunda metade da década de 1980... mais precisamente de 1987... e comemore o fato de seu Messias fílmico da semana não ser Superman IV.

## KRULL DO TERCEIRO MUNDO OU MAD “MÉ” NA TERRA DOS BAIXINHOS?

Falar das quatro últimas décadas de cultura midiática e popular-massiva no Brasil e ignorar o legado d’Os Trapalhões



é sinal de uma profunda miopia diante dos formatos mais tradicionais e basilares que nos constituem enquanto sociedade – tanto para o bem quanto para o mal. Pois no humor do quarteto que, em sua formação clássica, era composto por Renato Aragão (Didi), Manfried (Dedé) Sant’anna, Antônio Carlos Bernardes Gomes (Mussum) e Mauro Facchio Gonçalves (Zacarias), conviviam de forma ora harmônica, ora tensa, as ambiguidades e contradições culturais que fazem de nós aquilo que somos: a anarquia de matriz circense, o gosto pela subversão das hierarquias, uma inversão quase bakhtiniana das normas, andando *pari passu* a declarações e comportamentos de cunho (hoje nitidamente) racista, misógino, homofóbico e afins. Didi, Dedé, Mussum e Zacarias eram feios, sujos e malvados – e, arrisco dizer, iguaizinhos à gente.

A trajetória d’Os Trapalhões ilustra, ainda, uma outra característica fundamental da nossa indústria audiovisual, que é a complexidade dos trânsitos entre TV e cinema no Brasil. Tecnicamente, o DNA do grupo é cinematográfico, pois Renato Aragão e Dedé Santana já faziam algum sucesso nas telonas desde meados dos anos 1960 (a estreia na TV Excelsior ocorre apenas em 1966, um ano depois de seu primeiro filme, *Nas ondas do iê-iê-iê*) e, à época ainda sem Mussum e Zacarias, que só integrarão o grupo, respectivamente, em 1972 (já na Record) e 1974 (na Tupi). Em paralelo à carreira televisiva, a dupla/trio/quarteto continuava mantendo uma admirável média de um longa-metragem por ano, mas curiosamente, o quarteto “clássico” só chega aos cinemas em 1978, no ano seguinte à estreia da trupe na Rede Globo, com Os Trapalhões na *Guerra dos Planetas*.

A força do marketing da “vênus platinada”, então no auge de sua potência midiática, somada à competência técnica dos profissionais por detrás das câmeras (tendo experts como o rei da Atlântida, J. B. Tanko, ou o veterano da Boca do Lixo, Adriano Stuart, assumindo quase uma dezena de vezes cada um a cadeira de Diretor), possibilitou que os Trapalhões vivessem uma espécie de Era de Ouro nas telonas algures entre 1978 e 1985, com dois lançamentos por ano que acompanhavam o calendários das férias escolares, e que não raro ultrapassavam a marca dos quatro milhões de espectadores. O viés satírico e paródico da maioria destes filmes, por sua vez, promovia uma curiosa hibridização entre alta e baixa cultura, entre a legitimidade das fontes (*Guerra nas Estrelas*, *O médico e o monstro*, *O mágico de Oz*) e a precariedade dos meios de realização, em que referências literárias da mais elevada estirpe são seguidas por piadas sobre flatulências e o consumo indiscriminado de “mé”, além das já clássicas resoluções dramáticas à base de extintores de incêndio. O resultado fazia a festa do público, sobretudo infantil, mas deixava a crítica mais ortodoxa de cabelo em pé.

Algures em meados dos anos 1980, entretanto, a mistura começou a desandar, e algo que de certa forma sempre esteve lá, na encolha dos entreframes da filmografia do quarteto mesmo em sua fase áurea, resolveu vir ao de cima e lá se instalar: a insistência em um discurso pseudomoralizante e didático de gosto duvidoso; a necessidade mercadológica de promover marcas de patrocinadores, ainda que à revelia das exigências das tramas; e aquilo que, na minha humilde opinião, representou o início da derrocada da até então consistente carreira cinematográfica do grupo – a substituição de técnicos

e elencos de longa tradição de serviços prestados ao cinema brasileiro por celebridades de ocasião, astros pop-juvenis de sucesso e artífices da linguagem televisiva que se limitavam a reproduzir na tela grande aquilo que faziam na telinha.

Talvez seja injusto considerar *A Princesa Xuxa e os Trapalhões*, de 1989, como o pior longa-metragem do quarteto, pois em certa medida todos os títulos compreendidos entre *Os Trapalhões no Reino da Fantasia* (1985) e *Os Trapalhões e a Árvore da Juventude* (1991) já carregam o embrião desta derrocada. Aqui e ali, contudo, ainda era possível perceber alguns lampejos da velha forma: a última direção do veterano Tanko em *Os fantasmas Trapalhões* (1987); a deliciosamente foleira interação entre animação (a cargo dos Estúdios Maurício de Sousa) e live action em *Os Trapalhões no rabo do cometa* (1986); além do autêntico ponto-fora-da-curva que foi *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, dirigido por Roberto Farias, em 1987, e que talvez seja, junto com *Os saltimbancos Trapalhões*, de 1981, o melhor e mais bem resolvido longa do quarteto – mas cujo flop nas bilheteiras bem pode ser a causa para os desastres que se seguem.

É então que começa a “fase José Alvarenga Jr.”, diretor egresso da publicidade que foi responsável por nada mais nada menos do que cinco dos sete filmes do quarteto realizados entre 1988 e 1991 (as exceções são *Os Trapalhões na Terra dos Monstros*, dirigido por Flavio Migliaccio, em 1989, e *Uma escola atrapalhada*, de Antonio Rangel – que não costuma ser considerado um filme “oficial” da trupe, mas ainda assim carrega o questionável mérito de ser o último com a presença de Zacarias, falecido em março de 1990). Talvez como forma de compensar a falta de criatividade dos roteiros e, num

momento no qual o próprio cinema brasileiro (e o Brasil) atravessava uma fase crítica, os filmes da “fase Alvarenga” buscavam preencher estes buracos com “participações especiais” em profusão (Xuxa, Gugu Liberato, grupo Dominó, Trem da Alegria, Angélica, Conrado...), mensagens “positivas” (quase sempre sobre a preservação da natureza ou em defesa da infância) transmitidas com a sutileza de um elefante passeando numa loja de cristais, ou então com a exposição descarada de marcas em voga junto ao público infantil da época.

No planeta Antar, o diabólico Ratam toma o poder depois da morte do imperador. Domina todos, forçando as crianças ao trabalho escravo. Mantida dentro do palácio, a Princesa Xeron (Xuxa), pensa que todos são felizes. Do lado de fora, os príncipes Mussaim (Mussum), Zacaling (Zaca) e Dedeon (Dedé) se unem ao Cavaleiro Sem Nome (Didi) para combater Ratam e libertar as crianças. Conseguem falar com a Princesa e, contando com a ajuda dela, formam um exército de crianças para libertar o planeta das forças do mal.

Em *A Princesa Xuxa e os Trapalhões*, cuja trama se passa no futuro distópico de algum planeta distante, no qual as florestas foram destruídas e a água se tornou um recurso escasso (alguém aí lembrou de *Mad Max?*), os malabarismos da equipe de roteiristas (composta por Mauro Wilson, Paulo de Andrade, Carlos Alberto Diniz e Roberto Silveira) para fazer o milagre do product placement são, no mínimo, hilariantes – mais engraçados que o filme, aliás. Logo nos créditos de abertura, por algum motivo que me escapa até hoje, a então célebre Galinha Azul da Maggi aparece fazendo companhia para *Os Trapalhões* em uma nave espacial, chegando inclusive a, em determinado momento da

longa sequência toda feita em animação, preparar um macarrão instantâneo para os tripulantes. Mais adiante, quando o Cavaleiro sem Nome, vivido por Renato Aragão, e seu exército de crianças recém-libertas da escravidão encontram uma nave abandonada no meio do deserto, a ativação acidental de qualquer mecanismo de vídeo serve de pretexto para um desfile de comerciais de brinquedo, alinhavados com imagens da Floresta Amazônica, de baleias e tribos indígenas. Desconfio, aliás, que esta deve ser a mesma nave da sequência de abertura com a Galinha da Maggi, pois logo em seguida alguém descobre uma lata de Coca Cola perdida, fechada e quase por milagre ainda no prazo de validade: e toma-lhe close da bebida, enquanto as crianças se refestelam como se não houvesse amanhã e, súbito, o problema da falta de água no mundo lá fora tivesse se resolvido.

Criticar o desempenho de Xuxa Meneghel no papel da Princesa Xaron é ignorar a lógica de produção de presença(s) que atravessa o filme do princípio ao fim (mais ou menos como julgar uma obra como a saga Transformers pela coerência narrativa). A questão é se essa lógica funciona ou não: e se Xuxa só compromete quando diz suas falas (que são poucas), funcionando, no restante do tempo, como um eficiente chamariz de público em função de sua, vá lá, bela presença, o problema é o que acontece ao redor dela. É a montagem sem ritmo, que faz com que os 99 minutos de projeção pareçam muito mais; a trilha portentosa, que se limita a repetir o mesmo leitmotif sem quaisquer variações; os cenários de papel marchê, que desperdiçam o potencial que o país possui em termos de locações e, por vezes, lembram uma versão mal ajambrada da caverna d'A Besta do filme Krull (1983); e, crime dos crimes, a própria

preguiça em cena d'Os Trapalhões, nitidamente enfatiados após duas décadas e meia de parceria diante das câmeras, reciclando as mesmas piadas e baseando seu humor quase que inteiramente nos bordões do quarteto que eram populares à época, e que hoje talvez já não possuam o mesmo apelo.

Lembro-me como se fosse hoje daquela tarde de domingo (mais precisamente, no dia 18 de março de 1990) em que a Temperatura Máxima da Globo foi extraordinariamente interrompida para o anúncio do falecimento de Zacarias. A partir dali, instintivamente sabíamos que as coisas nunca mais seriam as mesmas. Os programas da trupe súbito adquiriram um aspecto mórbido, como se eles estivessem tentando fazer o carro continuar andando a todo custo, só que com um pneu a menos. O longa-metragem seguinte do trio, Os Trapalhões e a Árvore da Juventude, de 1991, e também dirigido por Alvarenga Jr., não obstante ter entrado para os anais do cinema brasileiro como o primeiro sem Zacarias, também veio a ser o último a contar com a presença de Mussum – e é no mínimo bizarro que uma produção atravessada por um sentido de perda tão iminente possua uma trama que gire em torno da busca pela imortalidade.

Agora reduzidos à dupla Didi/Dedé, os Trapalhões adentram um hiato cinematográfico de extensão até então inédita e impensável pelos fãs do grupo: seis longos anos separam A Árvore da Juventude de O noviço rebelde (1997), que já não é promovido como um filme dos Trapalhões, mas sim como um solo de Renato Aragão com a participação de Dedé Santana, algo que permanecerá uma constante no decorrer dos anos e (muitos) títulos que se seguem – quase todos virtualmente ignorados pelo público, aliás. Mudam-se os tempos, mudam-se as

vontades, já dizia Camões, e talvez por ter se mantido fiel ao mesmo estilo de humor que o consagrou, mas também em função das mudanças estruturais no circuito de produção e exibição de cinema no Brasil (a maioria das salas de cinema – de subúrbio e periferia – onde os Trapalhões eram reis simplesmente deixam de existir ao longo dos anos 1990), Renato Aragão entra no Terceiro Milênio bastante distante das glórias d’antanho. O monumental flop do reboot (2017) de Os saltimbancos trapalhões acaba funcionando, assim, como uma triste evidência desta assimetria, e por essas e outras revisitar os filmes da “fase Alvarenga Jr.” pode servir a dois propósitos distintos: se você é daqueles que sempre enxerga o copo como estando meio vazio, *A Princesa Xuxa e os Trapalhões* pode ser encarado como o início do fim; aos que tendem a enxergar o copo como estando meio cheio, entretanto, a odisseia ecológico-distópica da trupe de comediantes pode funcionar como aquela foto desbotada de infância, a velha roupa colorida que já não nos serve mais mas... caramba, quem em sã consciência teria coragem de jogar ela fora?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas seções anteriores, vimos como a noção de crise pode funcionar como um referencial pertinente para o enquadramento e a análise dos títulos selecionados. No caso de *Superman IV – Em busca da paz*, pode-se falar na crise de um determinado modelo de produção caracterizado pela produção em série de múltiplos títulos de baixo orçamento, e que é subitamente fraturado pela ambição de seus produtores em competir de igual para igual com os grandes estúdios de Hollywood

no terreno dos filmes arrasa-quarteirão. Já no que diz respeito a *A Princesa Xuxa e os Trapalhões*, a crise se manifesta não apenas no âmbito político-econômico nacional do período (inflação galopante, eleições diretas para Presidente que consagrariam um infame “Caçador de Marajás” de triste memória), como também cinematográfico, com o esgotamento da EMBRAFILME e a invasão das salas populares pelo filme de sexo explícito (brasileiro e estrangeiro), que a curto prazo poriam termo à produção nacional, já no início da década de 1990. Nesse sentido, o investimento (não sistemático ou irracional) do filme de Alvarenga Jr. em uma estética espetacularizada e ostentatória dos (parcos) recursos disponíveis acaba por reforçar a precariedade do resultado final – muito embora eles pareçam servir à intenção celebratória do heroísmo que perpassa a trama.

*Superman IV – Em busca da paz*, por sua vez, revela-se um objeto fascinante precisamente por seu caráter fronteiro, demarcando a transição entre duas eras na relação entre Hollywood e o universo dos quadrinhos. Sob este prisma, *Superman IV – Em busca da paz* pode tanto ser encarado como um dos filmes que encerra o ciclo iniciado com o Superman de Richard Donner, quanto aquele que, pela saturação do modelo em pauta, acabou por fomentar, a longo prazo, a febre midiática Marvel/DC dos últimos anos. Em todo caso, *Superman IV – Em busca da paz* e *A Princesa Xuxa e os Trapalhões* saem desse confronto simbólico como o espelho invertido um do outro, refletindo/refratando os contextos e processos de produção dos quais são o fruto. Corroborando a perspectiva de Jeffrey Sconce (2003) sobre o trash, há percepções que apenas os filmes considerados ruins podem nos proporcionar.

## REFERÊNCIAS

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ELECTRIC Boogaloo: the wild, untold story of Cannon Films.  
Direção: Mark Hartley. Produção: Brett Ratner *et al.* Elenco: Sam Firstenberg, David Paulson, Luigi Cozzi, Menahen Golam, *et al.*  
2014. 106 min.

ORTIZ RAMOS, José Mario. Os Trapalhões: o riso infantil, popular e midiático. In: RAMOS, José Mário Ortiz (org.). **Cinema, televisão e publicidade: Cinema popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980**. São Paulo: Annablume, 2004.

SCONCE, Jeffrey. 'Trashing' the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style. **Screen**, Oxford, v. 4, n. 36, p. 371-393, 1995.

SCONCE, Jeffrey. Esper, the renunciator: teaching "bad" movies to good students. *In:*

JANCOVICH, Mark; REBOLL, Antonio Lázaro; STRINGER, Julian; WILLIS, Andy (ed.). **Defining cult movies: the cultural politics of oppositional taste**. Manchester, UK: Manchester University Press, 2003. p. 14-34.

SCONCE, Jeffrey. Movies: a century of failure. *In:* SCONCE, Jeffrey (ed.). **Sleaze artists: cinema at the margins of taste, style, and politics**. Durham, London: Duke University Press, 2007.

# TRÊS ANÚNCIOS DE UM MOVIMENTO AVASSALADOR: A Traição De Si Mesmo

THREE ANNOUNCEMENTS ABOUT AN OVERWHELMING MOVEMENT: A SELF-BETRAYAL

Clayton Rodrigo Fonseca Marinho<sup>1</sup>

## RESUMO

Os três textos que seguem abordam a ideia de que, mais do que trair o outro, trair a si mesmo, o seu próprio movimento pode resultar naquilo que comumente denominamos “mentira”. Aqui, por uma espécie de associação, aplicamos ao que chamamos de filmes “ruins”. O que seria um filme “ruim”? Um problema de conteúdo? Os “furos” na trama, a falta de empatia, a má atuação? Pensar um filme “ruim” de tal perspectiva significa apenas elaborar os problemas de um ponto de vista dos elementos que a integram, mas não do movimento fundamental, que é o próprio “pensamento” do filme, aquilo que ele aparentemente defende, funda ou pelo qual existe. De certa forma, significa isto: um filme que elabora sua própria verdade e não vive conforme o que estipula para si, trai-se no mais íntimo, poderia ser chamado de filme “ruim”. A seguir apresento três filmes cuja inverdade consigo mesmo sobrepujam qualquer elemento “exterior” à sua própria verdade. No entanto, como se vê no último deles, a posição que adota na linguagem pode levá-lo a trair sua posição, mas não por força do próprio filme, e sim por uma imposição

exterior. Por tal ponto de vista, poderíamos pensar uma possibilidade de reconhecer o que faria um filme “ruim” para além do nosso “gosto”, mas não sem atravessar por ele.

**Palavras-chave:** Crepúsculo. Alice. The Happening. Filme. Traição.

## ABSTRACT

The three texts that follow address the idea that, rather than betraying one another, betraying itself, its' own movement may result in what we commonly call a “lie.” Here, by a sort of association, we apply what we call “bad” movies. What would a “bad” movie be? A content problem? The “holes” in the plot, the lack of empathy, the bad acting? To think about a “bad” movie of such a perspective just means to elaborate the problems from a point of view of the elements that integrate it, but not of the fundamental movement, that is the very “thought” of the film, what it apparently defends, which exists. In a sense, it means this: a film that elaborates its own truth and does not live up to what it

<sup>1</sup> Doutorando do PPGFIL-UFRN. Editor da revista Raimunda (produção artística) e da revista de ensaios filosofia das dunas. Integra o grupo Acefalo da UFRN. Endereço CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2029857413507874>

stipulates for itself, betrays itself in the most intimate, could be called a “bad” movie. Here are three films whose untruthfulness surpasses any “outside” element to their own truth. However, as one sees in the last of them, the position he adopts in language may lead him to betray his position, but not by force of the movie itself, but by an external imposition. From such a point of view, we might think of a possibility of recognizing what would make a “bad” movie beyond our “taste”, but not without going through it.

**Keywords:** Twilight. Alice. The Happening. Movie. Betrayal.

## 1. A APATIA DE CREPÚSCULO<sup>2</sup>

Isabella Swan (Kristen Stewart) e seu pai, Charlie (Billy Burke), mudaram-se recentemente. No novo colégio ela logo conhece Edward Cullen (Robert Pattinson), um jovem admirado por todas as garotas locais e que mantém uma aura de mistério em torno de si. Eles aos poucos se apaixonam, mas Edward sabe que isto põe a vida de Isabella em risco.

Bem, falar de um filme ruim coloca-nos duas questões, ou duas possibilidades de abordagem: tentar mostrar a “má realização” da obra (seus defeitos, erros e faltas) ou sua “realização má”, de ordem mais moral (vícios, descaminhos e ausência de virtudes). Uma de ordem da forma, outra de ordem do conteúdo, para resumir. Tratando-se de um filme “ruim”, obviamente considera-se a existência de um “desarranjo”: a falta de equilíbrio da forma, a ausência ou apresentação

acachapante do conteúdo; ou mesmo um desequilíbrio de uma em relação à outra. De certa forma, para a riqueza de um texto sobre uma obra ruim, mal realizada e realizada no mal (o que pode ser muito mais interessante, diga-se de passagem) é a ruptura entre uma e outra: entre a forma e o conteúdo. Ou, pior ainda: é a proposição de uma forma e de um conteúdo que não são levados ao cabo de sua própria proposição. Mais grave que uma falha é um engano. Dessa forma, podemos pensar por essa perspectiva: o que configura um filme ruim é o engano por ele promovido.

Encontrar o ponto onde se falha é o grande ponto de uma crítica. Encontrar o engano é o grande ponto de uma ética. No centro disso está a consideração do papel dessa falha, que é engendrar o engano: revelar a configuração que falha na operação de despertar um pathos, uma emoção, é o engano. Quando falha, não apenas se falha na emoção, como se revela, repentinamente, o aparato que procura engendrar uma emoção. Aí está o engano. Isso, por vezes, pode funcionar como um elemento de aprendizagem, justamente para despertar uma emoção e fazer-se perceber o engano. O exemplo mais acabado é o teatro de Brecht. Esse não é o caso de Crepúsculo, uma saga (de 5 filmes) baseada na obra homônima de Stephenie Meyer. Este texto abarca apenas o primeiro filme, o que está para além da suficiência.

Walter Benjamin (1892-1940), filósofo e crítico literário alemão, um dos primeiros a pensar o cinema a despeito dos preconceitos de sua época, afirma que uma obra é a “configuração do caos num instante”. Com isso, ele queria chamar atenção para a questão, muito cara a seu pensamento, de que uma obra (e a obra de arte, em particular) é uma “miniatura” material do universo. Através dela pode-se ver

<sup>2</sup> Crepúsculo (Twilight), Catherine Hardwicke, EUA, 2008, drama, fantasia, romance, 122 min, cor.

todo o mundo, especialmente sua configuração. Com os filmes não é diferente. Inclusive, foi Walter Benjamin quem habilitou, na sua configuração de “gênero” de obra, a análise e inserção daquelas que possuem falha na sua configuração. Isso significa que o cinema, bem como qualquer manifestação artística, não é o produto da seleção de obras que a exemplificam, ou de obras semelhantes. Pelo contrário, a configuração de um gênero só se torna mais “material” e “imane” na medida em que aparece sob o signo da multiplicidade. E tal signo é mais “visível” nos extremos.

Como um filme não é coisa apartada do mundo que o origina, ele melhor aparece na medida em que pode ser justaposto com uma obra pertencente ao ponto extremo. Se formos pensar no gênero ao qual pertence *Crepúsculo*, e buscarmos aquela obra que se coloca em um ponto extremo a tal filme, poderemos compreender o significado da falha do filme teen em relação ao seu gênero. O *Drácula* de Bram Stoker (1992, direção de Francis Ford Coppola), ou talvez uma obra que se aproxima da mediania, *Entrevista com o vampiro* (1994, direção de Neil Jordan) serviriam como obras a se justapor a *Crepúsculo*. Teríamos algum índice: a ideia de uma natureza animal que se indiferencia do humano, na medida em que, ao invés de um desequilíbrio, encontra-se um acordo de “convivência”. Nesses personagens figuram a tensão sexual nua, o caráter humano que sobrevive no inumano, a noite como o espaço próprio de aparição do que não se suportaria ver à “luz do dia” (ou da razão, da qual é um símbolo), um antípoda ao cristianismo, coligada com todo o imaginário sedimentado da “tradição”. Nesses dois filmes, tais qualidades são intrínsecas aos personagens e toda atmosfera (nebulosa, pesada) acentua uma aura de mistério acerca desses indivíduos.

*Crepúsculo* é obra de quem não suporta esse “paradigma” de humanidade e, decide, com uma espécie de “higienização moral”, conceber uma forma de controle. A falha está na inépcia de sua origem (a obra literária) e no dispositivo que o leva à tela (a maneira dominante hollywoodiana de cinema). Há, por um lado, o interesse desse tipo de obra em configurar o caos do seu próprio tempo: o enquadramento de um apocalipse ambiental (cada era designa aquilo que a colocará em perspectiva de um fim. A nossa é essa.), o qual exige a determinação de novos modos de vida pautados numa ideia de capitalismo sustentável e consciente, respaldando o consumo como elemento eternamente naturalizado; o desejo incessante de controle das próprias emoções, insistentemente conectadas com a consciência dos desejos, seja psicologicamente seja farmacologicamente, mediada, e; o estabelecimento de territórios, geográficos e simbólicos, cuja ultrapassagem gera uma grave sensação de abismo, com o qual ninguém está preparado para lidar, atribuindo fatores muitas vezes “mágicos”, isto é, de rápida homogeneização das considerações.

Tudo isso gera, ao fim, apenas enganos. *Crepúsculo* é uma tentativa microfascista de territorialização, homogeneização de afetos e delimitação do que significa ser humano, na marginalização de tudo aquilo que não sobrevive à luz do sol. Mesmo que o sol não seja o expoente par excellence, visto que a trama toda ocorre em dias nublados – e mesmo o crepúsculo, momento em que dia e noite se indeterminam, não seja figura –, a noite, na única vez em que surge na tela serve como memória traumática da donzela em perigo (servido apenas para a aparição do “herói”) durante uma desterritorialização. Qualquer desejo de desterritorializar é apresentado



como perigo. Outro exemplo é a demarcação do território que impede o acesso da família Cullen. Na escola isso fica patente pela divisão entre os outros e os vampiros.

Tudo está estratificado, e nunca é posto em questão. Se a ideia de iniciar cedo o ensino médio é para permanecer mais tempo num determinado lugar, integrar-se socialmente deveria ser outra faceta dessa estratégia. “Eles facilmente nos descobririam”, diz Edward no momento em que entra em contato com um facho de luz na floresta para a qual arrastara Bella, recebendo apenas uma espécie de “isto é lindo” como resposta. Resta-lhe iniciar uma autoimolação (quer dizer, mais imolação de quem assiste) na qual sua condição de assassino não necessitaria dessas “condições estéticas” (basta lembrar 30 dias de noite, filme lançado no ano anterior). O que poderia ser um momento de imobilização para se pensar, ironicamente até, o modo como todo esse momento volta sobre o filme (o que poderia ser benéfico), acaba interrompido, porque esse é um caminho do qual o filme jamais poderá sair (o que implicaria uma “implosão”); é o deslumbramento da outra por isso, que, supostamente, deveria promover o contrário. A condição estética, incessantemente afirmada por roupas e carros de luxo, é aquilo que cega: cega Bella, cega todos, cega, certamente, o público consumidor. O que deveria ficar a cargo, nesses romances melodramáticos, do amor, acaba sendo parte da apatia.

O filme engana e engana-se igualmente. Sua estrutura é falha, porque ela não responde à sua própria possibilidade (como exemplo a vampira-menina – inocência-violência – de Entrevista com vampiro, atroz com as mulheres maduras), respondendo a uma força extrínseca que a “desvia” de sua

possibilidade. Isso é o que podemos chamar de obra natimorta. Porém, ela, como os zumbis, retorna para nos assombrar, e para moldar o tipo de mundo por vir. Tudo indica para a possibilidade de desestabilização da cidade, cercada por mistérios e tribos rivais. Isso não é aproveitado. O filme inteiro é uma constante interrupção de suas possibilidades de dissolução. Pensemos em Twin Peaks, de David Lynch, e na maneira como ele não titubeia em levar a cabo a dissolução da realidade, aparentemente inexistente na bela cidade interiorana que dá título à obra. Agora, comparemos com a cidade, em estilo semelhante a essa, de Forks (inclusive, uma das possibilidades de tradução da palavra é “bifurcar”, e ainda “confluência”, palavras que operam em sentidos opostos, coisa não aproveitada): inexplorada, território apático e, aparentemente, sem qualquer memória. Os laços são pouco explorados e todos parecem viver à margem, ou pior, ignorando o que a circunda, cumprindo seus papéis, em seus espaços determinados. Como aqueles que vivem ao redor dos Lager.

Mesmo Bella, quem parece transgredir os espaços, é apenas a “borra” que sempre escorre da operação das máquinas. Ela, no fim, nada transgride, apenas atravessa sem deixar rastros. E ela não o faz porque seja transgressora. Fica patente qualquer intenção de um destino que já os uniu desde sempre (o “você não faz ideia de quanto tempo te esperei” do vampiro-galã soa destinal). A menos que já esteja escrito no “seio da terra”, não há como passar. Pior, os vampiros, que antes eram a sombra produzida pelo sonho/sono da razão, agora são os sacerdotes de um novo modelo “moderno” de vida capitalista. A casa transparente nada tem a esconder, justamente porque a dominação beira a totalização (manter-se

afastada, escondida na mata, pode até revelar um contrassenso – ou a sua possibilidade –. Todavia, a aparição parca de animais, e mesmo o silêncio sepulcral do lugar, já mostra quem não tem cessado de ganhar). Outra coisa: mesmo que o final seja um estopim para as divergências entre uma família apartada do modo mais comum de vida dos vampiros, a recusa em beber sangue humano, há algo mais profundo a marcar aqui: James, o vampiro inimigo desse primeiro filme, é caracterizado como alguém “escravo” de seus desejos, e por isso, “implacável”. Esse antagonista é o perfeito exemplo para deixar claro, a quem ainda não se convenceu, de que lado é preciso estar. Ele decide perseguir a moça, não por ela, mas pelo olhar do outro, receoso e, ao mesmo tempo, desafiador. Trata-se de um jogo para o vampiro-caçador, e uma justificativa para a tentativa de separação do casal e, depois, proteção (mais uma vez, por parte do vampiro-herói). Claro, James será punido com a morte, por realizar seu desejo. O controle é o dispositivo que opera aqui. Tudo que lhe escapa, mesmo o que parecia incontrollável (os marginalizados nas sombras, doravante capturados), são ferramentas próprias de controle.

O que o filme faz é, incessantemente, dividir enganosamente o problema, entre os vampiros “vegetarianos” e moralmente conscientes e os outros, selvagens, indomados, circulando pelas áreas que não lhes concernem; dividir entre os vampiros e os seres humanos, aqueles que no fim “fundamentam” a existência deles (seu alimento, sua possibilidade de sobreviver); dividir os lugares, entre territórios nos quais se pode transitar e os que devem ser evitados; dividir mesmo o tempo, o da repetição sem sentido da educação e a preocupação mais instantânea que é um baile de formatura; dividir, sem

bifurcar, porque se trata de falsos problemas, falsos dilemas, acompanhados por uma forma que mal trabalha, trabalha mal, nem sequer trabalha pelo mal. O crepúsculo, aquela condição de bifurcação entre dia e noite não aparece. O que temos é a sequência de dias cinzentos de nuvens homogêneas, quase uma “tampa de panela”, condição necessária para que os vampiros façam-se presentes. O ambiente é sem-pathos (literal de a-patia), isto é, indiferente. Para quem não sabe, o pior castigo que se pode dar por Deus aos homens é o afastamento de sua consciência, onisciente e onipresente. Como pode quem tudo sabe e tudo toca, subitamente não tocar e não saber a existência de alguém? Se pensarmos na tradição gnóstica, e mesmo judaica, nem o diabo está fora do alcance da mão divina.

Se, por um instante, pensarmos no livro que foi citado e publicizado como o “favorito do casal de Crepúsculo”, teremos uma comparação mais incisiva da distância. O mal é o fundamento de todo O morro dos ventos uivantes. A natureza e as personagens aparecem belas e implacáveis, paraíso e inferno ao mesmo tempo, bifurcando para reencontrarem-se depois. Mais intenso. É um verdadeiro abismo, com todas as cores e tons da maldade, nunca pura, sempre em devir nas conexões entre as duas casas, transitáveis. Tocadas por ares de bondade, os mesmos ares que por lá sempre circulam, não uivando, mas sussurrando. Penso eu, talvez, que a ideia de escrever a obra tenha vindo das irônicas referências (duas vezes) em que Emily Brontë faz a vampiros e lobisomens no corpo do texto. O que fica, no entanto, é esse fazer experiência do mal, carregando consigo forma e conteúdo. Crepúsculo é o oposto disso tudo. A condenação para o espectador é a falta de experiência.

## Ficha Técnica

Crepúsculo, Twilight, 2008, EUA, drama, fantasia, romance, 122 min, cor; Direção: Catherine Hardwicke; Roteiro: Melissa Rosenberg (roteiro), Stephenie Meyer (livros); Produção: Marty Bowen, Wyck Godfrey, Michele Imperato, Jamie Marshall, Greg Mooradian, Guy Oseary, Karen Rosenfelt, Patrick Sanchez Smith; Estúdio: Summit Entertainment, Temple Hill Entertainment, Maverick Films; Distribuição: Summit Distribution e outros; Música: Carter Burwell; Efeitos Especiais: William Boggs e outros; Cinematografia: Elliot Davis; Direção de Arte: Christopher L. Brown e Ian Phillips; Edição: Nancy Richardson; Vestuário: Wendy Chuck; Elenco: Kristen Stewart (Isabella Swan), Billy Burke (Charlie), Robert Pattinson (Edward Cullen) e outros; Gênero: drama, fantasia, romance.

## 2. A DESRAZÃO NÃO SIGNIFICA UMA FALHA NA RAZÃO: ALICE NO PAÍS DA DESISTÊNCIA<sup>3</sup>

Alice, já crescida, acredita que sua ida ao país das maravilhas não passou de um maravilhoso sonho. Após a morte de seu pai, ela se vê presa a um casamento de conveniência para salvar sua família da falência. Na festa de noivado ela torna a ver o coelho branco que a leva, mais uma vez, ao buraco onde reencontra a terra de seus sonhos. Acreditando ainda tratar-se de um sonho, ela é arrastada para um confronto que decidirá o destino do país das maravilhas. Tudo assentado na sua escolha.

<sup>3</sup> Alice no país das maravilhas (Alice in Wonderland), Tim Burton, EUA, 2010, aventura, fantasia, família, 108 min, cor.

Acontece, muitas vezes na vida, termos a certeza de que o modo como vivemos é o único modo possível. Como assevera Nietzsche em Genealogia da Moral, o custo para manter uma promessa, isto é a garantia de futuro, é a deformação do ser humano. É preciso dar uma forma. Para isso, faz-se necessário submeter-se a tal forma, “fazer caber”. Se pensarmos nos avanços das diversas ciências, poderíamos aceitar menos relutantemente a ideia de que a “troca” realizada trouxe mais benefícios do que malefícios. Porém, nem tudo nessa vida diz respeito a quantidades. E esse “mero detalhe” que é viver não é um objeto assaz insignificante para ser trocado por outra coisa. A essa outra coisa, usualmente, assemelhamos a famigerada “segurança”.

Se a “vida é uma insignificância”, como diz Milan Kundera, ela é a festa que fazemos dela. Aderir o viver à ideia de segurança é o mesmo que, no limite, abrir mão daquilo que se almeja salvaguardar. Um paradoxo apenas. Não que a segurança não seja importante para a vida. A vida pode florescer com a segurança. E ela pode florescer, desde que não seja aprisionada numa redoma que paira como um mito, mantendo uma “atmosfera” aparentemente salubre e possível. Porque, o possível não abre mão do risco. Toda possibilidade produz um lance de dados, no qual o acaso não é outro senão seu lugar de risco.

Se tomarmos o livro de Lewis Carroll, o que está em jogo não é simplesmente a criação de um “mundo de maravilhas”. O que é lançado a todo instante é a possibilidade ela mesma. Não se trata de uma “inversão” do mundo racionalista, mas a aparição do lugar do acaso, da própria contingência. Todavia, Alice no país das maravilhas não é sua estrela polar. Está mais para um satélite que recebe a luz dessas estrelas e irradia para todos os

lados. Por vezes, quem toma essa obra como paradigma e cria sobre ela – ou a partir dela –, o que faz é não mais que a eclipsar, impedindo a “estrela” de iluminá-la. Com isso, o satélite fica submerso nas trevas. Esse foi o trabalho, um trabalho imenso, de Linda Woolverton (roteirista) e Tim Burton (diretor).

O filme de 2010 veio com o estardalhaço da tecnologia (3D) e do reconhecido trabalho visual de seu diretor. Juntamente com sua parceira-esposa (Helena Bonham Carter) e seu parceiro-amigo (Johnny Depp), a fórmula parecia insuspeitavelmente de sucesso. Mas, como toda obra ruim, enganadora, a “fórmula” revela-se justamente nessa sua estrutura e, sem a contraparte fantástica, ela pode se revelar perversa. Johnny Depp parece viver num inferno do capitão do Pérola Negra: uma persona tomou posse do ator e repete-se desde então. Aquela multiplicação de Jacks Sparrow num dos filmes parece providencial nessa hora. A atriz, menos cintilante, apesar de suas recriações, ficou à mercê das caricaturas criadas por seu marido.

Porém, retrocedamos um pouco. Voltemos ao roteiro, o qual considero o operador aqui de toda enganação. O filme começa num segundo retorno de Alice, já mulher, prestes a se casar. Todos os acontecimentos da infância servem a ela como um sonho ao qual se agarrar. Seu pai é o outro ponto na nuvem. A mãe é a terra crua da realidade. A obra abre-se com as chaminés e fumaças de Londres. Uma cidade industrializada. O livro, por sua vez, começa com Alice deitada numa árvore com sua irmã mais velha, num jardim. Ela está com sono. No filme, Alice está numa carruagem em direção à festa não sabida de seu noivado. De certa forma, não dá para comparar demais. Gostaria apenas de tomar dois momentos, um deles em que

Alice “recorda” sua primeira vinda ao país das maravilhas. A outra diz respeito à relação de Alice com os demais personagens.

Quando a jovem, já no final, lembra sua ida, e descobre ter sido tudo “real”, a cena, muito ligeira, mostra sua conversa com Absolem, na qual a insolente lagarta pergunta a queimar roupa um “Quem é você?”. No flash back, Alice é clara no seu reconhecer-se, “sou Alice”. Na obra literária, gostaria de lembrar, há uma pequena diferença. A tal pergunta, Alice responde simplesmente “não sei”. Para mim, o resultado da enganação assenta-se aí, “basicamente”. A primeira parte, do filme, lembra esse momento. O livro é mais complexo. Alice, desde sua queda, considerando “tudo muito estranho”, começa a duvidar de si mesma. Graças às “transformações” que sofre, ela não tem mais qualquer certeza. O mais interessante é que, além desse não saber, ela, ao procurar respostas, toma-se por outra pessoa (“Será que sou Mabel?”) ou um animal (“seria eu uma serpente?”). O que marca tudo isso é a ideia dela não ser “mais a mesma”, mudando sempre, isto é, em devir.

Todo o devir é rompido no filme. Não se trata mais de uma possibilidade, mas de uma certeza (“Sou Alice”), contraposta a uma noção que se instaura entre os demais (“essa não é a Alice certa”) – ambas operações de impossibilidade, a primeira, de não ser Alice e a segunda de ser não Alice. Alice não duvida de si, mas duvida tão somente de que seja a “Alice certa”. O engano está aí, nessa falsa criação de uma possibilidade, que não é outra, senão a “necessidade” de ser ou não ser Alice. O trabalho acaba por ser imenso. Não é pouca coisa, eliminar a possibilidade, isto é, a “pura potência” que faz com o que a obra literária perdue. Ela o faz, mais uma vez repito, não porque seja um contraponto

à condição pobre de nossa razão, mas porque é uma desrazão, um operador que desativa de dentro a razão e a permite aprofundar-se nesse seu “negar”.

Tomemos como exemplo o diálogo, muito famoso, do gato de Cheshire, no qual, Alice sem saber qual caminho escolher para sair de onde está, acaba recebendo como resposta que “pouco importa o caminho que você tome” – cena inexistente, aliás, no filme, afinal o caminho a percorrer já está devidamente traçado. É importante salientar que seu interesse é sair de onde está e chegar em “algum lugar”. Isso não significa que ela não sabe o que quer. O que ela espera é pela possibilidade de sair, sem se interessar exatamente pelo resultado. A resposta de “você chegará lá se continuar andando bastante” parece inadmissível. Não é a toa que tal frase, muito batida entre administradores que desejam exemplificar o que não fazer, é aquela condição abafada pela obra cinematográfica. O que significa andar bastante para chegar a algum lugar? Isso significa “aberrar”, errar sem direção, andar para qualquer lado que a ponha simplesmente em movimento. O diabo mora nos detalhes, diria alguém.

O trabalho imenso do roteiro está em apagar essa “aberração”, signo da desrazão. Ao invés de aprofundar as aberturas do autor, o filme estanca cada possibilidade com cuidado. A volta de Alice tem um objetivo muito claro, definido desde o início: matar o Jaguadarte e cumprir “seu” destino. Toda a trajetória é um processo para a aceitação, para que a não Alice descubra-se a Alice-de-sempre. A possibilidade está drasticamente reduzida a um “esquematismo” muito bem definido. Se o aparente protagonismo feminino é uma perspectiva a ser adotada na reflexão da trama, é cabível que ele esteja,

como desde sempre esteve, igualmente ameaçado por qualquer esquematismo. Há de se perguntar, afinal, quem definiu o “papal” da heroína desde o início. E, por que, ao invés de procurar saídas, brechas e limiares, o que resta à protagonista é aceitar sua parte, que se descobre como secundária? Afinal, a protagonista é a espada Vopal. Alice, torna-se claro, é a “mera” portadora.

A atitude dos personagens também desvia. Cada um deles não está tão interessado em objetivos. Eles apenas contam suas histórias. Histórias sobre as quais Alice jamais decide qualquer coisa. Ela é a intrusão que se faz presente. Alice aparece como a interferência do logos que na “confusão” não é capaz de decidir. Porém, lembremos, ela é a razão desbravando e atravessado o inferno, purgatório e paraíso dantesco da desrazão, e tal como acontece com Dante, tudo se passa “como num sonho”. A obra cinematográfica, pela sua vez, evita a todo custo isso. As posições já foram assumidas e dicotomizadas. Nem mesmo o chá dos loucos Lebre e Chapeleiro é um operador da desrazão. Tudo está “tramado”, cada fio definido, faltando apenas a aceitação (inevitável, porque já estava determinado no pergaminho da história) de Alice. A inversão torna-se mais evidente: Alice é a desrazão operando num âmbito já dominado pelo logos. Mesmo a conversa com Absolem, ápice da decisão da jovem, mostra-se sob o efeito da razão: ele diz que não pode ajudar sem sabe quem é. Aí começa uma descrição a mais plausível, por assim dizer, de quem ela é, sua filiação e o projeto de negócio de seu pai, o qual a leva a lembrar-se do passado e aceitar seu futuro. Tudo se trata de um “projeto”, isto é, de um projetar, que, numa de suas “possibilidades”, está o projetar o passado no futuro a fim de que ele se mantenha, para não dizer repita-se.

E o projetar em vista de um “negócio”, que não é outra senão a negação do ócio, do estado de contemplação muito próximo da possibilidade.

É interessante que o momento que mais se próxima da obra literária esteja no encontro de Alice com a Rainha de Copas. A aproximação dá-se por um artifício: o tamanho da moça faz com ela tenha uma cabeça tão grande quanto a da rainha, que, por isso, se solidariza. Aliás, um dos momentos mais perversos aparece aqui: a rainha aceita todos aqueles que seriam marginalizados. Todo seu rancor e seu ódio assentam-se sobre sua condição. A Rainha Branca, por sua vez, é aquela que nunca conheceu tal condição. Podemos pensar se toda sua “magnificência” não se deve a um certo estado de ordem que a rodeia. Ao jogo de baralho cabe tanto a contingência quanto o engodo, por vezes. Ao xadrez não: é uma questão de matemática, de ordenamento, de eliminação do acaso. Aqueles que cercam a Rainha Vermelha aproveitam-se dessa sua “simpatia”, mesmo que ela lhes mande à guilhotina constantemente, para manterem seu status quo. Alice também se vale desse artifício para recuperar a espada Vopal. E, enquanto no filme a relação entre todos está subjugado a guerra por vir, aos desejos de uma rainha volúvel e ditadora, ali no livro acontece o ápice da desrazão, onde mesmo a linguagem é paulatinamente desativada, e “desorientada”, ao ponto de dizer muito mais e muito menos do que se diz, ou mais nada dizer que não seja a sua própria performance.

O chapeleiro “maluco” é o nó górdio dessa relação. Toda sua participação resume-se a convencer Alice a tomar sua parte na guerra. E, ele mesmo, empunhando uma espada, lança fora seu chapéu e vai à luta, em nome de uma vingança pela morte de seus familiares num ataque do dragão. Apesar dele repetir a

mesma charada que há no livro, ela retorna apenas num instante de desrazão perante a ira que o assola. De uma forma ou de outra, estão todos agora assolados pela iminência de um confronto, mobilizando-se integralmente para a guerra, enquanto desmobiliza-o para a fantasia. Não nos enganemos, a fantasia é a verdadeira derrotada aí. Os filmes de Tim Burton, usualmente, operam num limiar do que poderíamos chamar de “barroco”, que é essa coisa bem menos política, o “expressionismo”: excessos de expressividade, apego às curvas e abundância dos elementos fantásticos. Se “Peixe grande e outras histórias” foi a sua melhor e mais potente aplicação, qualquer obra desde “Alice” é o prolongamento de uma falta. Já se disse que todo o excesso significa, no fundo, uma falta. Tim Burton parece querer “corrigir” o imenso trabalho desmobilizador da roteirista com esse excesso, marca de sua “forma”. Todavia, o que encontramos é apenas um ataque epilético de um corpo que teima em resistir, a fim de que não o percebamos. Mal sabe ele que a espuma que escorre de sua boca trincada é um revelador potente. O problema é que essa espuma é a possibilidade devastada.

### Ficha Técnica

Alice no país das maravilhas, Alice in Wonderland, 2010, EUA, aventura, fantasia, família, 108 min, cor; Direção: Tim Burton; Roteiro: Linda Woolverton (roteiro), Lewis Carrol (livros); Produção: Jennifer Todd, Suzanne Todd, Richard D. Zanuck, Tom Peitzman, Peter Tobyansen, Katterli Frauenfelder, Derek Frey, Chris Lebenzon, Mary Richards, Joe Roth; Estúdio: Walt Disney Pictures, Roth Films, Team Todd, Zanuck Company e Tim Burton Productions; Distribuição: Walt Disney Studios Motion Pictures e outros; Música: Danny Elfman; Efeitos Especiais: Michael Dawson e outros;

Cinematografia: Dariusz Wolski ; Direção de Arte: Todd Cherniawsky e outros; Edição: Chris Lebenzon; Vestuário: Colleen Atwood; Elenco: Johnny Depp (Chapeleiro Maluco), Mia Wasikowska (Alice), Helena Bonham Carter (Rainha Vermelha) e outros; Gênero: aventura, fantasia, família.

### 3. FIM DOS TEMPOS: DOIS ACONTECIMENTOS<sup>4</sup>

Em questão de minutos estranhas mortes ocorrem em várias das principais cidades dos Estados Unidos. Elas coincidem em dois pontos: desafiam a razão e chocam pelo inusitado com que ocorrem. Sem saber o que está ocorrendo, o professor Elliot Moore (Mark Wahlberg) apenas quer encontrar um meio de escapar do misterioso fenômeno. Apesar dele e sua esposa Alma (Zooey Deschanel) estarem em plena crise conjugal, os dois decidem partir para as fazendas da Pensilvânia juntamente com Julian (John Leguizamo), um professor amigo de Elliot, e Jess (Ashlyn Sanchez), a filha dele de 8 anos. Lá eles acreditam que estarão a salvo, o que logo se mostra um equívoco.

Não é uma originalidade a ideia de que, em alguma medida, toda tradução é uma traição. E, por tais “desvios” cria-se uma tradição. Alertam aqueles que, na honestidade de seu ofício, reconhecem a importância da decisão que tomam – e tornam isso claro – quando vertem uma obra de um idioma para outro. Cada língua possui suas idiosincrasias, seus modos de expressão, seus jargões e dialetos,

Vida da própria língua, difícil de transferir para outra. Da mesma forma como não se consegue ressuscitar uma língua ou uma cultura do passado, não se pode prosseguir com esses enquadramentos com relação à tradução. De certa forma, cada tradição é, igualmente, uma traição.

Para começar a tecer algumas considerações sobre o filme que segue, precisamos ater-nos a um detalhe, o qual não diz respeito necessariamente à obra, mas que a amarra de tal forma, a ponto de sufocá-la. O título em português para o filme de M. Night Shyamalan é, a meu ver, uma das causas da decepção com a obra. Não que ela seja uma peça de arte memorável, senão sequer estaria nessa lista. Porém, façamos justiça: a tradução não apenas traiu a obra, inserindo-a numa tradição a qual não pertence, como ainda, ao fazer isso, modulou todo o imaginário sobre o qual se assentaria esse filme. Poderíamos perguntar pela intenção, deliberada ou não, de enquadrar tal filme no escopo dos filmes apocalípticos, isto é, no seio mesmo do imaginário cristão. Parece plausível, quando ao final, Alma pergunta se aquilo seria o “fim”. Penso que tal deixa deve ter “sugerido/sugestionado” a tradução. Todavia, se bem observarmos, o fim ao qual ela se refere não é o “dos tempos”, mas o deles, daqueles três indivíduos perdidos num lugarejo qualquer.

Mas também, podemos pensar no apelo comercial do filme, cujo cartaz (um dos vários) de divulgação traz uma família (branca), tentando se proteger do que vem a frente. Outro desses mostra pontos (turísticos?) com carros abandonados. O fim dos tempos seria o fim da (auto)mobilização? Ou ainda um contato forçado com a natureza? De fato, a natureza é pintada ora como uma força misteriosa à qual não se tem verdadeiro acesso (o entendimento

<sup>4</sup> Fim dos Tempos (The happening), M. Night Shyamalan, EUA, Índia, 2008, comédia, ficção científica, thriller, 91 min, cor.

do homem não consegue chegar à coisa-em-si. Ele apenas encontra o que pôs lá...), visto no diálogo do professor de ciências, e protagonista, Elliot, com um aluno aparentemente desinteressado. O rapaz é o ponto de ligação entre a indiferença para com a natureza e, ao mesmo tempo, uma relação mística na qual se concebe um poder no qual ele não toma parte. Ora é visto como a força “de fora” que intimida a racionalidade humana, ameaçando-a constantemente – as nuvens no início, acompanhadas com uma trilha típica de suspense formam essa perspectiva.

Uma espécie de rima dessa “personagem figurante” não se perde aí: temos, logo no início essas nuvens passando, configurando um perigo sutil que se aproxima. As nuvens vão se alterando, próximo de assemelharem-se à fumaça, aglomerando-se em ondas até escurecer. O primeiro close do filme não é em nenhum indivíduo, mas em um cachorro. Ao começar a trama principal, dos misteriosos “ataques bioquímicos”, enquadrados como “ataque terrorista” (palavra mágica aqui), os construtores caem como chuva, a um grito de ajuda por Deus de outro que assiste em câmera baixa – não posso deixar de lembrar a chuva de sapos de “Magnólia”, que associado ao Êxodo, nos brinda com algo como: “e se recusares deixá-lo ir...”, deixar quem? Logo veremos. Passamos pelo diálogo do professor, até chegar a sua esposa que, em casa, acredita ser todo o ocorrido, um ato “demoníaco”. A natureza é a forma de punição de Deus.

Toda essa subtrama fenomenológico-linguística parece apontar para um fio de irracional a operar no campo do evento. Isso importa, na medida em que Elliot, que se declara um cientista, alguém que raciocina para encontrar uma resposta, está atravessado por uma mística que coloca em perigo

toda a sociedade. Mas, mais do que isso, esse senso comum que aparece na forma de interjeições, de apelos, de banalidades, serve para enquadrar todo o acontecimento. Desde a noção de que se trata de um “atentado terrorista” até as conversas mais banais sobre o que se entende do que acontece geram o acontecimento, de modo que ambos se dicotomizam, até, numa hipótese, encontrar-se no “fim”. O que fica latente aqui é a ausência da possibilidade de formular questões, e mais ainda, de se perguntar sobre o que não se sabe. Parece que a ideia de lidar com “a dor de não saber” é o mais insuportável. A tentação de não calar, de sempre ter uma resposta para tudo parece o que nos trará de fato um “fim”. Isso não significa tomar a natureza como uma entidade mística, opaca ao conhecer. O que se precisa é transformar a própria noção do que significa conhecer.

Temos, assim, dois eventos mais gerais: o evento mesmo da natureza, traduzido como um “ato terrorista”, isto é, um “evento linguístico”. Usualmente as tramas que envolvem uma intervenção da natureza iniciam-se assim: há uma péssima tradução do evento, dicotomizado em dois caminhos, até que se encontre o ponto de conexão, para que, fortuitamente, como numa epifania, descubra-se a “verdadeira razão”. O evento linguístico modula o evento da natureza. A resposta é ajustada conforme a traição da tradução. O que promove o engano, aquilo que “traduz” um filme ruim, é a construção de uma racionalidade nesse processo, à qual todos se agarram, na tentativa, não de entender, mas de justificar o próprio erro – uma razão mistificada. O fato de que a neurotoxina faça com que os indivíduos se matem serve como uma manifestação dessa autoindulgência que temos em relação a nós mesmos. E aí, talvez, a natureza



em sua sapiência, diga-nos que, no fim, não escapamos a nós mesmos, pois somos feitos da mesma matéria que o mundo. Este mundo, o único. E se recusares deixá-lo ir...

Não há para onde correr. O evento parece restrito a uma região, região que, no fundo, significa qualquer lugar. A interrupção do transporte para o interior, no “meio” de algum lugar revela aqui a nossa noção própria de fronteira, um arranjo imaginário (tal como o tempo do relógio) que começa a transportar suas barreiras para dentro. É uma fuga para dentro, não para fora. No fim, é um encontrar-se consigo mesmo, a górgona evitada diariamente, aquela que está sempre ao largo da nossa existência. Não há fronteiras para dentro, e retrospectivamente, para qualquer espaço, que não seja resultado de uma série de modulações linguísticas operando em nossa realidade. A natureza aparece como uma intrusão nesse espaço, aquela que nos faz ver o real, ao por não importa quem em contato com ela. Se todo o diálogo respeitoso tecido por Elliot, com seu quadro científico, em relação à natureza e aos seus mistérios, no fundo não escapa ao quadro, então, o evento linguístico das superestruturas de poder é dominante. Assim, ninguém escapa ao quadro dominante. A fuga constante é sempre para uma fronteira impossível de ser alcançada, porque ela está restrita e condicionada ao quadro dominante. O alívio da família que se salva, e que, como num fechamento de novela da Globo proverá vida, é a forma de apaziguar o desequilíbrio do evento, não é uma ruptura, mas o controle estendido a um campo mais amplo. No final, o “especialista” que considera o evento como um mistério é o porta-voz do quadro dominante, cuja incapacidade de apreensão daquilo que lhe escapa “traduz” o evento como “mistério” (palavras

mágicas com seu centro vazio, tais como “efeito colateral”, “flexibilidade”, “economia”, ou “guerra ao terror”).

Uma última consideração diz respeito ao processo de experiência do acontecimento. A possibilidade de salvação está na separação em grupos cada vez menores. Aqui, levanto a hipótese, não é a natureza mais a operar nessa “separação”, o que significaria naturalizar o individualismo (outro engano do filme), mas o próprio enredo que, fundado na estrutura dominante, quer converter o “acontecimento” em origem de um estado social – porque é um evento social (a linguagem) o que atravessa toda a trama de forma naturalizada – em estado de natureza. A “desaparição das abelhas” lançada no início, e incorporada como um quadro do “mistério” da natureza, em relação a um suposto desequilíbrio, é rapidamente esquecida (ela levaria a trama para outras questões, essas silenciadas) para dar lugar ao “terrorismo”, isto é, ao medo do outro socialmente nutrido, do estranho, do estrangeiro, a tentativa acachapante de reduzir uma comunidade a uma noção pífia de pátria. No entanto, a fuga para “dentro”, para o “interior” (e nesse caso, de si mesmo, o do self made man, aquele que não deixa escapar...) é a contraposição que se põe diante do discurso narrativo. O inimigo está dentro, não fora. A saída, todavia, não se encontra no individualismo, mas na comunidade. Talvez não essa, talvez uma por vir, nunca posta em perspectiva na obra, pois ela é a tentativa de escapar disso. O “fim dos tempos” é o fim de um determinado tempo, de um determinado poder, de uma determinada forma de domínio, cujo arrepio diante da natureza é o índice de uma possibilidade.

## **Ficha Técnica**

Fim dos tempos, The happening, 2008, EUA, Índia, comédia, ficção científica, thriller, 91 min, cor; Direção e Roteiro: M. Night Shyamalan; Produção: Gary Barber, John Bernard, Roger Birnbaum, Deven Khote, Barry Mendel, Sam Mercer, Jose L. Rodrigues, John Rusk, Ronnie Screwvala, Zarina Screwvala e M. Night Shyamalan; Estúdio: Twentieth Century Fox Film Corporation, UTV Motion Pictures, Spyglass Entertainment e outros; Distribuição: Twentieth Century Fox Film Corporation e outros; Música: James Newton e Howard; Efeitos Especiais: David Blitstein e outros; Cinematografia: Tak Fujimoto; Direção de Arte: Anthony Dunne; Edição: Conrad Buff; Vestuário: Betsy Heimann; Elenco: Mark Wahlberg (Elliot), Zooey Deschanel (Alma), John Leguizamo (Julian), Ashlyn Sanchez (Jess) e outros; Gênero: comédia, ficção científica.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BRONTE, Emily. **O Morro dos ventos uivantes**. São Paulo: Abril, 2010.

CARROL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. São Paulo: CosacNaify, 2009.

KUNDERA, Milan. **A festa da insignificância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral: uma polêmica**. 4. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

# IMPASSES DO CINEMA SURREALISTA CONTEMPORÂNEO: Império Dos Sonhos (EUA/Fra/Pol, 2006) E Os Limites Do Controle (EUA, 2009)

*IMPASSES OF THE CONTEMPORARY SURREALIST CINEMA: INLAND EMPIRE (USA/FRA/POL, 2006) AND THE LIMITS OF CONTROL (USA, 2009)*

Sander Cruz Castelo<sup>1</sup>

## RESUMO

Os filmes Império dos sonhos (Inland Empire, EUA/FRA/POL, 2006), de David Lynch, e Os limites do controle (The Limits of Control, EUA, 2009), de Jim Jarmusch, revelam os impasses do cinema surrealista contemporâneo, oscilando entre o excesso e a inibição. No primeiro, refilmagem de obra maldita reanima ciclo de adultérios e assassinatos em Hollywood. No segundo, homem executa na Espanha missão secreta minuciosamente planejada. Enquanto o filme de Lynch funde imaginação e realidade, o de Jarmusch as opõe.

**Palavras-chave:** Filme Império dos sonhos; Filme Os limites do controle; Cinema Surrealista Contemporâneo.

## ABSTRACT

David Lynch's Inland Empire (USA / FRA / POL, 2006) and Jim Jarmusch's The Limits of Control (2009) reveal the impasses of contemporary surrealist cinema, oscillating between excess and inhibition. In the first movie, a remake of damn work revives a cycle of adultery and murder in Hollywood. In the second, man executes in Spain carefully planned secret mission. While Lynch's film fuses imagination and reality, Jarmusch's opposes them.

**Keywords:** Film Inland Empire; Film The Limits of Control; Contemporary Surrealist Cinema.

<sup>1</sup> Bacharel, Licenciado, Mestre em História e Doutor em Sociologia pela UFC. Professor adjunto do Mestrado Interdisciplinar em História e Letras (MIHL) e do Curso de História da FECLESC-UECE. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/937819791590268>.

## INTRODUÇÃO

Duas obras são exemplares dos impasses do cinema surrealista contemporâneo, variando entre o excesso e a inibição. Em *Império dos sonhos* (*Inland Empire*, EUA/FRA/POL, 2006), de David Lynch, refilmagem de obra maldita reanima ciclo de adultérios e assassinatos em Hollywood. Já em *Os limites do controle* (*The Limits of Control*, EUA, 2009), de Jim Jarmusch, homem executa na Espanha missão secreta minuciosamente planejada.

## A HOLLYWOOD EXCESSIVA (DE SONHOS E DE ESTRELAS TRISTES) DE DAVID LYNCH

Para a crítica Dana Stevens (2016), *Império dos sonhos* (*Inland Empire*, EUA/FRA/POL, 2006), de David Lynch, carece de “coesão narrativa”. O roteiro foi elaborado no decorrer da filmagem, “cena por cena”, segundo o diretor, os atores recebendo suas falas pouco antes de atuar (ATTWOOD; ROTH, 2005; BBC NEWS, 2006). Lynch afirmou nunca haver filmado assim, reconhecendo o risco da empreitada. Nutria, porém, o “sentimento de que, estando todas as coisas unificadas”, a ideia desenvolvida num set “se relacionaria, de alguma maneira”, com aquela concretizada em outro local (ATTWOOD; ROTH, 2005).

A aposta numa consciência unificada, proporcionada pela meditação transcendental, da qual ele é empenhado praticante e divulgador (ATTWOOD; ROTH, 2005), soa, contudo, muito exigente ao expectador leigo (não familiarizado com a técnica e a religião correspondente, o hinduísmo), que sofre para costurar as várias tramas, tanto mais numa

obra com fotografia bastante escura e três horas de duração.

O filme se inicia com um prólogo hermético. Em preto e branco e com suas imagens borradas, homem leva mulher a quarto de hotel do Báltico, onde a trata como prostituta; moça (Garota Perdida) assiste, desesperada, a eventos transmitidos pela TV, um dos quais é uma sitcom que se passa na sala de estar de família de coelhos antropomorfizados (Jack, Suzie e Jane); e um europeu oriental (Fantasma) solicita a outro (Janek), numa sala requintada, ingresso para local não identificado.

No 1º ato do filme, Nikki Grace, atriz em declínio, é visitada por nova vizinha, uma estrangeira de feições e comportamentos excêntricos. Ela assevera que a hóspede terá o papel desejado (que redimiria sua carreira), insinua tópicos da futura produção (casamento, marido de Nikki, assassinato), relata uma “velha história” enigmática (e sua “variação”, cujo elemento teria sido esquecido pela interlocutora) e sugere desorientação temporal (segundo ela, apesar de as ações gerarem consequências, existe “magia”). O papel é, de fato, obtido (no dia e local designado pela visitante).

Descobre-se, em seguida, que o par romântico de Nikki, o galã Devon Berk, é um conquistador contumaz e que ele é desestimulado por assistentes (mas não pela âncora maliciosa de um programa televisivo de entrevistas de celebridades<sup>2</sup>) a não a assediarem (o marido dela, Piotrek, o homem “mais poderoso” de Hollywood, seria onisciente e protagonista de episódios horripilantes).

No primeiro ensaio do filme (“No céu de dias tristes”, um melodrama), movimentos

<sup>2</sup> O Marilyn Levens Starlight Celebrity Show, sediado em Hollywood, “onde estrelas fazem sonhos e sonhos fazem estrelas”, segundo o locutor.

estranhos nos bastidores do set (seguidos por Devon, que não encontra sua fonte) obrigam o diretor, Kingsley Stewart, a admitir<sup>3</sup> que o filme, na verdade, é refilmagem de película alemã (“47”), baseada em amaldiçoado “conto popular de ciganos poloneses”, que não fora finalizada em razão do assassinato do casal de protagonistas, após eles desvendarem algo da estória narrada.

Numa delegacia, mulher (Doris Side) interrogada por detetive (Hutchinson) se diz hipnotizada e declara que matará alguém com uma chave de fenda, mostrando, em seguida, a peça fincada em sua cintura.

Num mirante, Nikki e Devon interpretam seus papéis em cena na qual a personagem dela (Susan Blue ou “Sue”) parece não augurar bons frutos do romance extraconjugal que o personagem dele (Billy Side) procura impor. Ao final de jantar na casa de Nikki, Piotrek leva Devon ao piso superior e reitera, em tom ameaçador, o aviso de que não deve investir sobre sua esposa, a ação gerando consequências “obscuras e inevitáveis” (sofrimento evitável).

Em tomada na sala de estar de sua residência, o angustiado Billy convence Sue a tomar um drinque com ele antes de ir embora, mas ela parece ainda reticente com relação ao affair. No intervalo das filmagens, Devon convida Nikki a comer após o trabalho (Billy havia persuadido Sue a ficar para o jantar, na cena supracitada). Ela assente (adivinhando o local onde ele a levará). No final da filmagem da cena seguinte, de sexo, Nikki tem dificuldade de retornar do papel, confundindo-se completamente com a personagem na gravação da cena subsequente, na qual, após expressar a Billy, aflita, a desconfiança de que seu marido saiba da traição e mate o casal

<sup>3</sup> Fato ocultado pelos produtores do filme, mas descoberto por Freddie Howard, seu assistente.

adúltero, afirma, surpresa, que “Isto parece um diálogo do nosso roteiro!”, confundindo o diretor (que pede o corte e a explicação do ocorrido) e a ela mesma.

No meio de outra relação sexual (observada, ocultamente, pelo marido, Smithy, interpretado pelo mesmo ator que faz Piotrek), Sue menciona lembrança de acontecimento relacionado à cena filmada no dia anterior, mas Billy inicialmente não a entende (ela quer ser identificada como a atriz, mas ele a reconhece como a personagem) e ri, depois, diabolicamente, da situação. Corta-se para a cena referida, na qual Sue, voltando do supermercado para o carro (estacionado num beco), vê sigla (“Axxon N”, citada, em locução<sup>4</sup>, no prólogo) pintada sobre uma porta, a qual ela adentra. Percorrendo corredores e escadas parcamente iluminados, ela depara com o ensaio supracitado (ela vê Nikki, mas esta desaparece em seguida). Sua presença tendo sido notada, ela é acoçada por Devon nos bastidores do set (onde vê, desesperada, seu marido lhes assistindo) e se refugia numa casa, cujo interior não pode ser visualizado pelo perseguidor, apesar de seus gritos (“Billy!”) do lado de dentro (a cena ensaiada era justamente a do encontro de Sue por Billy na janela da sua casa).<sup>5</sup>

O 2º ato do filme desenvolve a premissa da “consequência” (morte) da “ação” equivocada (adultério)<sup>6</sup>, com Sue tentando invalidar a punição. Por meio, especialmente, de um flashback heterodoxo – nascido do

<sup>4</sup> “Axoon N, a radionovela que toca há mais tempo na história”.

<sup>5</sup> As coisas parecem correr dentro da “normalidade” lynchiana (salvo a adoção do digital, afetando a qualidade da imagem e promovendo mobilidade e instabilidade à câmera) até aqui.

<sup>6</sup> Ou da conta que deve ser paga, referida pelas visitantes de Nikky/Sue (há outra, no 2º ato).

depoimento dela a um profissional, K, a quem procura em busca de ajuda (ela se acha perseguida por assassino) –, sabemos, então, mais sobre sua vida: a relação abusiva e violenta com os homens, o casamento triste com Smithy, a gravidez interrompida, o caso malogrado com Billy (e sua descoberta pela esposa deste, Doris) e o flerte com a prostituição<sup>7</sup>.

Para complicar, as tramas secundárias se desenvolvem e se entrelaçam entre si, e com a principal, por intermédio de uma lógica mais associativa (própria do sonho, base do surrealismo) do que causal: a da Garota Perdida, no Báltico (Lódz) dos anos de 1930<sup>8</sup> – onde, casada, parece trair o marido (Fantasma<sup>9</sup>, que, provavelmente, induz a esposa do amante [interpretados pelos mesmos atores que fazem Doris e Piotrek], a matá-lo e, depois, a tirar a própria vida<sup>10</sup>) e, mesmo, prostituir-se (como Sue) – e na atualidade – acompanhando, chorando, as outras tramas, numa tela de TV; a da família de homens-coelhos; a do homem que solicitava ingresso a determinado local para outro (Janek), descortinando-se que se alude ao Fantasma, um homem com poderes sobre-humanos (como o de desaparecer) que fez parte de perigosa trupe circense do Báltico com a qual Smithy começa a trabalhar e de quem este inicia busca, instruído por Janek, três senhores poloneses (Marek, Darek e Franciszek) – dos quais recebe uma arma – e a Garota Perdida (invocada, ritualmente, pelo trio).

<sup>7</sup> Ela reconhece dormir com homens em troca de bebida e se vê acompanhada, constantemente, de profissionais do sexo (inclusive em sua casa), que atuam ao modo de um coro (projeção de sua consciência?).

<sup>8</sup> Conforme este resumo do enredo, que nos ajudou a deslindar a trama: *Inland Empire* (2017).

<sup>9</sup> Ao contrário de Smithy, ele anseia por um filho.

<sup>10</sup> De acordo com esta página de comunidade de fãs da web (que também nos auxiliou a desvendar a trama): *Inland Empire Wiki [Characters]* (2017).

O 3º ato resolve o conflito da seguinte forma. Após deixar a consulta com K, Sue é perfurada na barriga com sua chave de fenda<sup>11</sup> por Doris, na Hollywood Boulevard<sup>12</sup>. Ela agoniza, ladeada por três moradores de rua. Constatamos, então, que se tratou da filmagem da última cena do filme “No céu de dias tristes”. Nikki não logra, entretanto, sair do papel. Ela se retira do estúdio e entra numa sala de cinema, onde se vê na tela (no papel de Sue, nos últimos instantes da visita a K, e de frente à gaveta de móvel do seu quarto) e segue a K, numa escada lateral. Ela encontra porta com inscrição (da rádio supracitada) e depara com o quarto de sua casa, de onde retira pistola (presumivelmente, a que fora dada a Smithy). Num corredor, ela desfere vários tiros no Fantasma (antes do último disparo, ela vê a sua face transtornada na dele). Depois, encontra a Garota Perdida em quarto de hotel (Nikki a beija na boca), a qual, libertada (com outras mulheres, incluindo Nikki e Sue, imagina-se), corre para casa (de Smithy/Sue), onde congratula com o companheiro (caracterizado como Smithy) e o filho.

Desfez-se, pois, a maldição imposta por Fantasma a sua mulher e ao amante dela, este, reencarnando em homens traídos (como ele), caso de Piotrek e de Smithy, aquela, em adúlteras como Nikki e Sue, sendo obrigada, ainda, a assistir eternamente às consequências (assassinato) de seus atos (*INLAND EMPIRE WIKI [FILM]*, 2017). Segue-se epílogo com a retomada da recepção que abre a primeira parte (numa chave positiva: alcançou-se a “magia”), a qual se transmuta em exibição esfuziante de dança e música para as câmeras.

<sup>11</sup> Recolhida para se proteger de Crimp, encarnação de Fantasma, durante visita desastrosa.

<sup>12</sup> Ela vomita sangue em cima de laje dedicada à estrela na calçada da fama.

## “ATADO AOS SIRGADORES”: O BARCO SÓBRIO DE JIM JARMUSCH

Após os créditos de abertura do filme *Os limites do controle* (*The limits of control*, EUA, 2009), de Jim Jarmusch, exibem-se os dois primeiros versos do poema “O barco ébrio” (1871), de Rimbaud, à maneira de epígrafe<sup>13</sup>. Em compartimento de um banheiro, Homem Solitário, um negro com terno azul, pratica exercícios de Tai chi chuan. Ele sai, arruma-se de frente ao espelho do banheiro e se move em direção à sala de espera do aeroporto, onde dois homens o aguardam.

O chefe, Crioulo, confirma com o Homem Solitário que este não fala espanhol e pergunta se ele está bem e se está pronto (seu subordinado, Francês, faz as vezes de seu tradutor para o inglês), obtendo resposta positiva. Diz-lhe para usar a imaginação e as habilidades pessoais, que “tudo é subjetivo” (Francês afirma não entender o significado dessas palavras) e que os que acreditam serem maiores do que os outros deviam visitar o cemitério, onde descobrirão que vida é pó, não valendo nada<sup>14</sup>.

Ele ordena ao Francês que entregue as chaves ao Homem Solitário. É repassado a ele também caixa de fósforos (com a estampa de um boxeador negro) e lhe é dito que siga para as “torres” e, estando lá, para o “café”, aguardando alguns dias. Devia, igualmente, procurar o “Violino”. Crioulo termina as instruções sustentando que o “universo não tem centro nem bordas” e que a “realidade é arbitrária”. Crioulo e Francês vestem os

óculos escuros e o primeiro se despede enfaticamente do Homem Solitário.

A introdução do filme *Os limites do controle* é muito enigmática. Não nos é dada muita informação sobre o protagonista, ainda que consigamos situá-lo, minimamente, no tempo e no espaço. Não conhecemos, também, o seu antagonista nem a missão em que ele está empenhado. Apesar de a trama ser lacunar, a obra vai dando algumas pistas sobre o tema e a premissa durante o seu desenrolar<sup>15</sup>.

O Homem Solitário segue para o avião. Plano de detalhe enfatiza duas xícaras de café na mesa do seu assento. Ele retira, de dentro da caixa de fósforos (onde se avista, embaixo da figura do boxeador, a legenda “Le Boxeur”<sup>16</sup>), pedaço de papel dobrado, onde se encontra código composto de letras e números. Após visualizá-lo, o Homem Solitário dobra o papel e o ingere com o café.

Após o desembarque, segue-se sequência de sua chegada em Madri, de dentro de um táxi. O Homem Solitário desce em frente a prédio. Ali, instala-se num quarto, onde repousa na cama – somente despido do terno, braços cruzados sobre a cabeça –, sem pregar os olhos durante o restante do dia e a madrugada.

De manhã, após alguns movimentos de tai chi chuan na sala do apartamento, ele se desloca para a área externa de um restaurante (“Conache”), onde pede duas xícaras de café (o garçom se atrapalha, inicialmente, com o insólito pedido) e observa a redondeza, destacando-se cruzeiro em cima de um prédio e helicóptero que sobrevoa o céu. À noite, ele retorna para o apartamento, onde ouve música (Schubert) e repete os movimentos da

<sup>13</sup> “Como descesse ao léu nos Rios impassíveis, Não me sentia mais atado aos sirgadores” (RIMBAULD, 1995, p. 203).

<sup>14</sup> Antes da última frase, eles avistam três homens engravatados, de óculos escuros, carregando malas, do lado de fora do recinto.

<sup>15</sup> Sobre tema, premissa e trama, ver: Bahiana (2012).

<sup>16</sup> A marca é produzida em países como Camarões e Costa do Marfim.



noite (repouso desperto) e da manhã (tai chi chuan) anteriores. Faz o jejum com peras e adentra museu de arte moderna (“Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia”). Entre os quadros, ele depara com o de um violino (“El violin”, de Juan Gris). Ele se move, em seguida, para o restaurante Conache (helicóptero sobrevoa o céu), onde repete o pedido do dia anterior e atenta para o entorno.

Violino, um homem calvo, de óculos escuros, caminha, desconfiado, pelas ruas da redondeza, carregando um estojo do instrumento, sentando-se, afinal, na mesa do Homem Solitário, após se certificar de que encontrara a quem procurava. Confirma com o interlocutor de que ele não fala espanhol, reclama do barulho e inicia reflexão sobre a potência de memória sonora dos instrumentos musicais de madeira, ressaltando que, “como tudo, é apenas uma questão de percepção”. Eles trocam, sorratamente, caixas de fósforos, antes de Violino se retirar, não sem antes, interpelado, deixar outra pista: o protagonista deve “esperar com a garota” (“um cruzado”). Como da vez anterior, o Homem Solitário lê as instruções deixadas na caixa de fósforos e as sorve com o café.

O desenvolvimento do filme continuará obedecendo a esse padrão. Noites insones e exercícios de Tai chi chuan precedem o seguimento de pistas, contidas em bilhetes codificados (deixados no interior de caixa de fósforos, são lidos e ingeridos com o café, em ato contínuo), objetos (caixa de fósforos, pinturas, abajures, guitarras, pães, cartazes de filmes, pedras de diamantes, cartões postais), paisagens (conjunto de prédios, cruzeiros, torres), mapas e indicações verbais simultaneamente vagas e sumárias (instruções diretas seguem reflexões filosóficas, interrompidas por impaciência do protagonista)

de mensageiros, que possibilitam, a um só tempo, que a missão do protagonista avance e se mantenha oculta (a despeito da vigilância de helicópteros e de estarem ao seu encalço).

Assim, após visita ao museu, onde observa pintura de mulher nua numa cama (“Desnudo”, de Roberto Fernández Balbuena), ele encontra, em seu apartamento, Nua<sup>17</sup>. Em seguida, ele é visitado por Loira<sup>18</sup> no restaurante Conache. No trem que o leva a Sevilla, ele é abordado por Moléculas, uma oriental<sup>19</sup>; num clube de flamenco, assiste à execução musical<sup>20</sup> de trio formado por Dançarina, Cantor e Guitarrista; em área externa de restaurante situado em pátio (“de Banderas”),

<sup>17</sup> Mulher sensual, que anda sempre pelada (salvo quando usa capa de chuva transparente) e de óculos, e que lamenta o fato de o Homem Solitário não gostar de sexo (ele se recusa a fazê-lo quando está a trabalho, mas permite que ela durma agarrada a ele), de celular e de armas (ele toma dela esses dois objetos).

<sup>18</sup> Ela chega vestida de peruca, óculos escuros, sobretudo, chapéu e botas, além de carregar guarda-chuva. Troca de lado os cafés dele, falando em suspense e em Hitchcock. Declara gostar dos filmes antigos, pois mostrariam a realidade do mundo de então (objetos, gestos); que os melhores filmes seriam como sonhos, pois não se saberia se tratariam de algo real ou não; que apreciava filmes em que, sentadas, pessoas ficassem caladas. Argui, ainda, se o protagonista assistiu A dama de Shanghai, filme que não faria sentido.

<sup>19</sup> Após confirmar que ele não fala espanhol e questionar se ele se interessa por ciência, ela fala ter curiosidade pelas moléculas. Se os sufis assinalavam que “cada um de nós é um planeta que gira em êxtase”, ela acreditava que somos “conjunto em deslocamento de moléculas girando em êxtase”. No futuro, reconfiguração e detecção molecular permitiriam que objetos fossem reconstruídos e que se reconstituíssem suas histórias, consecutivamente. O universo não teria centro nem bordas (pontua, ainda, antes de ele se retirar, que aqueles que não estão entre nós o estão; ele assevera não estar entre ninguém).

<sup>20</sup> Dos dois primeiros versos de “El que se tenga por grande” (Carmen Linares).

ele é frequentado por Guitarra<sup>21</sup>; na laje de um restaurante de Almeria, ele é procurado pelo Mexicano<sup>22</sup>; este o leva até a Motorista, que o conduz a uma espécie de fazenda abandonada, onde ele se hospeda, e em cujas proximidades ele encontra casa bastante fortificada (com vários vigias, mascarados e fortemente armados) e helicóptero que traz dois homens.

A trama é concluída com o estrangulamento de um deles, Americano, chefe de suposta organização, em seu escritório (no interior da fortaleza), mediante corda de violão, pelo Homem Solitário, ação antecedida de tentativas vãs do primeiro de se salvar, incluindo discurso pragmático em defesa da realidade (não admita pelo povo).<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Um senhor de chapéu preto, óculos escuros, sobretudo e cavanhaque, que conduz estojo com o instrumento. Depois de perguntar se o Homem Solitário fala espanhol (e acentuar que também não, exceto quando se encontra na Espanha), diz, ao ver jovens confraternizando, não serem eles verdadeiros boêmios (estilo Praga, como seu avô), de onde derivariam os verdadeiros artistas. Indaga, ainda, ironicamente, ao interlocutor, se ele interessa por arte (como pintura) e especula (como ele reconhece) sobre a origem do termo “boêmio”. Pontua, por fim, que, a “vida não vale nada”.

<sup>22</sup> Trajado como um cowboy, fumando e bebendo cerveja. Tendo confirmado que o interlocutor não fala espanhol, ele assinala ter ouvido dizer que o Homem Solitário tem uma “linda namorada negra” (ela estaria “dormindo”, o segundo responde) e que a guitarra que ele carrega “está linda” (ele abre o estojo dela no chão com uma das botas). Acentua, ainda, que o velho do povoado lhe dissera que tudo muda quando o olhamos (como o cristal). “Nada é verdade”, tudo seria “imaginação”. Mostrando o reflexo de suas mãos no porta-guardanapos de alumínio, declara achar que, por vezes, o reflexo parece mais verdadeiro que a coisa refletida. Perquire, então, se o colocutor nutre interesse por alucinações, se já provou peyote e se conhece os Huichóis, que usam espelhos ao redor do pescoço e violinos com uma corda feitos a mão (ele mostra pingente de guitarra no pescoço).

<sup>23</sup> A sequência se desenvolve do modo seguinte. Após fazer tai chi chuan e movimentos de boxe na

Descobrimos, então, que a premissa do filme era a execução, minuciosamente planejada, de um grande opressor. E que seu tema, surpreendentemente, não era a vingança, mas a derrota da realidade pela imaginação, pregada pelos surrealistas, unindo, assim, arte e vida. Mas o diagnóstico e a pauta surrealista, do início do século XX (temperada com contracultura e nova era), farão sentido hoje, sem uma revisão? Cabe apregoá-la de forma tão literal e didática, ao molde de um novo manifesto de ideias gastas (que nos incita,

fazenda, o Homem Solitário se apronta (ele enrola corda da guitarra [recebida do mensageiro homônimo e repassada ao Mexicano] e a guarda dentro do bolso da camisa, embaixo do terno). Dirige-se, então, à casa fortificada (é noite). Corta-se para sua presença dentro de um escritório (caveira em primeiro plano), onde ele está sentado num sofá, com réplicas de tamanhos variados de torre (“del Oro”), uma das quais é um abajur (que ele liga e desliga), em mesa a sua frente. Ele observa, pelo monitor de segurança, um homem entrando no compartimento. Americano se senta junto a sua mesa, retira a peruca (colocada na caveira), reclama dos “espanhóis”, chama por assistente (Addington), queixa-se da porta com blindagem acústica. Descobre, então, a presença do protagonista no recinto. Pergunta como ele entrara lá, ouvindo que se fez uso da imaginação. O protagonista se levanta do sofá, Americano atira nele, mas a arma fora descarregada. O primeiro tira do bolso a corda do violão, tensionando-a entre as mãos. Americano inquire se se trata de “alguma ideia distorcida de vingança por alguma coisa”. É-lhe replicado que a “vingança é inútil”. Chama, então, novamente, Addington (e os seguranças), afirma que as pessoas não entendem “como o mundo funciona realmente”. Homem Solitário sentencia que entende, sim, mas subjetivamente. Americano retruca que isso é “absurdo”, que suas “mentes doentes foram poluídas com lixo” (música, cinema, ciência), condena os “boêmios”, com suas “drogas alucinógenas”, sentencia que tudo isso teria envenenado o protagonista, crente de que, matando-o, “eliminará o controle sobre alguma realidade artificial”. Homem Solitário o enforca, então, com a corda do violão e assevera que “a realidade é arbitrária”. Americano manda ele se danar, antes de desfalecer/morrer.

após os créditos finais, com a insígnia “*No limits no control*”)?

Mais: defendê-la por meio de uma narrativa (ainda que bastante elíptica e cifrada) e de um estilo (apesar das ressonâncias pós-modernas) clássicos, como o faz o filme, não será uma forma de traí-la? Como “mudar a vida”, no dizer de Rimbaud, superando forma limitada de experimentá-la (calcada na razão e na realidade), com base no encadeamento lógico dos eventos e em montagem contínua<sup>24</sup>? O barco de Jarmusch, ao contrário daquele que inspirou o surrealismo, é sóbrio.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme de Lynch funde imaginação e realidade em várias tramas, com pouco apreço à narrativa, montagem descontínua, fotografia escura e três horas de duração, soando excessivo. O filme de Jarmusch, por sua vez, opõe elas (imaginação e realidade) por meio de narrativa clássica (elíptica e cifrada, contudo) e montagem contínua, parecendo demasiadamente sóbrio e didático.

As duas obras demonstram a dificuldade do cinema surrealista contemporâneo de obter a “resolução [...] destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer”, ansiada por Breton (2018) no manifesto do movimento assinado em 1924.

<sup>24</sup> Ou seja, na associação direta, e não indireta? Segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 706), o cinema surrealista abandona a lógica narrativa (sobrepondo eventos, a fim de criar perturbação) e adota, além da montagem contínua, a descontínua, com o fito de destruir a coerência espaço-temporal.

## REFERÊNCIAS

ATTWOOD, Chris; ROTH, Robert. **A dog's trip to the chocolate shop – David Lynch**. Healthy Wealthy N' Wise, 1 set. 2005. Disponível em: <http://healthywealthynwise.com/?p=14032>. Acesso em: 27 set. 2017.

BAHIANA, Ana Maria. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BBC NEWS. **David Lynch given lifetime award**. 6 set. 2006. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/5321270.stm>. Acesso em: 27 set. 2017.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas, SP: Unicamp, 2013.

BRETON, André. **Manifesto do surrealismo**. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/breton/1924/mes/surrealista.htm>. Acesso em: 7 set. 2018.

**IMPÉRIO dos sonhos**, Direção: David Lynch. Roteiro: David Lynch; Produção: Laura Dern e Mary Sweeney. Estados Unidos, França e Polônia: Absurda, Studio Canal, Fundacja Kultury e Camerimage Festival, 2006. 1 DVD (180 minutos), color.

**INLAND EMPIRE (FILM)**. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Inland\\_Empire\\_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Inland_Empire_(film)). Acesso em: 27 set. 2017.

**INLAND EMPIRE WIKI**. Characters. FANDOM. Disponível em: <http://inland-empire.wikia.com/wiki/Category:Characters>. Acesso em: 27 set. 2017.

**INLAND EMPIRE WIKI**. Film. FANDOM. Disponível em: [http://inland-empire.wikia.com/wiki/INLAND\\_EMPIRE\\_\(film\)](http://inland-empire.wikia.com/wiki/INLAND_EMPIRE_(film)). Acesso em: 27 set. 2017.

**OS LIMITES do controle**. Direção: Jim Jarmusch. Roteiro: Jim Jarmusch; Produção: Stacey Smith e Gretchen McGowan. Estados Unidos: Entertainment Farm/PointBlank Films, 2009. (116 minutos), color.

RIMBAULD, Arthur. **O barco ébrio**. In: Poesia Completa. 2. ed. rev. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

STEVENS, Dana. **In too deep: a journey into David Lynch's Inland Empire**. Slate, 15 dez. 2016. Disponível em: [http://www.slate.com/articles/arts/movies/2006/12/in\\_too\\_deep.html#](http://www.slate.com/articles/arts/movies/2006/12/in_too_deep.html#). Acesso em: 27 set. 2017.

# DEUS NÃO ESTÁ MORTO

## GOD IS NOT DEAD

Orivaldo Pimentel Lopes Júnior<sup>1</sup>



---

### RESUMO

Os três filmes da franquia “Deus não está morto” trazem a oportunidade de se discutir a presença pública da religião na sociedade contemporânea. Mas ao abordarem o tema por um viés religioso enfraquecem o argumento. A forma como a religião se apresenta nos filmes como pretensos produtos artísticos já é por si só uma denúncia das dificuldades a serem enfrentadas. O caráter apologético dos dois primeiros filmes traz um ar antiquado de debates não atualizados. O terceiro filme, sob outra direção, supera alguns dos problemas dos dois primeiros e avança na possibilidade de uma autocrítica da religião no mundo moderno.

**Palavras chave:** Esfera Pública da religião. Intolerância. Religião no Cinema.

### ABSTRACT

The three films of “God’s not dead” franchising bring the opportunity to discuss the public presence of religion in contemporary society. Nevertheless, to approach this theme by a religious perspective they awaken the argument. The way as religion presents itself in these films, as supposed artistic products is in itself a denunciation about the difficulties to be faced. The apologetic character of the two first films has an old fashioned air of not updated debates. The third film, under another direction, overcome some of those problems presented in the two first and go further in the possibility of a religious auto critic in the Modern world.

**Keywords:** Religious public sphere. Intolerance. Religion and Cinema.

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, doutor em Ciências Sociais pela PUC-SP, com pós-doutorado na *Università Degli Study di Padova*, Editor da CRONOS. Endereço CV Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4767289H0>. Email: [orivaldojr@yahoo.com.br](mailto:orivaldojr@yahoo.com.br)

## SINOPSES:

**Deus Não Está Morto** (*God's Not Dead*), Dirigido por: Harold Cronk, EUA, 2014. Drama, 113 min, colorido.<sup>2</sup>

Josh Wheaton é um jovem estudante universitário habituado a viver segundo os preceitos cristãos. A sua fé é inabalável e sempre lhe mostrou o caminho para a vida. Um dia, numa aula de Filosofia, vê-se numa discussão acesa com o professor Jeffrey Radisson, um ateu convicto que, irritado com a devoção de Josh, o desafia a comprovar a existência de Deus. Inicia-se assim uma batalha intelectual entre professor e aluno, que se mostram dispostos a tudo para justificar o seu ponto de vista e a provar ao outro a falsidade dos seus argumentos.<sup>3</sup>

### Deus Não Está Morto 2

Quando Grace (Melissa Joan Hart), uma professora cristã, é questionada por sua aluna Brooke (Hayley Orrantia) sobre Jesus dentro da sala de aula, sua resposta inicia uma perseguição ao direito à crença. Sua fé é colocada à prova ao enfrentar um processo judicial épico que poderá custar-lhe a carreira que ela ama e expulsar Deus da sala de aula de uma vez por todas. *God's Not Dead 2* (*Deus Não Está Morto 2*) é um filme de drama da indústria cinematográfica cristã de 2016, dirigido por Harold Cronk e estrelado por Melissa Joan Hart, Jesse Metcalfe, David A. R. White, Hayley Orrantia e Sadie Robertson. É a sequência do filme homônimo, que foi lançado em 2014<sup>4</sup>.

### Deus Não Está Morto 3: Uma Luz na Escuridão

Pastor Dave enfrenta uma tragédia inimaginável de ter sua igreja, localizada no terreno da

universidade Hadleigh, queimada num suposto ato terrorista. Os líderes da Universidade usam a tragédia para expulsar a congregação do campus. Isso força a igreja a defender seus direitos e reagrupa dois irmãos que trazem feridas abertas, forçando-os a enfrentar as questões que os separaram. Mesmo nos vales mais escuros, uma pequena chama pode iluminar o caminho para a cura e a esperança. John Corbett (*Sex and the City*) é o ator mais conhecido do novo elenco. Harold Cronk, diretor do longa original e da primeira continuação, é substituído pelo estreante Michael Mason. Estreou no Brasil em 30 de agosto de 2018<sup>5</sup>.

## A RELIGIÃO NO CINEMA

A interação entre o universo mítico-religioso e o universo estético-artístico é muito antiga, quase original, e extremamente fecunda. No que tange ao cinema propriamente dito, fica impossível elaborar uma lista de tantos filmes como “Os dez mandamentos” (Cecil B. DeMille, 1956), “Jesus Cristo Superstar” (Norman Jewison, 1973), “A paixão segundo São Mateus” (Pier Paolo Pasolini, 1964), “A última tentação de Cristo” (Martin Scorsese, 1988) etc. etc. Que os diretores desses filmes tenham tido motivações religiosas ao realizarem seus filmes, o que parece improvável, tais motivações não atropelaram a liberdade estética de seu labor.

Por outro lado, quando vemos filmes como “A paixão de Cristo” (Mel Gibson, 2004) e “Os dez mandamentos” (Alexandre Avancini, 2016) percebemos claras indicações de que motivações religiosas interferiram em sua produção. O problema maior nesses casos

<sup>2</sup> Ver Fichas Técnicas no final do artigo.

<sup>3</sup> Adaptado de: [http://cinecartaz.publico.pt/Filme/352867\\_deus-nao-esta-morto](http://cinecartaz.publico.pt/Filme/352867_deus-nao-esta-morto). Acesso em: 24 out. 2017).

<sup>4</sup> Adaptado de: [https://pt.wikipedia.org/wiki/God%27s\\_Not\\_Dead\\_2](https://pt.wikipedia.org/wiki/God%27s_Not_Dead_2). Acesso em: 31 jan. 2019.

<sup>5</sup> Adaptado de: [https://www.imdb.com/title/tt6652708/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt6652708/?ref_=fn_al_tt_1). Acesso em: 31 jan. 2019.

não é a interferência estética causada pela intenção propagandístico-religiosa, visto que o diretor consegue fazer o deslocamento artístico dos signos, mas seu comprometimento político com uma estética da violência, para a qual, de certa maneira, conclama a devoção cristã. A paixão de Cristo, que segundo pensadores como René Girard (2015) foi uma forma de deslegitimação de toda violência, acaba servindo para o oposto do ato religioso em si. Esse tipo de manipulação do fervor religioso tem servido ao longo da história, e de modo notável no Brasil atual para uma apologia cristã à violência. Esse caso em especial, mostra o quanto a inclusão de um debate de caráter teológico, fruto de uma compreensão de fé, numa obra supostamente artística em si mesma, desloca a discussão do filme em si para o outro andar subterrâneo do debate religioso em pauta. A propaganda religiosa num filme será sempre e inevitavelmente uma propaganda particular, sujeita a críticas que estão ausentes do debate estético como tal, mas que se confundem na mistura dos patamares envolvidos.

Será que isso se restringe à inserção de elementos de uma configuração particular da fé numa obra artística (filme, no caso)? Filmes que exaltam uma estética da violência, e que de certa forma promovem a violência como tal, mesmo que não recorram a símbolos e crenças religiosos, não estariam fazendo a mesma coisa? Essas são as questões que a análise dos filmes da franquia “Deus não está morto” procura levantar.

## DEUS NÃO ESTÁ MORTO 1

O filme em questão foi feito dentro das regras estéticas, e com a devida mobilização

da capacidade que cada um dos agentes envolvidos na sua produção dispunha, gerando uma peça supostamente estética, e sujeita a uma apreciação nesses termos. Porém, ao se tornar um instrumento de proclamação e defesa da fé cristã – numa *determinada configuração*, o filme se exclui dessa possibilidade de avaliação, passando a ser apreciado quanto a sua competência apologética.

Em certo sentido, podemos dizer que se trata de um blefe, um engodo, pois uma pessoa vai ao cinema para ver um filme, ou o assiste na Netflix pensando ser um filme, e se depara com um libelo apologético. Portanto, não por ser melhor ou pior esteticamente, por reproduzir uma ideia repulsiva ou interessante, mas por ser uma fraude é que este é um dos piores filmes que eu já vi.

Acho importante pontuar que não me identifico com o ateísmo militante do professor de filosofia Jeffrey Radisson (Kevin Sorbo), apesar de ser professor de epistemologia. Também não me identifico com o jovem e crente Josh Wheaton (Shane Harper) apesar de ser cristão, ser pastor batista, e ter sido um jovem muito fervoroso em minha fé. Pelo menos, não me identifico com o jovem por sua militância religiosa, que esbarra na incongruência de afirmar a impossibilidade de negar a existência de Deus, o que eu concordo, e ao mesmo tempo defender os argumentos por sua existência.

No entanto, me identifico pelo simbolismo desse personagem, que aparece como um pequeno “Davi” enfrentando seu “Golias” poderoso e ateu na sala de aula, pelo fato dele se posicionar sozinho contra um pensamento autoritário. Acho que ele, mesmo que fosse um agnóstico, deveria ter se levantado e dito não ao fascismo pedagógico do professor. Isso não se trata de negar a morte de Deus, e sim afirmá-la no sentido nietzschiano de que não podemos

aceitar verdades absolutas divinizadas como a do professor, que na prática age como o deus da metafísica que, felizmente, já morreu.

Fico tentado a cair na provocação do filme e discuti-lo teologicamente, isto é, debater certas perspectivas trazidas. Por exemplo, é interessante o modo como o filme define um teísta: alguém que não apenas crê em Deus, mas que necessariamente deve crer de um modo determinado, caso contrário é melhor ficar sem crer mesmo. Outra questão: o tipo de soteriologia cristã (o modo como se define uma pessoa salva) apresentada no filme, tida como a standard de todos os crentes, é extremamente situada no tempo e no espaço, isto é, na religiosidade evangélica norte-americana contemporânea. Talvez essa delimitação geográfica seja inadequada, pois ela se espalhou por todo o planeta, e em alguns lugares fora dos Estados Unidos ela tem adotado um formato mais real que a do rei. No entanto, o foco são os Estados Unidos onde o filme acontece, e ali adquire status de senso comum<sup>6</sup>.

Entretanto, não creio que devamos aqui aceitar essa provocação. Uma discussão dessa natureza ficaria muito bem num seminário, faculdade teológica ou curso de Ciência(s) da Religião. Se uma ideia teológica, política, filosófica, biológica... ou qualquer que seja é repassada por um filme, ela pode e deve ser discutida nos âmbitos apropriados, mas não enquanto determinante estética da obra. Por exemplo, a trilogia *Matrix* de Lilly e Lana Wachowski gerou uma enormidade de artigos, livros e debates no âmbito filosófico, psicanalítico, sociológico, político, tecnológico

etc., mas nenhum desses debates acrescenta ou diminui um milímetro do filme enquanto obra de arte. Certamente que na prática é impossível fazer um corte purificador entre os dois tipos de discussão: a mensagem, e a estética, *mas se amamos ou detestamos um filme somente pelas ideias que abriga, não estamos sendo honestos com ele enquanto obra de arte.*

Nesse caso é necessário fazer um esforço para não cair em debates teológicos, embora para isso o filme possa ser um pouco útil, e até deva ser aproveitado criticamente. Isso porque, no meu entendimento, um debate teológico aqui seria interno a uma comunidade de fé, e para fazê-lo publicamente só seria possível se fosse colocada entre parêntesis (no sentido fenomenológico) a crença na revelação. Isso feito, as questões teológicas adquiririam um status cultural localizado, e passariam a ser discutidas no sentido que possuem para as pessoas que as adotam.

O mesmo eu diria com relação à missão principal à qual o filme se propõe que é de defender o direito à crença, e à sua manifestação no espaço acadêmico. Trata-se de uma questão existencial humana, de interesse público e universal, e que, portanto, se enquadraria perfeitamente no contexto de uma obra de arte. É muito interessante a lista apresentada nos créditos do final do filme das ações movidas em universidades norte-americanas contra e a favor do direito de manifestar sua fé numa sala de aula. Se fosse só isso, teria um certo apelo, e poderia inclusive ser pensado e dirigido por qualquer diretor independentemente da fé ou não fé que professasse. É um debate interessante, e provavelmente muitas injustiças, preconceitos e manifestações de intolerância tem acontecido. Mas não é isso que ocorre, e sim uma apologia a favor do teísmo enquanto

<sup>6</sup> Essa expressão aqui nada tem de pejorativo como sendo um senso carente de racionalidade, mas no sentido de ser um senso tão generalizado num dado ambiente que adquire status de verdade indiscutível.



tal, e dentro de um determinado formato. O teísmo do pai muçulmano que aparece no filme, por exemplo, não vale.

Gilles Deleuze (2010, p. 38) disse que “as atrizes medíocres tem a necessidade de chorar para indicar que seu papel comporta a dor”, e eu extrapolaria essa frase dizendo que “um mal filme tem que defender a existência de Deus para mostrar a necessidade de liberdade da crença”. Essa foi a armadilha, ou o caminho fácil em que o filme caiu.

Mas não é só isso que o faz ruim, existem outros pecados (desculpem o trocadilho) decorrentes dessa Queda original: em primeiro lugar, encontramos uma caricaturização exagerada dos personagens. O Prof. ateu é, como se diz no Nordeste, “o cão chupando uma manga”: grosseiro, autoritário, incoerente, machista, superficial, arrogante... Parece até com as figuras medievais (e não só medievais) do Diabo, ou do bicho-papão: pintado de uma forma tão horripilante que todos deveriam odiá-lo. De lá para cá, o cinema transformou isso num clichê, do qual nosso filme não soube escapar. Acionada a fórmula, o script já está determinado: maldades, mau-caratismo, derrota final.

É inaceitável outro clichê perigosíssimo: os povos de tradição islâmica são convocados para acionar sua crueldade contra os perseguidos cristãos. Sei que perseguição a cristãos e até martírio existem em muitos lugares, infelizmente. Um mal que deve ser combatido juntamente com todas as formas de perseguição religiosa, inclusive contra o Islã, e contra as religiões de matriz africana, entre outras. Como também deve ser combatida a perseguição contra aqueles que fizeram uma opção pelo ateísmo. As escolhas de crença, desde que não impliquem no dano a outras pessoas, animais, meio ambiente,

obras artísticas ou religiosas, não podem ser criminalizadas. Se o filme fosse por aí, pelo menos no que tange às ideias que apresenta, seria um pouco melhor.

Por outro lado, coloca na condição de herói um empresário cristão, Willie Robertson, chefe da Duck Dynasty, um programa de *reality show*, com evidentes opções direitistas. A tentativa da pobre repórter devastada pela notícia de estar com câncer e de ter, ainda por cima, perdido seu namorado, de fazer uma reportagem crítica contra o empresário termina num candente testemunho cristão por parte dele. No final, Willie reaparece em off ao se congratular com a banda de “*Christian Rock*”, e com o herói da sala de aula na “defesa de Deus”. A banda em questão é *The Newsboys*, que curiosamente nas legendas é chamada de uma banda “Gospel”, reforçando um equívoco produzido no Brasil: a música Gospel, como estilo de música popular e secular norte-americana, é uma música que usa temas e ideias do mundo religioso cristão, mas que é produzida e executada no âmbito profano. No Brasil acontece justamente o contrário: uma música profana no formato ou até mesmo na letra, e que é utilizada no ambiente religioso.

O filme aqui avaliado é um típico filme “gospel” no sentido em que a banda *The Newsboys* é uma banda “gospel” conforme o emprego dessa palavra no Brasil: em vez de produzir uma peça cultural profana com material sagrado, o filme e a música gospel brasileira produzem peças sagradas com material profano<sup>7</sup>. Ao terminar o filme com a banda *The Newsboys*, o diretor está assinando sua obra como um *Christian film*, do

<sup>7</sup> Giorgio Agamben desenvolve o conceito de “profanação” no livro *Profanações* (2007). Aqui temos o inverso, uma des-profanação.

mesmo modo que a banda toca um *Christian Rock*. Menos mal, pois o diretor e a banda sabem que estão produzindo uma obra para o consumo religioso com material originariamente secular.

No entanto, a divulgação, o modo de exibição, a presença na Netflix... dão a entender que se trata de um filme *Gospel* no sentido original da palavra, isto é, um suposto produto profano com uma roupagem religiosa. Isso não significa que algo produzido como uma peça feita com intenção religiosa, para um público religioso, num ambiente religioso não possa ser uma obra artística. Uma cantata de Johann Sebastian Bach, por exemplo, nunca teve a intenção de ser uma “profanação” da fé cristã, até mesmo porque as obras sacras barrocas eram produzidas num ambiente quase que exclusivamente religioso, isto é, não havia uma distinção clara entre os ambientes. Entretanto, ao se ouvir ou se executar uma cantata religiosa de Bach hoje em dia, não se está fazendo necessariamente com uma motivação religiosa, mas estética. Elas podem ser executadas em igrejas com conotação estética e religiosa, ou em salas de concerto com conotação puramente estética<sup>8</sup>.

O problema é que o filme foi feito como uma obra profana e, no entanto, se trata de uma obra religiosa disfarçada. Para ficar no exemplo dado no parágrafo anterior, é como se Bach fizesse uma música para ser

executada num café ou numa sala de concerto e ele se aproveitasse para transmitir aos ouvintes uma mensagem religiosa. Isso talvez não fosse encarado de modo estranho no início do século XVIII, mas no final, quando o Iluminismo se impunha, já não seria muito bem aceito.

Além disso, o filme é ruim porque apresenta uma trama maniqueísta que provoca antipatias e simpatias, desfazendo a humanidade das pessoas ao remover suas ambiguidades e incertezas. Grupos protestantes, fundamentalistas ou não, tem produzido filmes desse tipo há muito tempo, e quando tem chances de exibí-los em escolas, ou acampamentos e igrejas, o fazem com a intenção de produzir conversões. Certamente que alguns desses filmes são mais eficientes nisso do que outros. Alguns são muito sutis e poderiam muito bem circular na esfera pública, mas outros chegam a ser grosseiros. Isso, no entanto, está fora de uma avaliação artística ou mesmo técnica, pois são filmes “de uso interno”, isto é, feitos para a esfera privada, devendo, portanto, ser avaliados primariamente nesse escopo. Se vierem a ser apreciados e divulgados em qualquer ambiente por seus méritos próprios isso é ótimo, porém o deslocamento<sup>9</sup> destitui a intenção original, sem remover de todo seu conteúdo. Novamente o exemplo das cantatas de Bach que tocadas numa sala de concerto produzem um efeito de prazer estético, mas também familiarizam os ouvintes com a mensagem religiosa original.

Quando um filme se propõe a ser uma peça pública, mas se presta a uma função propagandística ou apologética, e passa a ser avaliado sob referenciais públicos, ele

<sup>8</sup> Tive o privilégio de ver a execução de uma cantata de Bach numa igreja luterana em Nova York no ano 2000, e saí enriquecido tanto estética como espiritualmente. Muito antes, em meados dos anos 1970, assisti uma apresentação da Paixão Segundo São João no teatro São Pedro na cidade de São Paulo (muitos santos!), sob a execução de um maestro convidado, o qual pediu ao auditório que não aplaudisse no final, pois tratava-se de uma obra religiosa.

<sup>9</sup> Para o conceito de “deslocamento”, ver Latour (2012).

provoca um curto-circuito interpretativo difícil de superar. É uma coisa completamente diferente quando uma música do U2 faz referência à fé cristã sem, no entanto, perder a carga estética bem situada que tal referência tem no contexto. O mesmo pode-se dizer de centenas de músicas populares brasileiras que utilizam elementos do candomblé e produzem obras válidas em si mesmas, sem que exijam do ouvinte semelhante crença. Infelizmente, perdeu-se aqui uma boa oportunidade de se produzir algo que fecundasse discussões no âmbito público em troca de se produzir um filme “doméstico”.

Apesar do fracasso perante a crítica, o filme foi um sucesso comercial, tendo sido feito com 2 milhões de dólares e arrecadado 110, sendo o mais lucrativo filme de 2014<sup>10</sup>. No Brasil foi distribuído pela Igreja Internacional da Graça de Deus, acentuando ainda mais seu caráter propagandístico e privado, mas que por aqui não significa muita coisa.

## DEUS NÃO ESTÁ MORTO 2

Não existem mudanças substanciais entre o 1º e o 2º filme da franquia no que tange ao blefe de se fazer um filme com uma intenção propagandística da fé mas dar a ele uma aparência de uma obra artística como tal. As mesmas críticas se aplicam aqui, só que outras se agregam, como de praxe ocorrem em sequências. O exemplo mais claro dessa estratégia é a inserção de Pat Boone, um cantor evangélico que fez muito sucesso nos anos 1970 como esposo da protagonista central. Ela comenta numa conversa no sofá

de seu lar sobre o sofrimento que Brooke, sua aluna, está passando, e ele sem qualquer contexto para isso diz: “este é o problema com o ateísmo”. Um momento do mais puro *merchandising* religioso que, como todo *merchandising*, ofende uma obra ficcional, supostamente artística.

Ao longo do filme pipocam citações bíblica *ipsis literis* que se constituem em enorme dificuldade para os atores e as atrizes falarem, pois carecem de naturalidade. Nem todos são maus atores ou más atrizes, mas ter que encaixar uma citação exata da Bíblia, ou mesmo de outro livro, no meio de uma fala é praticamente impossível para qualquer atriz ou ator.

Destaco a presença do ator Ray Wise como o promotor Peter Kane, um grande ator que sofre o problema de uma direção que não está a sua altura e que, como resultado, a transforma numa caricatura da maldade, com direito a risadinhas maliciosas, e uma frase bombástica totalmente fora de contexto: “- Vamos provar de uma vez por todas que Deus não está morto”. Esse papel maligno foi desempenhado pelo Prof. Radisson no primeiro filme, com os mesmos clichês. Essa tendência de insinuar certa malignidade diabólica num personagem que representa o ataque à fé mostra não só o dualismo tão característico do primeiro filme, mas a ideia que o mal do sistema está nas pessoas que dele se servem, e não nele próprio.

A vítima com a qual todos somos induzidos a nos simpatizar neste filme não é um aluno universitário massacrado por um tirano ateu, mas uma professora do ensino médio vítima de um sistema injusto. A arena do enfrentamento das forças teístas e ateístas é o indefectível tribunal americano. Deve ser mais fácil contar quantos filmes americanos não tem uma cena de tribunal do que os que tem. É

<sup>10</sup> [https://pt.wikipedia.org/wiki/Deus\\_N%C3%A3o\\_Est%C3%A1\\_Morto](https://pt.wikipedia.org/wiki/Deus_N%C3%A3o_Est%C3%A1_Morto)

bonito ver o orgulho do povo norte-americano de seu sistema jurídico, especialmente quando vivemos um caos nessa área no Brasil. Outra coisa bonita no filme é ver a intensidade das manifestações públicas de posições políticas diversas: pontos para a democracia.

O que está em julgamento é uma questão aparentemente legal acerca da permissão ou não de um professor fazer uma declaração de fé em sala de aula. Pelo que tudo indica, a liberdade de cátedra não existe nos Estados Unidos, e a escola sem partido (no caso religião) lá alcançou seus objetivos. Isso não me parece muito plausível, de modo que, penso ter sido apenas um pretexto para colocar no banco dos réus o próprio teísmo.

Como desfile de métodos apologéticos, o recurso até que é interessante, mas destrói o clima ficcional do filme. A questão à qual o defensor da professora se apegava – aliás, uma nota positiva para o filme ter colocado como defensor um advogado agnóstico – é de que, sendo Jesus um personagem histórico, não é crime algum qualquer citação de seu nome ou seus dizeres numa sala de aula. Não foi dito, mas eu acrescentaria que mesmo que não houvesse qualquer comprovante histórico da existência de Jesus, seus ditos e ações vem afetando todo o planeta por milhares de anos, e isso sim é um fato mais contundente do que qualquer suposta certeza de sua existência.

De qualquer forma, a apologética, isto é, o acionamento de cientistas e historiadores, pensadores e filósofos para a demonstração inequívoca da verdade cristã, tudo feito num tribunal, coloca a religião em geral e o cristianismo em particular numa situação desconfortável. Sua veracidade espiritual está sujeita a uma validação científica e judicial.

Sempre que um filme americano utiliza-se de um tribunal, já sabemos que tudo

vai caminhar para um impasse insolúvel para o protagonista, seguido de uma solução inesperada que cai do céu (novo trocadilho). Geralmente é uma testemunha nova, a revelação de uma mentira, uma nova denúncia etc. Neste filme a solução inesperada foi a inversão da atitude do advogado de defesa. O recurso foi usado com uma dramaticidade um tanto exagerada, mas cumpriu bem o papel climático, de modo que o bem vence o mal e a conclusão é que “Deus não está morto”.

No final, uma questão que vem sendo alinhavada desde a metade do filme produz um anticlímax que serve de gancho para o próximo filme da franquia. Trata-se, na verdade, de uma questão muito implausível numa sociedade minimamente democrática: os pastores são obrigados a levar num escritório governamental as transcrições de todos os seus sermões pregados naquele mês. O Pastor Dave se recusa a entregar as transcrições e é preso assim que chega do hospital, e o filme termina. Há aqui uma denúncia um tanto estapafúrdia de que aquela sociedade está caminhando para um totalitarismo ateu, e que os cristãos precisam se precaver e lutar. Aliás, a frase “Estamos em guerra”, é dita explicitamente no filme. Difícil dizer quem nessa guerra está atacando quem: a religião cristã ou a democracia.

## DEUS NÃO ESTÁ MORTO 3: UMA LUZ NA ESCURIDÃO

Antes de assistir o terceiro filme da franquia, dei um passeio nos sites da internet que falavam sobre ele e os anteriores. Impressiona a quantidade de notícias e propagandas veiculadas por igrejas evangélicas e organizações

“gospel” sobre as estreias dos três filmes, além de outras informações. Aparentemente há um “crescendo” no número desses sites nos anos de 2014, 2016 e 2018, mas não fiz uma contagem demonstrativa.

Com o gancho do final do filme 2, e os sites que proliferaram em 2018 para anunciar o 3, fiz um quadro mental prévio de como ele seria, mesmo antes de assisti-lo. É notório o papel que os evangélicos tiveram na eleição de Bolsonaro em 2018 (68% dos evangélicos votaram nesse candidato), e o clima de perseguição contra os cristãos que marcou o final do filme 2 (2016), parecia-me que a série teria tido um papel razoável, embora não determinante, na configuração desse estado de coisas.

Fui então assistir o terceiro filme, e me deparei com algo que me surpreendeu bastante. Isso se deve certamente pela mudança do diretor: os dois primeiros filmes por Harold Crok, e o terceiro por Michael Mason. De modo que o terceiro filme adquiriu uma vitalidade inusitada, e dificilmente poderia ser enquadrado nos absurdos de terceiras sequências tão encontrados na indústria cinematográfica<sup>11</sup>.

Sem perder a plausibilidade, o filme adquire um tom mais ficcional, e uma dramaticidade bem mais autêntica do que os *white men's problems* dos dois anteriores. A fé não é apresentada de modo dualista entre os que a tem e os que não tem. As pessoas de fé estão em crise, e as que não tem fé também estão em crise, e o modo de solucionar suas respectivas crises não é religiosamente condicionado. Por incrível que pareça, este terceiro filme da franquia foi o melhor.

Claro que continuam os clichês tradicionais: o campo de batalha é sempre o campus

acadêmico. Isso me lembra um livro que ficou famoso nos anos 1980 no meio evangélico de uma ficção angelical com suposta base bíblica e que mostrava a guerra invisível que está acontecendo paralelamente à guerra visível. Trata-se do “Este mundo tenebroso” (I e II) de Frank Peretti (Editora Vida), o qual descreve no primeiro volume uma reunião de demônios prontos para possuírem suas vítimas acontecendo nos porões do departamento de ciências humanas de uma universidade. Não é à toa que o atual governo brasileiro, que tanto deve aos evangélicos, tenha escolhido as universidades como inimigas a serem atacadas.

A grande questão é se os cristãos devem lutar ou não por seus direitos na sociedade. Essa é uma questão que envolve muitos aspectos que não são suficientemente discutidos no filme, e que podem gerar conclusões pouco democráticas e justas. Lutar por seus direitos não é uma questão de escolha quando a agressão a esses direitos implica uma agressão aos direitos humanos como tais. Calar-se pode significar o apoio velado a toda sorte de abusos nas mais diversas áreas.

A questão enfocada no filme é o conceito de “lutar”. Enquanto a opção era a luta jurídica o advogado, irmão do Pastor Dave, afastado da religião, estava junto. Quando se torna cada vez mais uma luta de força física com agressões de parte a parte, o advogado cai fora, e o caminho jurídico explorado no filme 2 é também abandonado.

Numa conversa, um pastor negro diz ao Dave: “– não podemos pagar o ódio com mais ódio. Precisamos ser luz na escuridão”. Essa frase se torna o nome do filme, demonstrando o quanto ela ocupa lugar central na argumentação. Isso desarma o protagonista que se abre para uma nova experiência espiritual que o conduz a uma solução surpreendente

<sup>11</sup> Para mim, o exemplo mais contundente desse princípio é “Os Deuses devem estar loucos 3”.

do emaranhado de conflitos tão bem construído no filme.

O templo queimado que fica incrustado no meio de uma universidade secular é o objeto central da polêmica, e a luta por esse templo é a própria luta pelo lugar da religião na esfera pública, aqui representada pela Universidade. A solução trazida pelo filme surpreende porque não é a solução tradicional, e é, do meu ponto de vista, a melhor definição do lugar da religião na sociedade contemporânea. A associação de Deus a um espaço delimitado me parece mais com um engaiolamento do que com uma vitória, mesmo que simbólica. Especialmente quando esse lugar é restringido a uma visão particular de Deus.

A universidade na qual leciono tem uma bela capela cristã. Durante anos, os cristãos não católicos lutamos para que a capela fosse, pelo menos ecumênica, isto é, que abrangesse todas as manifestações cristãs da cidade. Isso foi conquistado, e eu mesmo fui capelão protestante por vários anos. Entretanto, ainda existem passos a serem dados no sentido de desvincular a capela a uma manifestação religiosa apenas cristã. Os atos ecumênicos já incluem celebrantes não cristãos, mas até hoje não foi realizado ali nenhum rito exclusivamente não cristão, e eu me pergunto: qual seria a reação dos cristãos se isso acontecesse?

A questão que mais me incomoda, no entanto é: será que eu gostei mais desse filme do que dos anteriores porque a solução tenha me agradado mais? Isso me trouxe o seguinte questionamento pessoal: os dois filmes eram mais inadequados do que este porque na linha de argumentação que eu vinha seguindo, eu acredito mais na sugestão trazida pelo terceiro? Em outras palavras, será que estou

adotando um critério teológico específico para dizer se um filme é bom ou ruim?

Primeiramente devemos aceitar o fato de que a visão de mundo de cada pessoa é o resultado do conjunto de suas experiências, incluindo as religiosas. Porém, mais do que um argumento subjetivo, gostaria de dizer que não se trata aqui do fato do filme três ter trazido uma solução de natureza teológica (embora tenha aspectos teológicos), mas de uma solução mais condizente com a ordem pública. São valores objetivos que podem ser discutidos por religiosos das mais diversas tradições e não religiosos em geral. Refiro-me especificamente à tolerância dos religiosos para com os não religiosos, a disposição de fazer valer em ações aquilo que defendem com palavras, a busca por soluções irenistas, o diálogo aberto etc. Por isso que o filme três se constitui, na minha maneira de ver, uma crítica aos dois anteriores, e uma ampliação considerável do alcance da religião na sociedade contemporânea.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

CASANOVA, José. **Public Religion in the Modern World**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

DELEUZE, G. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

GIRARD, René; VATTIMO, Gianni. **Verità o fede debole?** Dialogo su cristianesimo e relativismo. Milano: Feltrinelli, 2015.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social: uma introdução à teoria do Ator-Rede**. Salvador: EDUFBA, 2012.

LOPES JR., Orivaldo P. **O espelho de Procrusto: Ciência, Religião e Complexidade**. Natal: EDUFRN, 2013.

### Ficha Técnica

**Deus não está morto:** Diretor: Harold Cronk; Roteiristas: Hunter Dennis, Chuck Konzelman, Cary Solomon. Elenco: Kevin Sorbo (Professor Radisson), Shane Harper (Josh Wheaton), David A.R. White (Reverendo Dave), Dean Cain (Marc Shelley), Willie Robertson (Willie Robertson), Korie Robertson (Korie Robertson), Hadeel Sittu (Ayisha), Paul Kwo (Martin Yip), Trisha LaFache (Amy), Cory Oliver (Mina), Benjamin A. Onyango (Reverendo Jude como Benjamin Oyango), Marco Khan (Misrab), Cassidy Gifford (Kara), Jesse Wang (Martin's Father), Lenore Banks (Mina's Mother), Russell Wolfe (Dr. Stevens), Alex Aristidis (Fahid), Michael Tait (Michael Tait), Jody Davis (Jody Davis), Jeff Frankenstein (Jeff Frankenstein), etc. Lançado nos cinemas norte-americanos em 21 de março de 2014 pela Pure Flix Entertainment e, em 21 de agosto do mesmo

ano, nos circuitos brasileiros pela Graça Filmes, distribuidora ligada à Igreja Internacional da Graça de Deus. Com um investimento de US\$ 2 milhões, o filme arrecadou mais de US\$ 110 milhões, sendo o mais lucrativo filme de 2014. Produção: Michael Scott, Russell Wolfe, Anna Zielinski. Edição; Vance Null; Companhias produtoras; Pure Flix Entertainment, Red Entertainment Group (extraído do IMDb).

**Deus não está morto 2:** Dirigido por Harold Cronk; roteiro: Chuck Konzelman, Cary Solomon; Elenco: Maria Canals-Barrera (Catherine Thawley - mãe de Brook); Pat Boone (Walter Wesley); Robin Givens (Principal Kinney); Melissa Joan Hart (Grace Wesley); Brad Heller (Advogado da Escola); Ernie Hudson (Juiz Robert Stennis); Hayley Orrantia (Brooke Thawley); Paul Kwo (Martin Yip); Trisha LaFache (Amy Ryan); Jon Lindstrom (Superintendente Jim Powell); Jesse Metcalfe

(Tom Endler); Benjamin A. Onyango (Rev. Jude como Benjamin Onyango); Sadie Robertson (Marlene); Carey Scott (Richard Thawley); Fred Dalton Thompson (Senior Pastor). Produced by Dan Campbell et. alli.; Musica Will Musser; Cinematografia: Brian Shanley; Editor: Vance Null, Wynton Payne; Casting: Billy DaMota e Dea Vise; Produção de Design: Mitchell Crisp. Ron Gell: Vice President International Sales & Distribution (extraído do IMDb).

**Deus não está morto 3: Uma luz na escuridão.** Diretor: Michael Mason; roteiro: Michael Mason, Howard Klausner (Pure Flix Entertainment). Elenco: Megan Alexander (Megan Alexander); Adeaja Rochele Anderson (Hadleigh Student #3); Carrlyn Bathe (Carrlyn Bathe); Lauren Taylor Berkman (Reporter #2); Bill Birch (Progressive Host); Samantha Boscarino (Keaton Young); Jennifer Cipolla (Sydney); Barry Clifton (Robert Andrews); Vaughn Collar (Edward 'Ed' Weis); John Corbett (Pearce Hill); Alex Cottrell (Harbor Kid #2); Alyson Courtney (Reporter); Berkeley Courtney-Moore (Kayla); Dean Denton (Police Officer); Rhonda Johnson Dents (Cecilia Mbaye). USA. Língua original: Inglês. Data de lançamento no Brasil: 30 de agosto de 2018. Duração: 105 min. Em cores.



# ANTROPOLOGIA NO CIBERESPAÇO: Reflexões Sobre Método Etnográfico em Hipermídias

## ANTHROPOLOGY IN CYBERSPACE: REFLECTIONS ON THE ETHNOGRAPHIC METHOD IN HYPERMEDIAS

Darnisson Viana Silva<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo busca focalizar algumas problemáticas para abordagens de uma Antropologia voltada às novas modalidades de interação humana no mundo contemporâneo. Elas apontam para questões em torno de como lançar luz a novos saberes e fazeres etnográficos, tendo em vista as ambiguidades produzidas tanto pelos sujeitos observados, quanto pelos métodos e análises adotados pela Antropologia em ambientes da hipermídia e de novas tecnologias. Desta forma, faz-se um sucinto percurso pelos dilemas da autoria e da autoridade etnográfica no exercício do pesquisador, onde nos propomos a pensar as dimensões de apreensão ontológica do “real” / “virtual” da alteridade mediante o uso destas novas tecnologias.

**Palavras-chaves:** Cibercultura e ciberespaço; (n)etnografia e ambiguidades; “Estar Lá” online e offline.

### ABSTRACT

This article aims to focus on some problematic for an anthropology oriented approaches to new forms of human interaction in the contemporary world. They point to issues around how to shed light to new ethnographic knowledge and practices, given the ambiguities produced both by the subjects as observed by the methods adopted for the analysis and Anthropology in hypermedia environments and new technologies. Thus, it is a brief tour through the dilemmas of authorship and authority in the exercise of ethnographic research, where we propose to think about the dimensions of ontological apprehension of the “real” / “virtual” otherness through the use of these new technologies.

**Keywords:** Cyber culture and cyberspace; (n) ethnography and ambiguities; Being There online and offline.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Campina Grande. Mestre em Antropologia pela Universidade Federal da Paraíba e Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista. Pesquisador discente do Laboratório de Estudos sobre Tradições - LETRA (CNPq).

## INTRODUÇÃO

No mundo contemporâneo o desenvolvimento de novas tecnologias tem produzido grandes mudanças no comportamento dos indivíduos e, em especial, na subjetividade daqueles pertencentes diretamente à “Geração digital” (NICOLLACI-DA-COSTA, 2006). Essas novas tecnologias colocam à disposição não só novos saberes, mas, sobretudo, novas possibilidades de interação, conseqüentemente uma nova relação com a cultura<sup>2</sup> emerge, ou melhor, uma cibercultura<sup>3</sup> se faz proeminente no atual contexto. A recorrência e/ou facilidade das novas gerações do uso de recentes suportes de informação e de outras formas de linguagem para produzir, reproduzir ou mesmo consumir informação – a exemplo da fusão do hipertexto com a multimídia (a hipermídia) – pode ser observada e analisada por uma dupla apropriação: 1) Como via de acesso e entretenimento de produtos culturais e tecnológicos (como parte de toda relação mercadológica atual); 2) Como novo espaço de socialização

<sup>2</sup> Cultura aqui entendida nos termos de Fredrik Barth. Sua avaliação da noção de cultura interessa explorar o grau e os tipos de conexões verificados neste domínio em várias condições de sociedade (BARTH, 2000). E de Manuela Carneiro da Cunha, para quem “a cultura não é algo dado, posto, algo dilapidável também, mas algo constantemente reinventado, recomposto, investido de novos significados”. (CARNEIRO DA CUNHA, 1986, p. 101).

<sup>3</sup> “Longe de ser uma subcultura dos fanáticos pela rede, a cibercultura expressa uma mutação fundamental da própria essência da cultura. De acordo com a tese que desenvolvi neste estudo, a chave da cultura do futuro é o conceito de universal sem totalidade. (LÈVY, 1999, p. 247) [...] Essa universalidade desprovida de significado central, esse sistema da desordem, essa transparência labiríntica, chama-o de “universal sem totalidade”. Constitui a essência paradoxal da cibercultura. (LÈVY, 1999, p. 111).

do conhecimento, de organização da vida e construção de subjetividades no processo atual de comunicação planetária.

Não há como negar as facilidades que trazem os recursos tecnológicos da contemporaneidade na consumação de nossas vidas. Tendo em vista estes aspectos, uma parte dos estudos antropológicos, recentemente, tem direcionado suas preocupações em compreender relações que hoje estão engendradas em termos deste contexto e experienciadas no emaranhado de suas extensões. Uma das questões que logo surge quando abordamos essas novas relações é o real alcance do método e perspectiva teórica adotados no viés analítico. Magnani (2009), a respeito do inusitado entendimento da pesquisa etnográfica, no meio empresarial, como “uma espécie de estágio”<sup>4</sup> - nos faz pensar como algumas distorções podem trazer determinados constrangimentos para nossa área de conhecimento. Tais reflexões nos fazem convergir para algumas inquietações: qual a especificidade da etnografia? (MAGNANI, 2009) e como descrever esse momento às vezes fugidio, mas decisivo no trabalho de campo de todo antropólogo?

O que nos propõe Magnani é encarar a etnografia como prática e experiência, é proceder com um olhar de perto e de dentro a partir dos arranjos dos próprios atores sociais envolvidos, é encarar a paisagem onde a ação se dá não como mero cenário, mas parte constitutiva do recorte de análise, é, finalmente, afirmar que não se pode separar etnografia nem das escolhas teóricas, nem da particularidade dos objetos de estudos que impõe

<sup>4</sup> O autor, em seu artigo, inicia a comunicação fazendo uma reflexão sobre a disseminação da etnografia em outras áreas, cujas apropriações trazem uma série de mal-entendidos e conseqüentemente “certa” banalização do método aludido.

estratégias de aproximação com os sujeitos observados e no trato com os interlocutores (MAGNANI, 2009). Entretanto como proceder quando o “Campo” encontra-se a partir do emaranhado de links na hipermídia? Quando os horizontes antropológicos constituem ubiquamente materiais simbólicos, imagens, sons e textos dispersos nas malhas da interface gráfica da web?

Quando o cenário, seus equipamentos e práticas sociais são apresentados parcialmente na tela do computador, evidentemente o “Estar Lá” que autoriza e legitima um tipo textual (ao contrário dos empreendimentos etnográficos clássicos o fizeram e nem por isso deixam de ser questionados) não se realiza plenamente e nos coloca, portanto, novos desafios ou senão problemas peculiarmente complexos e instigantes.

## QUANDO O “CAMPO” É O CAMPO DA DESORDEM, DO FLUXO-FLUÍDO E DO FUGIDIO

A literatura emergente sobre a Internet tem focado suas abordagens em comunidades e relacionamentos online “implementando” o que poderíamos chamar de “etnografias virtuais” ou “etnografias do ciberespaço” (HINE, 2000), fazendo surgir desdobramentos e usos do significado do termo “etnografia” em variadas disciplinas que, segundo autores como Daniel Miller e Don Slater, demandam distinções e análises mais atentas.

Pensando a respeito de abordagens que utilizaram pesquisas online e offline, esses autores nos apontam, a partir de experiências próprias e pesquisas complementares, os riscos e efeitos de premissas simplistas que algumas análises podem incorrer ao reificar

fenômenos e contextos. Exemplo claro disso é perceber, em uma pesquisa, a diferença de pressupor que “a internet forma inerentemente relacionamentos ‘virtuais’ e pode, portanto, ser estudada como cenário autocontido (ignorando os ‘contextos’ offline)” (MILLER; SLATER, 2004, p. 46). Em contrapartida, descobrir, no meio de uma etnografia, que algumas pessoas tratam essas novas mídias de maneira virtual e fazem de tudo para separar seus relacionamentos online dos offline. O autor nos alerta para o fato de que é preciso “desagregar a Internet na profusão de processos, usos e ‘tecnologias’ sociais que ela pode compor em diferentes relações sociais” (MILLER; SLATER, 2004, p. 46) e que, portanto, considera.

Isso fornece a base para nossa posição consistente contra muito da literatura prévia sobre a Internet. O problema não é só a falta generalizada de envolvimento contextualizado e em longo prazo. Nem é simplesmente a fascinação com o “virtual” e o “ciberespaço”, que tem levado tantos pesquisadores a conduzir estudos inteiramente on-line sobre os modos de interação e relacionamento específicos ao cenário on-line. O problema, ao contrário, é a falta de atenção às formas em que o objeto e o contexto precisam ser definidos em relação um ao outro para projetos etnográficos específicos. Às vezes, o uso da Internet parece constituir virtualidades, às vezes não. Certamente, no entanto, as diferenças observadas sobre esse assunto irão ou deveriam mudar as formas como um(a) pesquisador(a) reflete sobre a complexa relação entre pesquisa on-line e off-line, ao invés de incitá-lo (a) a começar de uma posição presumida e dogmática sobre esse tema. (MILLER; SLATER, 2004, p. 47).

Don Slater em seu primeiro trabalho, no qual o cenário era uma pequena esfera de

interação (troca de sexpics<sup>5</sup> no Internet Relay Chat), constata que “colocar no contexto” traduziria características mais amplas, mas ainda substancialmente online, dado que essa conectividade era o enfoque do seu estudo. Por outro lado, Miller e Slater (2004, p. 44) consideram que “se limitar à pesquisa online não necessariamente implica que contextos mais amplos se tornem invisíveis ao pesquisador”. Em sua pesquisa, o autor percebeu que era possível e necessário contextualizar o que foi observado em termos de aspectos como discursos sobre sexualidade, instituição família, usos da tecnologia sob o signo de gênero, entre outros. Concluiu que essas características poderiam ser abordadas, tanto pela emergência em que foram observadas online, quanto pelos conhecimentos de fundo, ou seja, do contexto offline. Mas, o que tudo isto significa, afinal? Vejamos a resposta de um dos autores.

Isso significa retornar à questão sobre o que exatamente nós podemos querer dizer com os contextos e as molduras da pesquisa etnográfica. Em anos recentes, escritores como Latour (1996) e Strathern (1999) têm questionado a separação da investigação em objetos e sujeitos, de um lado, e seus contextos, de outro, como se fossem entidades separadas, as quais o etnógrafo, como analista, reúne novamente de alguma forma. [...] Eles se opõem à ideia, por exemplo, de que alguém poderia ter um estudo sobre obras de arte onde a sociedade seja especificada como o contexto, ou um estudo das relações de classe onde a economia política é definida como o contexto. Assim, a crítica deles traz, de alguma forma, a antropologia social de volta a um alinhamento próximo ao estudo da cultura material, um ramo da antropologia que manteve um conceito de cultura como um processo que produziu tanto a materialidade quanto relações sociais,

sem que qualquer um fosse anterior ao outro (MILLER, 1987). Todas essas abordagens sugerem que a etnografia deveria formar parte de um esforço para dissolver qualquer dualismo desse tipo e reconhecer que o relacionamento entre fenômeno e seus contextos seja visto como recíproco [...] (MILLER; SLATER, 2004, p. 46).

Embora a primeira pesquisa de Slater tenha sido conduzida inteiramente na Internet, ou seja, online, muito do seu entendimento atual sobre as atividades online do grupo pesquisado, perpassa por uma compreensão dos relacionamentos offline dos sujeitos em questão, isto é, nos termos do autor:

Por exemplo, para entender o que algumas donas-de-casa norte-americanas estavam fazendo quando elas gastam horas envolvidas nessa troca de sexpics é necessária a compreensão de seus relacionamentos off-line, em geral com seus parceiros. Isto, por sua vez, explica um dos mais surpreendentes resultados que foi que, ao invés de serem uma vanguarda libertária, muitas daquelas envolvidas têm visões estreitas e, por vezes, bastantes conservadoras sobre a moralidade da atividade na qual estão envolvidas. Por exemplo, elas podem ficar bastante chateadas com aqueles que fraudam a quantidade de trocas que foram combinadas ou que trocam fotos que são consideradas como além de suas convenções como sexpics apropriados ou moralmente justificados. Em síntese, este não é um estudo em que há simplesmente um fenômeno – a troca on-line de sexpics, do qual o off-line é o contexto que o explica. Ao invés disso, há um reconhecimento do relacionamento complexo e nuançado entre mundos on-line e off-line que produz as estruturas normativas desses dois mundos. (SLATER, 2000 *apud* MILLER; SLATER, 2004, p. 47).

<sup>5</sup> Materiais sexualmente explícitos.

Com efeito, enxergar este processo é pensar de alguma maneira como esses compromissos (“colocar as coisas no seu contexto”) devem ser honrados em termos das questões, condições e contextos particulares da pesquisa (MILLER; SLATER, 2004).

Pensando a respeito das experiências genuínas que o ciberespaço engendra enquanto “lugar”, em si próprio, onde as coisas acontecem a todo o momento, para seu estatuto de “realidade”, Kim (2004, 2005) revisita diversos autores e especialistas para tentar fazer um esboço das fronteiras do ciberespaço, onde perfaz um caminho que vai do abstrato ao sensível examinando seus efeitos.

A preocupação de Sterling com o estatuto de “realidade” tem a ver com a natureza do ciberespaço atualmente conhecida como “virtual”. Esse “virtual” é apreendido, em muitos casos, como uma oposição à natureza “real” da “realidade”. Entretanto, o reconhecimento de que a “realidade” é “uma qualidade pertencente a fenômenos que reconhecemos terem um ser independente de nossa própria volição (não podemos ‘desejar que não existam’) (BERGER; LUCKMANN, 1998, p. 11) basta para ver que essa oposição “virtual” versus “real” é ilusória e bastante confusa. Os crimes “virtuais” estão aí para nos mostrar de uma forma bem dura que a “virtualidade” do ciberespaço possui uma inegável natureza coercitiva de “realidade”. O fato é que somos seres “virtuais”, queiramos ou não, ao menos dentro do banco de dados de corporações e governos, e cada vez mais temos o conhecimento [...] – de que o ciberespaço, apesar de virtual, é bastante “real”. (KIM, 2004, p. 213).

Dessa forma, podemos trabalhar com a perspectiva de que existe uma camada de interação sensível entre o homem e o ciberespaço, que produz efeitos “reais” e

tem consequências muito genuínas e que, portanto, pode ser observado e analisado o seu modo de operar, mesmo de forma ambígua os seus dois sentidos: o poder de simular mundos e o de mascarar.

A contrapartida da naturalização do ciberespaço é que nos tornamos, também, extensão dele: à medida que a virtualidade se transforma em campo de ação prática, cada vez mais a realização total do ser humano prescinde de sua inserção como coisa virtual do ciberespaço. (KIM, 2004, p. 216).

Nesse processo, a saber, são milhares de pessoas “conectadas” em redes interagindo e distribuindo informação em fluxo constante e crescente, num ritmo cada vez mais veloz produzindo uma matriz internacional sem precedentes em sua escala. Pensemos aqui fluxo nos termos em que colocam Fredrik Barth e Ulf Hannerz, o primeiro ao conceito de cultura e relações sociais, para quem, “a cultura está sempre em fluxo e em mudança, mas também sempre sujeita a formas de controle” (BARTH, 2005, p. 22), o segundo “o termo já se tornou transdisciplinar, um modo de fazer referência a coisas que não permanecem no seu lugar, a mobilidades e expansões variadas, à globalização em muitas dimensões” (HANNERZ, 1997, p. 10). Nesse sentido é que podemos pensar nosso campo de observação também como fluído, corrido e que apresenta “linhas de fuga” e “linhas do devir” como nos fala Ingold (2011), quando retoma Deleuze e Guattari (2004).

Como vimos, é no contrário da captura e da contenção – na descarga e vazamento – que descobrimos a vida das coisas. Com isso em mente podemos voltar a Deleuze e Guattari (2004, p.451, grifo dos autores), que insistem que onde quer que

encontremos matéria, esta é “matéria em movimento, em fluxo, em variação”; e a consequência, continuam eles, é que “essa matéria-fluxo só pode ser seguida”. (INGOLD, 2011, p. 35).

Os fluxos, de acordo com esse autor, dizem respeito aos processos vitais e são também fluxos de materiais, fluxos entre coisas, que diferente da noção de objeto, as coisas estão vivas, possuem natureza porosa e vazante nas suas superfícies (INGOLD, 2011). Todavia tais considerações não podem deixar de lado as hierarquias e relações de forças que vão configurar as experiências humanas, os movimentos e os atos de reflexão. De fato, a natureza do campo movediço diz muito da empreitada a ser perseguida pelos novos fazeres antropológicos.

## DO LABIRINTO DO CAMPO AO LABIRINTO DO TEXTO(N) ETNOGRÁFICO: AUTORIA E ALTERIDADE EM QUESTÃO

Se de um lado as interações no ciberespaço operam produzindo ambiguidades, estas não deixam de refletir discussões de outrora entre uma geração de antropólogos a respeito do êxito ou não dos seus trabalhos. Analisando a crítica americana pós-moderna<sup>6</sup> a respeito do tipo de autoria e de texto produzidos pela antropologia clássica, Caldeira (1988) mostra como essa crítica foi importante para compreender como se deu a legitimação da fórmula: “estive lá, vi e,

portanto, posso falar sobre o outro” que foi instituída por aqueles e que hoje podemos retomar, sob novas formas. A autora expõe de maneira esclarecedora, como ela (crítica pós-moderna) se desenvolveu, seu contexto, as alternativas a que levaram suas perspectivas e a realização dos seus trabalhos, contudo, em sua maioria, ainda não superando as ambiguidades postas da presença do autor nos discursos científicos.

Mas que tipo de presença é essa? Seguramente não é o mesmo tipo de presença do escritor que cria textos literários de ficção. A ficção antropológica (GEERTZ, 1973, Cap. 1) tem algumas características peculiares: ela pretende de uma maneira objetiva (científica, diriam alguns) fazer a ponte entre dois mundos culturais, revelando para um deles uma outra realidade que só o antropólogo, este sujeito que experimenta e traduz, conhece. Presença ambígua, portanto, que precisa, ao mesmo tempo, mostrar-se (revelando a experiência pessoal) e esconder-se (garantindo a objetividade). Esta ambiguidade é a marca da presença do antropólogo nos textos. (CALDEIRA, 1988, p. 134).

Para Clifford Geertz, os problemas epistemológicos inerentes à empreitada etnográfica, bem como os de ordem moral da autoria, apresentados pelos antropólogos preocupados com a dimensão subjetiva dos fatos trazem uma série de entraves exagerados.

Diversos resultados lamentáveis decorrem desse sepultamento da questão de como os textos etnográficos são “autorizados” por baixo das angústias (a meu ver, bastante exageradas) a respeito da subjetividade. Entre eles encontra-se um empirismo exagerado até para as ciências sociais, porém um dos resultados

<sup>6</sup> Teresa Pires do Rio Caldeira os referencia como principais: Boon, 1982; Clifford, 1981, 1983, 1986; Clifford e Marcus, 1986; Fabian, 1983; Marcus e Cushman, 1982; Marcus e Fischer, 1986; Rabinow, 1985, 1986; Stocking, 1983, 1984, 1985, 1986; Strathern, 1987.

mais nocivos é o do que, embora as ambiguidades implícitas nessa questão sejam profunda e continuamente sentidas, tem sido extremamente difícil abordá-las de modo direto. (GEERTZ, 2002, p. 21).

Segundo esse autor, a etnografia, seja ela o que for, é acima de tudo, uma apresentação do real, uma verbalização da vitalidade e que, portanto, o vínculo textual do “Estar lá” e do “Estar Aqui” da antropologia e a construção imaginativa de um terreno comum entre o “Escrito A” e o “Escrito Sobre” é a principal fonte da capacidade que tem a antropologia de ser persuasiva. Ao sistematizar informações coletadas a partir de experiências vividas em campo, os textos finais produzidos pelos pesquisadores, nunca deixam de serem interpretações de “segunda e terceira mão”.

As assimetrias morais através das quais trabalha a etnografia, bem como a complexidade discursiva em que ela funciona, tornam indefensável qualquer tentativa de retratá-la como mais do que representação de um tipo de vida nas categorias de outro. Talvez isso seja o bastante. Pessoalmente, penso que é. (GEERTZ, 2002, p. 188).

Ainda que existam pretensões do contrário, afirma o autor, nenhuma delas conseguiu livrar-se do ônus da autoria, no máximo o aprofundou. Diante delas é merecedor apontar que o estado atual da situação no campo é, ao mesmo passo, desordenado e inventivo, aleatório e variado. “Mas este já esteve assim antes e encontrou uma direção. O que não teve [...] foi a consciência das origens de seu poder. Para que prospere, [...] precisa conscientizar-se”. (GEERTZ, 2002, p. 190).

No entanto, boa parte das experiências pós-modernas encontrou eco, por assim

dizer, nas tentativas de produzir uma nova maneira de escrever sobre culturas, um jeito que incorporasse no texto um pensamento e uma consciência sobre seus procedimentos, mas a respeito de um posicionamento político mais nítido, não foram além de evocações e menções genéricas onde se assume uma posição de autoridade dispersa e “confortavelmente” ignorando ou tendendo a ignorar, que o conhecimento antropológico produz-se em contexto específico “[...] de um lado, em processo de comunicação, marcado por relações de desigualdade e poder, e, de outro, em relação a um campo de forças que define os tipos de enunciados que podem ser aceitos como verdadeiros” (CALDEIRA, 1988, p. 135).

É sabido que as condições em que se faz o trabalho de campo e o contexto em que se escreve sobre o “outro” mudaram radicalmente, apresentando um “nativo” que não está “isolado”, de fato nunca esteve. “Viver em comunicação em um lugar onde pessoas vêm e vão, interagem e se misturam com um grau considerável de pluralismo cultural é a condição normal da humanidade” (BARTH, 2005, p. 18). Porém, agora o “nativo” está imerso em redes de informações e interações instantâneas, distributivas e variadas, que são alimentadas por ele próprio e compartilhadas com outras pessoas, tornando-o mais reflexivo juntamente com o mundo. “O mundo de hoje também vem se tornando cada vez mais reflexivo, o que quer dizer que os leigos, os “nativos”, prestam atenção no que os especialistas dizem sobre eles, e muitas vezes o refutam” (HANNERZ, 1997, p. 29). É importante lembrar que estas relações não estão isentas da atenção do mercado, elas habitam um nicho de interesses e hierarquias, uma economia voltada para os signos se faz presente no seu meio, já que os signos, não os

objetos, tendem a serem as principais mercadorias (LASH; URRY, 1994 *apud* HANNERZ, 1997). Porém, não se estaciona apenas diante de uma economia de signos nesse caso, mas também diante da operação de lógicas de reciprocidade oportunamente observáveis<sup>7</sup>. A complexidade de uma paisagem conceitual maior aponta para uma “macroantropologia”<sup>8</sup> segundo Hannerz, o que sensivelmente nos coloca a necessidade de novas modalidades de saberes e fazeres etnográficos, decerto, curiosamente constrangida, a exemplo uma antropologia da/na Internet e/ou uma (n)etnografia<sup>9</sup> quando o assunto recai sobre representações na interação “homem-máquina”, “real/virtual”.

## CULTURAS LOCAIS NO CIBERESPAÇO: REPENSANDO RELAÇÕES ENTRE CULTURA E TECNOLOGIA

O viés analítico adotado por Mário J. L. Guimarães Jr., em seus estudos sobre Ciberespaço, pressupõe que as redes telemáticas configuram mais que um meio de comunicação, um espaço de sociabilidade

(GUIMARÃES JR., 2000, p. 141). Seus estudos apontam que no interior deste espaço se desenvolvem culturas relativamente autônomas. A partir de dados etnográficos de sua pesquisa de mestrado, que abordou especificidades comunicacionais de uma plataforma de sociabilidade virtual multimídia, o Palace<sup>10</sup>, construiu argumentações de que, os usuários dessa plataforma ao trocarem “falas” através de textos, ao performatizarem suas interações através de um “corpo virtual” – um “avatar”<sup>11</sup>, ao modificarem expressões faciais, demonstrarem preocupação com o seu vestuário no ambiente projetado e em eventos específicos na plataforma, emitirem sons diversos, trocarem objetos com outros avatares etc, conformam uma cultura local.

Estas redes telemáticas, todavia, engendram fenômenos que vão muito além da comunicação no sentido estrito do termo. Mais do que um meio de comunicação, elas oferecem suporte a um espaço simbólico que abriga um leque vasto de atividades de caráter societário, e que é palco das práticas e representações dos diferentes grupos que o habitam. (GUIMARÃES JR., 2000, p. 142).

Este local onde transcorre a ação é definido a partir da perspectiva de Pierre Lévy, para quem o virtual não se opõe ao real. “O virtual não é o oposto do real, mas sim uma esfera singular da realidade, onde as categorias de espaço e tempo estão submetidas a um regime diferenciado” (GUIMARÃES JR., 2000, p. 142). Neste sentido, o Ciberespaço necessita de uma definição cujas considerações devem colocar à exposição sua complexidade e sua heterogeneidade.

<sup>7</sup> A exemplo, ver o trabalho que analisa o surgimento e consolidação do sistema operacional Linux. APGAUA, Renata. O Linux e a Perspectiva da Dádiva. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 10, n. 21, jan./jun. 2004, p. 221-240.

<sup>8</sup> “um ponto de vista bastante abrangente da coerência (relativa) e da dinâmica de entidades sociais e territoriais maiores do que aquelas convencionalmente abordadas pela disciplina” (HANNERZ, 1997).

<sup>9</sup> O termo associa o prefixo net (referente à Internet) com ethnography e foi cunhado por um grupo de pesquisadores(as) norte americanos(as), Bishop, Star, Neumann, Ignacio, Sandusky & Schatz, em 1995 (BRAGA, 2006).

<sup>10</sup> [HTTP://www.thepalace.com](http://www.thepalace.com)

<sup>11</sup> Representação gráfica de um corpo.



O termo “Ciberespaço” pode ser definido como o locus virtual criado pela junção das diferentes tecnologias de telecomunicação e telemática, em especial, mas não exclusivamente, as mediadas por computador. É importante sublinhar que esta definição não circunscreve o Ciberespaço a redes de computadores, mas sim percebe como suas instâncias diferentes aparatos de telecomunicação, desde tele-conferências analógicas, passando por redes de computadores, “pagers”, comunicação entre rádio-amadores, e por serviços do tipo “tele-amigo” [...]. O ciberespaço, assim definido, configura-se como um locus de extrema complexidade, de difícil compreensão em termos gerais, cuja heterogeneidade é notória ao percebermos o grande número de ambientes de sociabilidade existentes, no interior dos quais se estabelecem as mais diversas e variadas formas de interação, tanto entre homens, quanto entre homens e máquinas e, inclusive, entre máquinas. (GUIMARÃES JR., 2000, p. 142).

Com efeito, a proposta desse autor para seu objeto de estudo é realizar o que ele chama de “abordagem analítica intrínseca”, ou seja, um deslocamento na compreensão do Ciberespaço como “objeto”, em si, para um espaço frequentado por personas que constituem localidades e territorialidades. Tenta-se compreender as singularidades dos grupos desse universo “social”. Por outro lado, segundo o autor, existem as “abordagens extrínsecas” que tomam o Ciberespaço como mais um aspecto da cultura contemporânea. “Ambas as abordagens são válidas e complementares, na medida em que são apenas distinções analíticas, e em que, para cada uma, se constitui uma classe distinta de problemas” (GUIMARÃES JR., 2000, p. 143).

Todavia, o autor realiza a defesa de sua abordagem considerando que ela consegue

perscrutar o interior do ciberespaço, buscando especificidades onde vigoram culturas localmente determinadas e negociadas.

A respeito das fronteiras entre online e offline e seu “estatuto ontológico”, que ora delimitam dois universos distintos ora coloca-os como fortemente entrelaçados, o autor nos alerta para levarmos em consideração novamente, as especificidades das práticas sociais que ocorrem em seu interior, ou seja:

A opção por situar a pesquisa empírica no on-line, no off-line ou em ambos não pode ser tomada a priori, mas deve considerar critérios como a natureza do problema de investigação, a disponibilidade dos informantes e mesmo as contingências físicas. (GUIMARÃES JR., 2000, p. 145).

Para esse autor, certos recortes de análise podem impossibilitar o acesso ao offline enquanto que outros o tornam dispensável. Outra característica apontada no conjunto de abordagens sobre o tema é a flexibilidade das tecnologias de informação e comunicação. Esta natureza flexível se dá muitas vezes, no processo em que, tanto o hardware quanto software, serem elaborados, de forma a facilitar futuras alterações e reconfigurações, amplifica-se a relação simbiótica e ao mesmo tempo intrincada entre tecnologia e cultura.

A transformação e reelaboração – tanto simbólica quanto “material”- de artefatos culturais é ainda mais pronunciada quando esses artefatos são empregados como ferramentas e plataformas para a existência de culturas locais no ciberespaço. Tecnologias relacionadas à criação de espaços sociais são frequentemente utilizadas de formas diferenciadas àquela previstas por seus designers, sendo amplamente ressignificadas por seus

usuários. As características e particularidades da vida social que se desenvolve dentro e através dessas tecnologias fazem com que seus usuários pressionem os limites das aplicações, de forma com que as mesmas se adéquem às suas culturas locais. (GUIMARÃES JR., 2004, p. 148).

Dessa relação, decorre que as tecnologias utilizadas para a criação de ambientes de sociabilidade no ciberespaço, não são apenas utilizadas em contextos sociais, mas sim, engendram esses contextos, na medida em que, determinam as condições necessárias para seu estabelecimento (GUIMARÃES JR., 2004). A relação entre tecnologia e cultura é aqui acreditada, sob ponto de vista de sua fluidez e dinamismo, com usuários que adaptam e ressignificam, transformando de diversas maneiras tais tecnologias.

Esta diluição de fronteiras, no caso do desenvolvimento das tecnologias relacionadas à vida social no ciberespaço, tem implicações tanto na natureza da sociabilidade on-line quanto nos processos de desenvolvimento de tecnologias. (GUIMARÃES JR., 2004, p. 133).

Com efeito, usos e estudos das tecnologias de realidade virtual estabeleceram uma rede sociotécnica<sup>12</sup> complexa e abrangente, que envolve desde acadêmicos, programadores, designers e usuários no desenvolvimento de produtos deste “nicho” tecnológico que são os avatares. Esta rede sociotécnica dos avatares é parte de uma rede mais ampla atrelada à indústria da recreação (videogames e filmes), imagens biomédicas, interatividade de performance artística e outros. Nesse caso, o autor usa o avatar, enquanto representação

do usuário no ciberespaço, percorrendo “etnograficamente” várias etapas de sua produção: científica, empresarial, testes e uso. O que suas observações constataram é que os avatares, assim como qualquer outro artefato – são elaborados a partir de determinadas concepções sobre seu possível uso. Essas concepções estão relacionadas com representações culturais sobre o que é um corpo e isso exerce um importante papel, na forma pela qual estas tecnologias são concebidas. Além do mais, surgem formas peculiares de gerenciar os conhecimentos técnicos entre os programadores. Por exemplo, são criados fóruns de discussões na web, que configuram um locus profícuo de compreensão do contexto de produção de plataformas, que empregam tecnologia 3D nos dias atuais.

O processo de aprendizado do funcionamento e características da plataforma, além de truques para contornar as limitações e bugs da versão beta, ocupa um papel importante no dia-a-dia do fórum. Uma das atividades prestigiadas é a criação de tutorias na web a respeito de aspectos específicos da plataforma. Alguns desses tutoriais apresentam grande grau de sofisticação editorial, contando com exemplos e detalhes, e tornaram-se “clássicos”, citados com frequência para os novatos. Todas essas atividades contribuem para estreitar os laços entre os membros, dessa forma reforçando o sentimento de comunidade. (GUIMARÃES JR., 2004, p. 140).

Um exame mais atento sobre estas relações poderá revelar especificidades sobre as novas modalidades de interação social, que ocorrem no ciberespaço, bem como suas implicações para as respectivas “culturas locais”. O tratamento empírico tanto quanto normativo destas questões faz jus ao reconhecimento

<sup>12</sup> Ver projeto de pesquisa: *Avatars: Technologies of Embodiment in Cyberspace*.

da importância das propostas colocadas por estes, por assim dizer, pioneiros de uma Antropologia na/da Internet e uma (n)etnografia contemporânea. Em suma, elas revelam a necessidade de outros trabalhos que visem somar-se ao corpus de análise que ainda está em vias de construção.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os percursos realizados até aqui tentaram expor como problemáticas específicas podem ser levantadas na construção do conhecimento antropológico acerca da hipermídia e as relações e interações que daí decorrem. A partir da ótica de experiências (n)etnográficas, realizadas elegendo as configurações on, offline ou ambas, buscou-se compreender, em que medida, essas reflexões sobre textos, autoria e alteridade dialogam e/ou reelaboram velhos dilemas do ofício do antropólogo. A questão do método que abarque, não só o que está na “dobra” das relações simbólicas entre tecnologias e culturas, mas, sobretudo, às consequências que se refletem no mundo concreto, se faz necessário na compreensão da figura humana e seus coletivos, em tempos de fluxos cada vez mais velozes de informações e variações na transação de conhecimento e moldagem da cultura.

## REFERÊNCIAS

BARTH, Fredrik. Etnicidade e o Conceito de Cultura. **Antropolítica**, Niterói, n. 19, p. 15-30, 2 sem. 2005.

BARTH, Fredrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.

BRAGA, Adriana. Técnica etnográfica aplicada à comunicação online: uma discussão metodológica. **UNI revista**, v. 1, n. 3, jul. 2006. Disponível em: [http://www.unirevista.unisinos.br/\\_pdf/UNIrev\\_Braga.PDF](http://www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNIrev_Braga.PDF). Acesso em: 15 jul. 2013.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. A presença do autor e a pós-modernidade em Antropologia. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 21, p. 133- 157, jul. 1988.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Antropologia do Brasil: Mito, História, Etnicidade**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.

GEERTZ, Clifford. Do ponto de vista de nativo: a natureza do pensamento antropológico. In: GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios de antropologia interpretativa**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2001. p. 85-107.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989. p. 13-41.

GUIMARÃES JR., Mário J. L. De pés descalços no ciberespaço: tecnologia e cultura no cotidiano de um grupo social on-line. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 10, n. 21, p. 123-154, jan./jun. 2004.

GUIMARÃES JR., Mário J. L. O ciberespaço como cenário para as Ciências Sociais. **Ilha: revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 139-154, dez. 2000.

GUIMARÃES JR., Mário J. L. **O ciberespaço como cenário para as Ciências Sociais**. IX Congresso Brasileiro de Sociologia, Porto Alegre, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/14652/13398>. Acesso em: 08 ago. 2018.

HANNERZ, Ulf. Fluxo, Fronteiras, Híbridos: palavras-chave da Antropologia transnacional. **Mana**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 1, p. 7-39, set./out. 1997.

HINE, Christine. **Virtual Ethnography**. London: Sage, 2000.

INGOLD, Tim. De sujeitos e objetos: um ensaio crítico de Antropologia da técnica e da tecnologia. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 17, n. 36, p. 95-125, jul./dez. 2011.

JUNGBLUT, Airton Luiz. A heterogenia do mundo on-line: algumas reflexões sobre virtualização, comunicação mediada por computador e ciberespaço. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 10, n. 21, p. 97-121, jan./jun. 2004.

KIM, Joon Ho. **Imagens da Cibercultura**: As figurações do ciberespaço e do ciborgue no cinema. 2005. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

KIM, Joon Ho. Cibernética, Ciborgues e Ciberespaço: notas sobre origens da cibernética e sua reinvenção cultural. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 10, n. 21, p. 199-219, jan./jun. 2004.

LATOUR, B. **Aramis, or the Love of Technology**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

LÈVY, Pierre. **O ciberespaço e a economia da atenção**. In: PARENTE, André (org.). **Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

LÈVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

LIMA, Nádya Laguárdia de. **Fascínio e alienação no ciberespaço: uma contribuição para o campo da educação.** 2003. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Etnografia como prática e experiência. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul./dez. 2009.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro. **RBCS**, São Paulo, n. 49, jun. 2002.

MILLER, D. **Material Culture and Mass Consumption.** Oxford: Basil Blackwell, 1987.

MILLER, Daniel; SLATER, Don. Etnografia on e off-line: cibercafés em Trinidad. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 10, n. 21, p. 41-65, jan./jun. 2004.

NICOLLACI-DA-COSTA, A. M. **Cabeças digitais: o cotidiano na Era da Informação.** Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/Loyola, 2006.

NICOLLACI-DA-COSTA, A. M. **Na malha da rede: os impactos íntimos da internet.** Rio de Janeiro: Campus, 1998.

STRATHERN, M. **Property, Substance and Effect: Anthropological Essays on Persons and Things.** London: Athlone Press, 1999.

# A CRISE DA SOJA ORGÂNICA: A Mudança Nos Produtores

## THE ORGANIC SOYBEANS CRISIS: THE CHANGE IN PRODUCERS

Danieli Simonetti<sup>1</sup>  
Miguel Angelo Perondi<sup>2</sup>

### RESUMO:

Capanema, um polo nacional de produção de soja orgânica está em crise e, a partir da abordagem da Velha Economia Institucional, procura-se perceber quais mudanças ocorreram e levaram os produtores a abandonar a estratégia da produção orgânica. Entre as questões que explicam a crise, essa pesquisa percebeu que o atraso tecnológico da produção orgânica, que a princípio era usual, com o tempo, passou a ser comparativamente mais penoso. A produção orgânica ainda demanda mais de oito horas na lavoura sob o sol, entretanto, os novos pacotes tecnológicos diminuíram a penosidade do trabalho dos sistemas convencionais, uma mudança de hábito que também é impulsionada pela mudança de percepção entre as gerações, pois, os agricultores têm se mantido orgânicos enquanto dispõe de força de trabalho suficiente para manter o hábito. Percebe-se assim, que o principal entrave à produção orgânica é sua pouca praticidade e a inconveniente demanda de trabalho.

**Palavras chave:** Crise na Produção Orgânica. Velha Economia Institucional. Hábito. Força de Trabalho. Mudança institucional.

### ABSTRACT:

The Capanema region, a national hub of organic soy production is in crisis and, from the approach of the Old Institutional Economics, looking to understand what changes occurred and led farmers to abandon the strategy of organic production. Among the issues that explain the crisis, this research found that the technological backwardness of organic production, which at first was usual, over time, has become comparatively more painful. Organic production still takes more than eight hours in the fields under the sun, however, new technological packages decreased the painfulness of the work of conventional systems, a change of habit that is also driven by the change in perception between the generations as farmers have remained as organic

<sup>1</sup> Graduada em Agronomia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná e mestranda em Desenvolvimento Regional pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

<sup>2</sup> Graduado em Agronomia pela Universidade Federal do Paraná, possui mestrado em Administração pela Universidade Federal de Lavras e Doutorado em Desenvolvimento Rural pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

have enough manpower to maintain the habit. It can be seen therefore that the main obstacle to organic production is a little practicality and inconvenient demand for labor.

**Keywords:** Crisis in Organic Production. Old Institutional Economics. Habit. Workforce. Institutional change.

## INTRODUÇÃO

A produção orgânica apresenta uma crescente demanda mundial, e o Brasil mostra um grande potencial nesse segmento. Para Lima e Marques (2001), a agricultura orgânica vem se expandindo à medida que a sociedade passa a se preocupar mais com a saúde e também com o meio ambiente, preocupação esta que vem crescendo segundo os autores.

O município de Capanema já foi destaque em nível nacional pela produção de grãos (principalmente soja) e açúcar mascavo de forma orgânica, construiu uma imagem histórica de território de produção orgânica e se tornou um grande polo exportador de produtos desse tipo do Brasil. Em 2010 a microrregião contava com mais de 300 famílias no sistema orgânico, sendo uma região de abrangência do Parque Nacional do Iguaçu, usufruiu ainda mais deste segmento de produção orgânica desde 1986 (LADISLAU, 2010).

Os produtos orgânicos vêm ganhando espaço no mercado consumidor, o que aparentemente refletiria num aumento da produção, no entanto, o município de Capanema tem apresentado uma forte diminuição desta forma de produção. A microrregião de Capanema exibiu um crescimento até meados dos anos 2000, seguindo

uma mesma tendência a nível mundial, entretanto, a partir da metade dessa década passou a perder um grande número de seus produtores sem que houvesse uma entrada equivalente de novos interessados. Assim, a microrregião que já comportou várias empresas de comercialização de soja orgânica, tem hoje apenas uma empresa neste ramo instalada em Capanema. Para se viabilizar economicamente, essa empresa procura produção em outras regiões do país, pois a queda brusca no número de produtores, e consequentemente o baixo volume de produção, inviabiliza a estrutura física e de pessoal.

Este artigo se propõe a entender a produção orgânica como uma questão de comportamento, um hábito, em muitos casos, visto como ultrapassado. Para Veblen (1985, p. 19), “a mudança de padrões e pontos de vista é, todavia, gradual; ela raramente resulta na subversão ou total supressão de um ponto de vista aceito no passado”.

Para Berger e Luckmann (2003), são as instituições que controlam a conduta humana, estabelecendo padrões de atuação que levam a uma direção e não a outra oposta, cuja possibilidade também seria possível. As nossas relações sociais são permeadas de instituições, o nosso comportamento é um hábito que atua e modifica as instituições. Analisar a mudança institucional é perceber as diferenças de comportamentos, quais os processos que resultam em mudanças de hábitos, seja optando por um comportamento em detrimento de outro, ou então adaptando as suas condições ao ambiente.

Esta dissertação vem ampliar os estudos sobre a produção orgânica ao tentar perceber as instituições presentes na produção orgânica de soja, quais as mudanças que ocorrem e levam os produtores a uma mudança de



comportamento, neste caso, de deixar a produção orgânica. Para tal, toma-se a abordagem da Velha Economia Institucional, a partir dos pensamentos de Veblen, em que as instituições são consideradas como comportamentos, hábitos mentais e “são ao mesmo tempo, métodos especiais de vida e de relações humanas” (VEBLEN, 1985, p. 109).

Essa abordagem é dinâmica e consegue dar suporte a complexidade da agricultura familiar, objeto deste estudo. Na agricultura familiar, a produção é baseada em laços de parentesco, que atribui tarefas segundo gênero e idade, promovendo uma organização do trabalho diferente dos estabelecimentos essencialmente capitalistas, combinando ação e decisão instantânea (LIMA *et al.*, 1995) que proporciona uma gestão flexível (VEIGA, 1991), extremamente ágil e econômica, sem amarras ao tempo e espaço.

Outro aspecto importante a ser considerado ao trabalhar com a agricultura familiar é considerar a sua tradição, o seu saber fazer. Woortmann (2009) ressalta que para entender o mundo camponês é necessário que se compreenda o mundo através dos seus olhos, ou seja, dentro do sentido que aquilo faz para ele, somente a partir deste esforço se consegue compreender os seus comportamentos e hábitos.

Nesta pesquisa se percebe, de um lado, um mercado consumidor disposto a oferecer uma remuneração diferenciada por produtos orgânicos, entretanto, de outro lado, há agricultores familiares que mesmo sabendo dessa demanda optam por desistir da produção. Assim, pergunta-se: Houve uma alteração na forma como as famílias interpretam e conduzem a produção de soja orgânica? Se houve, quais fatores afetam a permanência ou a desistência da produção orgânica?

Ao adotar um enfoque exploratório e descritivo, para Godoy (1995), o pesquisador deverá estar aberto a suas descobertas, assim, com o intuito de não estabelecer pré-conceitos que interfiram na pesquisa, preferiu-se não partir de uma hipótese de pesquisa definida a priori. Portanto, tem-se o objetivo de: analisar a mudança institucional da produção de soja orgânica na microrregião de Capanema.

Um dos principais pressupostos da abordagem evolucionária é a interação entre os elementos e, ao recomendar uma proposta metodológica institucionalista, Atkinson e Oleson (1996, p. 1 *apud* Agne, 2014, p. 62) destacam sete elementos para a investigação,

[...] (1) nortear a pesquisa através da formulação de uma questão, não de um axioma; (2) analisar o comportamento humano a partir das suas intenções/objetivos; (3) reconhecer que os fatos são resultados do processo histórico e de mudança cumulativa; (4) pressupor que instituições e comportamento humano estejam enraizados em relações de causa e efeito; (5) utilizar a proposta holística para entender a história; (6) entender que a evolução é um processo de seleção, em que fatores desconhecidos modificam hábitos de pensamento e comportamento dos indivíduos e (7) compreender que o conflito e a negociação são pertinentes como elementos de análise do processo de evolução das instituições.

As instituições e a interação entre os elementos possuem características específicas, implicando em particularidades, a região de Capanema sempre teve uma forte atuação nos movimentos sociais, bem como, uma participação ativa na Revolta de 57<sup>3</sup>. Muitos dos líderes da macrorregião Sudoeste

<sup>3</sup> Movimento deflagrado na região devido ao conflito de agricultores “posseiros” com uma empresa

do Paraná tem sua formação nos debates gerados no município de Capanema.

Para a pesquisa exploratória, foram entrevistados cinco interlocutores históricos da produção orgânica na região de Capanema, denominados aqui de “colaboradores”, e na pesquisa de campo propriamente dita, foram realizadas outras 10 entrevistas, com produtores orgânicos e convencionais.

A escolha das famílias ocorreu de forma não aleatória e teve como critério a conveniência e distribuição geográfica, essa técnica de amostragem é comum nas pesquisas qualitativas. Inicialmente foram entrevistados produtores conhecidos e a partir destes e de indicações de pessoas chaves foi-se definindo a amostra.

Durante as entrevistas foi utilizado um questionário semiestruturado, adaptado de Agne (2014), direcionado aos agricultores explorando sua vinculação com o meio rural agrícola e a produção orgânica. Também foi utilizado um questionário estruturado, adaptado de Simonetti, Perondi e Villwock (2014), para obter informações do estabelecimento e da família.

A técnica de observação combinada com a entrevista tem um papel essencial na pesquisa social (GODOY, 1995). As entrevistas realizadas também tiveram como enfoque a observação, sendo gravadas, em concordância com o entrevistado, a fim de não gerar desvios de atenção na tentativa de anotar integralmente as informações no momento. Entretanto Yin (2001, p. 94) alerta que o fato de gravar a entrevista, não “substitui o ato de ‘ouvir’ atentamente o entrevistado durante o curso da entrevista”.

As entrevistas foram transcritas de forma integral e ordenadas a partir da lógica a ser apresentada no trabalho. Ao serem

---

de venda de terras. Para mais detalhes ler Lazier (1986) e Martins (1990).

alocadas no texto, as citações foram corrigidas, ou seja, foram retirados os vícios de linguagem e as palavras repetidas, quando estas não mudavam o sentido da frase. Quando houve a junção, ou o corte de alguma fala entre as frases, foi utilizado como padrão as reticências entre colchetes, “[...]”. Havendo a necessidade de complemento nas transcrições as mesmas serão apresentadas entre colchetes “[ ]”.

## 1. A ABORDAGEM TEÓRICA DO INSTITUCIONAL

As instituições fazem parte da nossa sociedade, e podem ter várias interpretações. Podem ser compreendidas como as regras que seguimos, sejam elas formais, como as leis; ou informais, como acordos verbais; ou totalmente implícitas nas relações sociais como, por exemplo, a confiança. Quando confiamos em alguém está implícito que se acredita não ser necessário recorrer a justiça para fazer valer um contrato formal ou informal, e aceitamos a sua palavra sem que haja um registro formal de contrato.

Para Hodgson (2006), as instituições tanto constroem como também ativam comportamentos, as restrições impostas pelas regras podem abrir possibilidades, permitindo escolhas e ações que de outra forma não seriam possíveis. O autor também acredita que as instituições permitem um pensamento ordenado e coerente nas atividades humanas, elas dependem dos pensamentos e atividades dos indivíduos, mas não podem ser reduzidas a eles.

Não há como separar indivíduo e instituição, um depende do outro. As instituições devem ser compartilhadas. Para Berger e Luckmann (2003, p. 79), “elas são acessíveis a

todos os membros do grupo social particular em questão, e a própria instituição tipifica os atores individuais assim como as ações individuais". Os autores também ressaltam que é importante conhecer o processo histórico da instituição, como foi o processo de institucionalização, não é possível conhecer de forma adequada uma instituição sem compreender o seu processo de formação e interações.

O uso do termo "instituições" é cada vez mais recorrente nas ciências sociais. A definição de instituições não é única, há várias correntes de interpretação, sendo também relacionada á hábitos de pensamento e de comportamento e também no sentido de uma organização. Silva (2010, p. 290) afirma que a "definição do institucionalismo não é propriamente muito clara no conjunto das ciências sociais". Não há um consenso no conceito de "instituição". Contudo os diferentes conceitos não são totalmente divergentes, mas há um aprofundamento em determinado aspecto de acordo com o propósito a ser trabalhado, este foco resulta no lapso de outros aspectos.

Na escola institucional, é interessante observar que alguns autores apontam para uma divisão entre o Novo e o Velho Institucionalismo. De forma sucinta o Velho Institucionalismo traz uma abordagem mais generalista dos fatos, com certa interdisciplinaridade e os Novos atuam de forma mais funcionalista, ou seja, na economia, não rompendo com a ideia de maximização e equilíbrio, ou na ciência política e sociologia, com a ideia da escolha racional.(BASTOS; GOMES, 2006).

Agne (2014) não vê na literatura a possibilidade de um diálogo entre as duas perspectivas, mas, corrobora que todos os trabalhos recebem influência de Thorstein Veblen. Entender as instituições

é "compreender a forma como os atores dão sentido às suas atividades e as maneiras como os indivíduos constroem suas interpretações e condutas" (AGNE, 2014, p. 390).

No velho institucionalismo a economia é dinâmica, as suas atividades estão em constante evolução e são influenciadas por comportamentos tanto individual como coletivo, comportamentos estes que constituem as instituições (AGNE, 2014). Veblen (1985) vê as instituições como hábitos de pensamentos e comportamentos dos indivíduos que não somente restringem, mas também reproduzem comportamentos.

Para Veblen (1985, p. 110),

As instituições – o que vale dizer, os hábitos mentais sob a orientação das quais os homens vivem são, por assim dizer, herdadas de uma época anterior; época mais ou menos remota, mas, em qualquer caso elaboradas no passado e dele herdadas. As instituições são o produto de processos passados, adaptados a circunstâncias passadas, e por conseguinte nunca estão de pleno acordo com as exigências do presente.

É com o intuito de compreender os comportamentos que são replicados e aqueles que são de acordo com o problema de pesquisa, que este projeto foca a abordagem a partir de Veblen que possibilita entender os processos de transformação que resultam em novos comportamentos a partir de mudanças do ambiente e interações sociais em diferentes níveis (AGNES, 2014).

O contexto social está diretamente envolvido com o desenvolvimento das instituições, assim as relações sociais resultantes de relações de confiança e reciprocidade são vitais para um melhor desenvolvimento, e possuem muito mais chances de serem

eficazes. Silva (2010) considera importante para a teoria do institucionalismo vebleniano entender os conceitos de instintos, hábitos de pensamento e instituições. O conceito de instinto não está ligado somente a definição biológica que conduz a natureza humana, mas vai além dela, ampliando para os componentes sócio-históricos. O conceito de hábitos, segundo Silva (2010), deriva do conceito vebleniano de instinto, “em Veblen, o hábito aparece como solução para se transpor o caminho da disposição instintiva para a instituição” (SILVA, 2010, p. 298). Os “hábitos de pensamento resultam dos hábitos de vida” (VEBLEN, 1968, p. 38 *apud* SILVA, 2010, p. 298), dos comportamentos.

Os hábitos de vida podem ser interpretados como os comportamentos, que podem ser incorporados de tal forma que “os indivíduos refletem tais práticas como naturais, intemporais ou mesmo necessárias” (SILVA, 2010, p. 298). O autor ainda afirma que

o hábito, uma vez consagrado socialmente, cristaliza-se de modo quase inabalável. Mesmo que o indivíduo não faça ideia de sua origem ou de sua aplicabilidade, o hábito pode persistir sem que ninguém ou nada o altere. Dessa forma, o sujeito está subordinado a imperativos que, no mais das vezes, fogem ao seu controle.

Hodgson corrobora e afirma que os hábitos se “repetem porque o custo que implica mudá-los é considerado demasiado alto” (HODGSON, 1994, p. 127). O hábito é a disposição de se engajar em comportamentos ou pensamentos que foram anteriormente adotados ou adquiridos (HODGSON, 2006). Ter um hábito não significa utilizá-lo o tempo

todo. Mas é o comportamento manifesto a única forma de se observar as instituições.

Veblen define as instituições como hábitos de pensamentos, os quais resultam dos hábitos de vida. Assim “a instituição serve para balizar a ação dos indivíduos em meio a coletividade” (SILVA, 2010, p. 304). Para Hodgson (1994, p. 126) “é precisamente em torno das instituições sociais que, em grande medida, se organiza o conteúdo do interesse próprio”.

Para Veblen (1985, p. 109),

o progresso que se fez e que se vai fazendo nas instituições humanas e no caráter humano, pode ser considerado, de um modo geral, uma seleção natural dos hábitos mentais mais aptos e um processo de adaptação forçada dos indivíduos a um ambiente que vem mudando progressivamente mediante o desenvolvimento da comunidade e a mudança das instituições sob as quais o homem vive.

Para Agne (2014), Veblen deixa claro que é o dinamismo e a complexidade que modificam as instituições. Assim a multiplicidade de interações não provoca uma uniformidade de estratégias, mas aumenta a diversidade de estratégias podendo levar ou não a exclusão de uma atividade, como neste caso, com a produção orgânica de soja.

A variação entre as unidades pode ser a resposta a novas configurações, resultando na dependência da evolução do caminho de cada unidade (HODGSON, 2006). Assim como na evolução biológica, as espécies selecionadas não são necessariamente as mais eficientes, o mesmo pode-se afirmar sobre as instituições, há uma série de aspectos que influenciam, tanto situações passadas, como situações presentes, desta forma esta abordagem se mostra interessante para estudar a mudança institucional da produção de soja

orgânica em Capanema, pois mesmo sujeito aos aspectos econômicos positivos, são diversas as estratégias adotadas pelas famílias, seja na manutenção ou no abandono da atividade.

Compreender a instituição dos agricultores a partir do comportamento de ser ou não orgânica é a escolha deste trabalho para entender a quebra do setor orgânico na microrregião de Capanema apesar de possuir um mercado promissor e atrativo financeiro. Veblen (1985) defende que a mudança nos padrões de vista é gradual, mas que raramente resulta em total supressão do ponto de vista anterior, antes aceito integralmente.

Se produção orgânica partiu de um comportamento usual dos agricultores da região, porque ocorre seu abandono nos dias atuais?

## 2. A PRODUÇÃO DA SOJA ORGÂNICA NA REGIÃO

Segundo o IBGE a microrregião de Capanema é composta pelos municípios: Capanema, Pérola D'Oeste, Ampere, Planalto, Realeza, Santa Izabel do Oeste, Pranchita e Bela Vista da Caroba. Todos esses municípios descendem em parte ou totalmente do município de Capanema, por isso a relação desse município com os demais é muito forte. Ao longo de sua história essa região apresenta uma diversidade de experiências de comercializações agrícolas formadas não apenas pelos agricultores, mas também por ser foco de várias ações de organizações e instituições municipais e regionais (KIYOTA, 1999).

Terrezzan e Valarine (2009) afirmaram que a produção orgânica está sendo difundida em todo o mundo e o mercado está receptivo

a estes produtos, o que resultaria em aumento das áreas produtivas e inclusão de novos produtores, os mesmo autores afirmam que hoje a agricultura orgânica brasileira cresce lentamente em comparação ao período de 2000 a 2004 quando houve um salto de 100 para 803 mil hectares de produção. Na microrregião de Capanema esse crescimento é negativo, pois, a partir da metade da década de 2000, ocorre uma queda no número de produtores e não há uma suficiente reposição desses produtores.

Segundo o colaborador 3, em 1993 iniciou um projeto para trabalhar com a agricultura diferenciada no município de Capanema, sem o risco do agrotóxico, e a previsível degradação e contaminação ambiental. Assim, em setembro de 1995, foi formada a Terra Preservada com o intuito de comercializar essa produção de forma diferenciada. Já na compra da primeira safra, foi realizada a exportação para o continente Europeu. A demanda inicial era muito grande.

O fator financeiro é apontado, pelo colaborador 3, como um importante ponto na motivação dos produtores com a produção orgânica. Mas, além dessa motivação, havia um grupo de produtores onde a principal motivação não era econômica, mas produzir um alimento mais saudável para a família e para os consumidores. Havia neste segundo grupo uma preocupação ambiental e com a saúde, pois, não existia o uso do equipamento de proteção individual (EPI), cuidados no preparo de caldas e pulverização, entre outras medidas de segurança, e muitos eram os casos de intoxicação. “Era uma questão desde a cabeça dessas pessoas, eu não quero passar nada na minha lavoura, quero preservar a minha família e quem está consumindo também”, afirma o colaborador 3.

A similaridade das práticas culturais aliada a comercialização diferenciada com o pagamento do prêmio, colaborou com a difusão da produção orgânica na microrregião de Capanema, “Mesmo na agricultura convencional o pessoal usava as capinadeiras para fazer a limpa” (Colaborador 3). Para o colaborador 4, técnico da empresa de comercialização orgânica, a maior remuneração com a produção orgânica poderia significar manter a família no meio rural com uma renda melhor, era uma oportunidade de manter o filho junto ao pai no meio rural.

Capanema se manteve forte na produção orgânica até o ano de 2005, quando o número de produtores a desistir se torna muito superior ao de produtores que passam a iniciar na produção orgânica. Nos primeiros anos de comercialização não eram muitas as exigências, com a entrada das certificadoras, novas exigências, como barreiras e limitação no uso de produtos, batem de frente com a autonomia de decisão dos agricultores.

Com a disseminação dos herbicidas e sua comprovada eficiência no controle de plantas daninhas, os métodos de controle dessas plantas nas práticas permitidas do sistema de produção orgânica começam a ser questionados pela falta de praticidade e elevada demanda do uso da força de trabalho.

Outra mudança que impacta a produção orgânica foi o advento do plantio direto. Paulatinamente, a adoção ou manutenção da condição de produtor orgânico se tornou cada vez mais complicada, principalmente, quanto à tecnologia de controle das ervas daninhas e manejo do solo, em vista de que o plantio direto passou a ser mais viável tecnicamente, e com economia da força de trabalho e maior conservação do solo.

Além das práticas mecânicas, as pragas, antes consideradas secundárias e de baixo dano econômico, como a lagarta e o percevejo, ganham importância e se tornam recorrentes. A utilização de iscas que de início eram suficientes para impedir danos econômicos acabou ficando inviabilizada pelo aumento das infestações provocado pela utilização de soja precoce nas lavouras convencionais do entorno, o que elevou a pressão de infestações nas lavouras orgânicas, que utiliza variedades de ciclo um pouco mais longo.

Com o evento da transgenia, foi criado mais um impasse, apesar de ser uma planta autógama com baixa polinização cruzada, não são raros os casos de contaminação, principalmente, devido ao uso compartilhado de máquinas e equipamentos durante a colheita e o transporte. A colheita se tornou um fator decisivo na produção orgânica, se não realizada com cuidado toda a precaução tomada durante a produção é perdida.

Outro ponto que vem se agravando tanto na produção orgânica como na convencional sem transgenia é o desenvolvimento de novas cultivares e variedades. Para os colaboradores 1 e 3, muitos programas de melhoramento de soja convencional e orgânica foram deixados de lado. Enquanto as novas cultivares transgênicas ganham em produtividade e resistência a doenças e pragas, as convencionais se mantêm estagnadas.

A principal dificuldade enfrentada pelos produtores orgânicos, para Brighenti e Brighenti (2009), é o controle de plantas daninhas, sendo o manejo realizado de forma mecânica, em geral manual. Esse controle mecânico demanda mais força de trabalho, que normalmente é o familiar, para os autores esse é o motivo de muitas desistências de produtores e motivo da não entrada de novos.

O colaborador 4 tem uma visão bastante econômica dos motivos que levam a diminuição da produção. Para ele, o prêmio pago pela saca de soja orgânica deveria ser maior, nos primeiros anos era pago um valor fixo, que representava um aumento de 60 a 80% sobre o convencional. Hoje paga-se uma porcentagem fixa, uma bonificação média de 35%. Ele ressalta, em sua opinião, a necessidade de elevar o pagamento: “hoje para reverter a situação tem que pagar mais, se não pagar mais, não reverte mais!”.

Além das práticas de produção citadas pelos colaboradores até, o Êxodo rural também traz uma preocupação especial à produção orgânica, a baixa disponibilidade de força de trabalho tanto familiar como para contratação é um fenômeno presente em todo o meio rural, no entanto como a produção orgânica usa práticas mecânicas há uma necessidade maior de força de trabalho.

Os fatores apontados neste tópico se referem aos pontos de vista dos colaboradores. No decorrer do trabalho, esses pontos serão também analisados pelos olhos daqueles que realmente colocam em ação (ou não) as práticas da produção orgânica, quais sejam: os agricultores. Outro papel importante neste contexto de pesquisa é assumido pela empresa de comercialização orgânica instalada em Capanema, a GEBANA Brasil.

A microrregião de Capanema já teve várias empresas no segmento de grãos orgânicos, a primeira empresa que se instalou na microrregião foi a “Terra Preservada”. Descontente na empresa um dos funcionários sai e forma a “Agroorgânica”. Devido á questões legais a “TOZZAN”, que antes era cliente da “Terra Preservada”, se une a esta, formando a união “TP&T”. No entanto esta união não se mantém devido a diferenças de planejamento

e direção, separando novamente as empresas, a “Terra Preservada” se desfaz e fica a “TOZZAN” na região. Neste mesmo período a “GAMA”, empresa com sede em Ponta Grossa, se instalou no município de Planalto, a empresa se mantém no mesmo período que a “TOZZAN”, hoje não atua mais na região.

A “GEBANA Suíça” era uma das clientes da “Terra Preservada” e depois da “TOZZAN” e da “GAMA”. Percebendo a inconstância das empresas na região, optou por abrir a GEBANA Brasil juntamente com um engenheiro agrônomo ex-funcionário da Terra Preservada e posteriormente da TOZZAN. Assim, a estrutura da antiga Terra Preservada passou para a GEBANA atualmente. Tanto os agricultores que trabalhavam com a “TOZZAN” como com a “GAMA” passam a comercializar com a “GEBANA Brasil”.

A GEBANA Brasil nasce em setembro de 2002, a partir de ex-funcionários da Terra Preservada e investidores da GEBANA Suíça. No período de instalação da GEBANA Brasil a agricultura orgânica estava em expansão na região, a empresa chegou a contar com a produção de 200 a 250 agricultores somente na microrregião de Capanema. Essa expansão na produção fez com que a empresa investisse em estruturas para alocação e processamento da produção.

Contudo, depois do auge de produção no início dos anos 2000, o número de produtores diminuiu e conseqüentemente o volume de produção. Hoje os agricultores familiares envolvidos na produção de soja orgânica para a empresa não passam de 70 estabelecimentos, sendo em torno de 50 entre as microrregiões de Capanema e Palotina e o restante no Rio Grande do Sul.

Sem um volume mínimo de produção, correspondente à sua capacidade instalada,

a empresa foi ao longo dos anos acumulando dívidas, se tornou normal fechar o ano no vermelho, “Se empatar já é bom, porque nunca teve lucro”, é a afirmação do colaborador 1, gerente agrícola da empresa desde 2011. Em 2012 a GEBANA do Brasil praticamente faliu e somente não fechou porque os compradores se tornaram também investidores da empresa e aceitaram tomar parte das perdas, além de fazer adiantamentos de compras futuras. Com a empresa assumindo o compromisso de se viabilizar, investindo principalmente em novas tecnologias, os investidores aceitaram reduzir o seu capital numa tentativa de capitalizá-la.

A empresa mantém a assistência técnica não voltada para a comercialização de insumos, mas com o intuito de orientação e assistência aos produtores. O colaborador 4 faz a orientação voltada à produção orgânica desde 1995 e sente-se parcialmente responsável pela manutenção desta. A aproximação ocorre com a família do produtor, e não somente com o produtor. É devido a essa aproximação que há por parte do técnico uma cobrança pessoal em não “perder” o produtor.

### **3. FOCO NO COMPORTAMENTO DOS AGRICULTORES**

As unidades familiares são dinâmicas, Friedman (1986) afirma que não tem como ordenar uma tendência cronológica de sua evolução, elas estagnam, avançam no mercado, retrocedem, enfim elas conseguem se adaptar perante as suas condições e as condições do mercado.

Para Chayanov (1974), os camponeses são os criadores de sua própria existência, essa afirmação reforça a sua capacidade de

se adaptar. A possibilidade de adaptar-se ao ambiente é percebida na fala do agricultor 10 quando decide voltar ao meio rural. O agricultor 10 levanta as diferenças entre o urbano e o rural, no primeiro, normalmente, tornar-se-ia um assalariado, com horário e determinadas funções a serem cumpridas, sem muita margem para mudanças. No segundo, na agricultura, tem-se autonomia no trabalho, liberdade para definir as prioridades, horário próprio para realizar as tarefas, é justamente sobre essa autonomia que pesou sua decisão de voltar para o meio rural e ser agricultor.

Os casos estudados tem sua relação com o meio rural vinculada à família, à influência dos pais na infância e adolescência. Começar sua vida na agricultura é influência do meio, que por serem agricultores apreendem esta profissão desde a infância. Percebe-se essa interferência nas falas dos agricultores ao serem questionados desde quando estão na agricultura, ouve-se respostas como: “A vida inteira”; “é de berço”; “desde que eu nasci”, “desde criança”. A influência dos pais é bastante forte, a criação no meio rural é a maior influência para o começo do trabalho agrícola, acabando por moldar o perfil destas pessoas para que sejam agricultores em potencial.

Apesar de toda a influência da criação, a agricultora 8 acredita que há também uma vocação para a atividade, a necessidade de quererem se manter como agricultores. O casal teve a possibilidade de morar na cidade trabalhando na indústria catarinense, mas trocou a casa na cidade pela área que tem hoje no meio rural de Capanema e retornou a atividade agrícola.

Para Veblen (1985, p. 110), “os hábitos mentais dos homens hodiernos tendem a persistir indefinidamente, exceto quando as circunstâncias obrigam a uma mudança”.



Assim ocorre com o comportamento dos agricultores desta pesquisa que descendem de uma família de agricultores e se mantêm como tal. O comportamento é mantido e justificado de diversas maneiras, vocação como no caso do casal de agricultores 8, manutenção da autonomia e gosto pelo trabalho agrícola como no caso 10, ou por ser a condição possível para os padrões na sua juventude.

Embora aparente ser a única opção, ser agricultor é motivo de orgulho e não de arrependimento. O agricultor 2 afirma nunca ter pensado em se mudar para a cidade, e o agricultor 7 afirma gostar “demais” de sua profissão, mostrando que o hábito de ser agricultor se cristalizou nestas pessoas. Como afirma Silva (2010, p. 298), “o sujeito está subordinado a imperativos que, no mais das vezes, fogem ao seu controle”, ser agricultor se tornou uma prática natural. Além da influência herdada dos pais, o ambiente também influencia.

Com exceção dos estabelecimentos 08-conv e 09-conv, a soja representa mais de um terço da receita total dos demais estabelecimentos, e destes representa 50% ou mais da receita em 02-org, 03-org e 07-conv. Considerando somente as receitas de venda agrícola, três agricultores dependem exclusivamente da produção de soja: 02-org 04-org e 07-conv. Os vínculos específicos com a produção orgânica de soja serão tratados a seguir.

### **3.1 A PRODUÇÃO ORGÂNICA DE SOJA**

Enquanto alguns agricultores preferem se manter numa forma de produção mais tradicional, outros agricultores passam a

utilizar os defensivos agrícolas, no entanto, poucos tomam os cuidados necessários para evitar intoxicações e também contaminações ao meio ambiente.

Para o colaborador 3, um dos fatos que estimularam a produção orgânica no município era devido ao fato de que os agricultores já produziam quase que de maneira orgânica, mas vendiam sem qualquer agregação de valor.

A instituição depende do indivíduo. Veblen (1985) e Hogdson (2006) afirmam que essa inter-relação tanto pode coagir comportamentos como pode estimulá-los. As duas situações ocorreram ao se deparar com as “novidades” da revolução verde, e as experiências individuais resultam em trajetórias diferentes de comportamento, assim, enquanto alguns indivíduos adaptaram sua forma de produção adotando tais tecnologias, outros veem casos de intoxicação e ficam relutantes a adoção e mantiveram sua forma tradicional de produção optando pelo não uso dos novos compostos químicos.

Por isso, nesta pesquisa, procurou-se tipificar os agricultores em dois grupos de acordo com as motivações que os levaram a iniciar com a produção de soja orgânica. O primeiro, e mais comum no início dos anos 90, é o fato do agricultor ter rejeitado a utilização de agrotóxicos em sua produção, facilitando uma transição para o orgânico, são os agricultores: 02-org; 03-org; 04-org; 06-conv; 07-conv; 09-conv. O segundo motivo é de agricultores que já haviam adotado a utilização do pacote tecnológico da Revolução Verde e se sentem motivados pela maior remuneração na produção orgânica, um fator que ativa uma mudança na forma de produção, são os agricultores: 01-org; 05-org; 08-conv; 10-conv.

É claro que a perspectiva de uma remuneração maior também teve influência sobre

o primeiro grupo como fica claro na fala anterior do agricultor 2, que afirma estar deixando de ganhar a bonificação. Os agricultores 1, 4 e 8 relatam que a bonificação era um dos motivos de vantagem da produção orgânica.

A fala do agricultor 7 também mostra que a partir da melhor remuneração se tem um maior cuidado com a lavoura, no sentido de que o pagamento era com o intuito de remunerar a maior força de trabalho empregada. A força de trabalho necessária para a produção varia em cada caso, o agricultor 2 mora sozinho e mesmo assim afirma dar conta de sua área de 10,8 hectares de soja, ressaltando ser o resultado de um cuidado constante com a área, não deixando sementar as plantas daninhas, sendo as plantas daninhas a principal preocupação na produção orgânica, e estando, no caso específico, sanadas, facilita a transição para a produção orgânica.

O agricultor 2 foi indicado por um vizinho, no período vários de seus vizinhos produziam de forma orgânica, praticamente toda a “linha”. Hoje somente ele ainda se mantém e o mesmo ocorre em outras comunidades do município.

Agricultor 6: No tempo da GAMA acho que nós comentemos, chegou a 80% dos produtor aqui. Aqui nessa linha.

Percebe-se que há diferentes trajetórias ligadas ao início da produção orgânica, cada uma resulta da situação em particular vivida pelo agricultor e da adaptação gradual do ponto de vista aceito anteriormente. Como afirma Veblen (1985, p. 109), as condições “herdadas do passado modelará essas instituições a sua própria semelhança”, cada agricultor com sua particularidade de força de trabalho, localização e conhecimento anterior.

A mudança de empresas e entrada de novas gerava bastante desconforto entre os funcionários da empresa, principalmente o

peçoal da assistência técnica. No entanto, para os agricultores, não era uma mudança brusca. Os agricultores 1 e 7 fazem confusão entre as empresas, para eles mudava somente o nome, pouco diferenciando o contexto de cada uma.

Como não há um pacote, a decisão de como produzir e quais os insumos a serem utilizados é uma mistura da experiência de anos anteriores, ou de práticas consolidadas para aquele agricultor (como por exemplo, a data de plantio e o revolvimento ou não do solo), da relação com outros produtores (prática relacionada mais ao início da produção quando havia grupos próximos) e da orientação da assistência técnica.

Agricultor 6: A assistência técnica vinha sim, daí a gente conversava, acho que ajudava muito. Também a gente tinha noção do valor que tava, se dava ou não. [...] nós conversava aqui, nós decidia.

Acostumados com a produção orgânica e esta forma de decisão, ao passar para a agricultura convencional, os agricultores 6 e 9 sentem dificuldade e ficaram dependentes da assistência técnica. A assistência técnica com o intuito de orientação e não de venda é uma vantagens da produção orgânica, no entanto a vantagem que é citada por todos os agricultores é a bonificação para o agricultor 4 devido ao prêmio, a agricultura orgânica sempre vai sobrar mais que a convencional.

Para o agricultor 9, a agricultura orgânica exige um nível maior de cuidados e de inter-relações como a presença de predadores naturais. Ao contrário da produção convencional, ela não possui um pacote tecnológico pronto para o manejo, há a necessidade de acompanhamento constante. Este fator e outros entraves do orgânico são explorados no item a seguir.

### 3.2 A MOTIVAÇÃO PARA O COMPORTAMENTO

A preocupação do agricultor 3 é com o futuro, são poucos os agricultores que estão se mantendo na produção orgânica e nenhum deles é jovem. O próprio agricultor pensa em parar com a produção, pois suas últimas safras amargaram perdas com a estiagem.

Enquanto o casal estiver dando conta dos cuidados da lavoura sem a contratação de força de trabalho eles se mantem, contudo a produção leiteira vem ganhando espaço na propriedade, o que demanda mais trabalho ainda e menos espaço para a soja. Este fato corrobora com a afirmação de Veblen, em que as instituições se mantem até o momento em que as circunstâncias obrigam a uma mudança. Enquanto o casal de agricultores consegue sozinho manter a lavoura eles continuaram na produção orgânica, a partir do momento em que houver a necessidade de contratação eles deixarão de ser orgânicos, mantidas as mesmas demandas de trabalho, ou seja, sem investimento em novas tecnologias adaptadas ao ambiente orgânico.

O agricultor 1 é um forte entusiasta da produção orgânica, acredita sim que a produção orgânica dá um pouco mais de serviço, mas não vê problema nisso, pois não se faz a utilização de agrotóxicos! Além de o menor custo quando comparado ao plantio convencional e a bonificação acarretam numa maior lucratividade. Com 55 anos e sua esposa com 50, há a contratação de força de trabalho para ajudar na limpeza da lavoura, eles pretendem continuar na produção orgânica, mas acreditam que no momento que não puderem mais trabalhar, e a filha tomar a gestão da propriedade, a produção não será mais orgânica.

O agricultor 4 também não conta com a sucessão para a produção orgânica. Ele narra que passou por grandes dificuldades e incentivou os filhos a seguirem profissões mais rentáveis que a agricultura, ele fez questão de afirmar que se mantém na produção orgânica não devido a renda, mas sim com a intenção de demonstrar, principalmente as gerações mais novas, que é possível produzir orgânico, que há alternativas além da convencional e que é possível preservar a natureza.

No caso do agricultor 3, não é a força de trabalho empregada o que o oprime, mas o fato de que enquanto ele está carpindo sob o sol, o vizinho já limpou a lavoura e está na sombra. Esta comparação é inevitável, eles citam alguns dos questionamentos feitos por seus vizinhos:

Agricultor 3: Tipo Assim, a gente é questionado devido a percentagem que a gente ganha acima só... as pessoas questionam que deveria ser bem acima...

Agricultora 5: Porque que não passa veneno na coisa assim fica mais fácil, porque que vocês estão cavocando nesse sol quente, não sei o que.

Embora os agricultores afirmem que os vizinhos não chegam a influenciar sua decisão em se manter ou ter deixado a produção orgânica, percebe-se na fala deles que os comentários causam desconforto, o que Hogdson e North chamariam de constrangimento. A instituição prevalecente é não ser orgânico, assim, o constrangimento de não estar no hábito prevalecente pode influenciar a decisão de parar, mesmo que não seja admitido de forma direta pelos produtores.

Para Veblen (1985), as instituições estão sempre em desacordo com as exigências atuais, pois foram elaboradas no passado e desse são herdadas. Esta afirmação pode ser

considerada ao deparar com a forma como os agricultores enxergam o trabalho, vindo de uma geração em que a atividade na roça era braçal, esses agricultores não se sentem oprimidos pelo trabalho em si, ao contrário eles gostam de trabalhar:

Agricultor 2: Eu gosto de trabalhar. Fico nervoso quando não tem serviço.

Com 70 anos, o agricultor 2 é o mais velho entre os estudados e também o mais empenhado a trabalhar e com a maior gargalhada! Sendo o último a começar a comercializar sua produção como orgânica, em 2007, afirma nunca ter utilizado herbicidas para fazer a limpa das lavouras, além de não precisar contratar força de trabalho. Hoje, sozinho, ele capina os seus 10,8 hectares de soja.

Acometido de uma doença de pele, o agricultor 2 foi obrigado por ordem médica a não trabalhar sob o sol, passando a produção convencional em 2011. Durante o período que produziu convencional, ele fez questão de não usar transgênicos, a fim de voltar a produção orgânica quando melhorasse, ele manteve o contato com os técnicos da GEBANA e retornou 2 anos mais tarde com o mesmo entusiasmo anterior.

A vantagem econômica da produção orgânica sob a convencional já foi comprovada em trabalhos anteriores<sup>4</sup> e aparece nas vantagens e motivos de se manter na produção na maioria dos casos aliada a outros fatores.

Dois motivos bastante importantes são lembrados pelos agricultores 3 e 9. Primeiro que a agricultura não depende somente do manejo, mas também da natureza. Estiagem ou períodos longos de chuva ou uma chuva torrencial podem diminuir drasticamente a

produtividade de uma lavoura. Ademais na natureza o manejo também é importante, uma adubação adequada e condições para que a planta se desenvolva são essenciais para uma boa produção. De nada adianta o tempo correr bem se a planta não possui adubação e está no meio da “quiçaça”, ela estará competindo por luz e nutrientes e não se desenvolverá adequadamente.

Para o agricultor 6, os agricultores que saíram também vieram queda na rentabilidade, mesmo com a porcentagem acima que recebiam na produção orgânica não equivalia ao rendimento da produção convencional. Contudo, ele não concorda com tal afirmação e acredita que a produção orgânica tem maior renda que a convencional. O agricultor 6 foi o último a desistir do orgânico e agora com 2 anos de experiência na produção convencional acredita que o orgânico perde em produtividade, mas que a rentabilidade final ainda é maior que a plantação convencional.

Com pouca gente para ajudar na lavoura, eles optam por desistir da produção orgânica, passando a convencional não transgênica. Para a agricultora 6, a penosidade do trabalho era o maior empecilho. Para o agricultor 7, os elementos que obrigam a uma mudança de instituição são a penosidade, o avanço da idade e a dificuldade de encontrar força de trabalho contratada. Para o agricultor 8, a dificuldade da produção orgânica está na falta de tecnologias adaptadas, principalmente durante a limpa da lavoura. A saúde foi um ponto crucial para o agricultor 8, após uma crise de 15 dias com dor nas costas, sem poder trabalhar e sem conseguir contratar mão de obra ele deixa a produção e arrenda a área.

O agricultor 10 admite a dificuldade que tinha com a força de trabalho para a limpa, mas para ele o ponto crucial para

<sup>4</sup> Simonetti, Perondi e Challiol (2013) e Simonetti, Perondi e Villwock (2014).

desistir foi a erosão causada por uma chuva torrencial na área revolvida para o plantio. Novamente a falta de tecnologias é citada. O plantio direto é um grande avanço da agricultura brasileira e sem um método eficiente de controle de plantas daninhas pré-plantio fica difícil de adotá-lo na produção orgânica. O agricultor 10 se mantém disposto em produzir novamente caso sejam desenvolvidas mais tecnologias adaptadas à produção orgânica. Ou seja, o agricultor 10 vê vários empecilhos que acabam por obrigar a mudança de instituição, deixar a produção orgânica, e no momento que estes elementos cederem ele pode retornar a um hábito de vida anterior.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O comportamento dos entrevistados como agricultores e a forma de produzir é resultado de um hábito herdado, algo que se tornou uma prática natural. Esse hábito se mantém enraizado na geração presente (entrevistados), porém vai sendo reinventado pela nova geração (filhos dos entrevistados) e criando novos hábitos, dessa forma o hábito é modificado ou não se mantém com a mesma força anterior, e a consequência é que na maioria das unidades entrevistadas a sucessão na propriedade rural para um filho agricultor não irá ocorrer.

Entrar para a produção orgânica foi para todos os agricultores a manifestação deste hábito em comportamento, em alguns manter um hábito já adquirido, como os agricultores que não faziam uso de defensivos e adubos químicos. E, para outros, adaptar, como para os agricultores que já haviam se inserido na revolução verde, mas que com

pouco esforço (naquele momento) deixam de usar adubação química e herbicidas e conseguem passar para a produção orgânica.

Apesar da consciência ecológica e da preservação da natureza ser um fator relevante levantado pelos agricultores para se manterem na produção orgânica, a remuneração com certeza é, como afirmava Veblen, o fator mais contundente no reajustamento da instituição quando considerada a decisão de se tornar orgânico, contudo não tem o mesmo papel quando se analisa o outro lado, deixar de ser orgânico. Ou seja, há certa influência, mas nem sempre se realiza em comportamento.

Associada a limpa da lavoura está a necessidade de força de trabalho, e a penosidade do trabalho da produção orgânica. No começo da produção orgânica na região, a forma de produção era muito diferente da atual, trabalhar oito horas sob sol era uma atividade normal, algo enraizado. Contudo, a eficácia dos herbicidas e inseticidas, a consolidação do plantio direto mudou o hábito dos agricultores. Todas essas alterações diminuíram a penosidade do trabalho agrícola, tornando mais fácil sua execução e também mais ágil, em menos tempo era possível se obter o mesmo resultado e por vezes resultados melhores. O que antes era normal passa a ser considerado muito penoso.

A produção orgânica não conseguiu acompanhar essas mudanças e passou a se distanciar do considerado normal, do hábito predominante entre os agricultores. Ou como afirma Veblen (1985, p. 109), ocorre o que ele chama de “um processo de adaptação forçada dos indivíduos a um ambiente”, esse muda progressivamente devido ao desenvolvimento, neste caso de novas tecnologias e consequentemente dos hábitos de pensamento realizados

em comportamento, deixar de ser orgânico e passar a produção convencional.

Lorrenzzon (2014), em estudo realizado em Capanema com produtores orgânicos, corrobora com tal afirmação e percebeu que o conceito de trabalho destes agricultores vem da forma como foram ensinados, e o trabalho habitual realizado por eles pode ser considerado bastante pesado para “alguém que tenha a pouca idade e que somente tenha conhecido as atividades eminentemente urbano-industriais” (p. 194).

O constrangimento, citado por autores como North e Hogdson, que uma instituição cria ao ser legitimada pode ser percebido no estudo, não a partir da instituição de ser orgânico, mas imposto por aqueles que estão na instituição majoritária que é não ser orgânico, em suma, seus vizinhos. Esse constrangimento é percebido pelos produtores que ainda são orgânicos, mas também é citado por aqueles que já deixaram essa forma de produção.

Este fator pode não ser o elemento decisivo para a saída, mas junto com outros como a penosidade, o avanço da idade e a dificuldade de encontrar força de trabalho contratada, contribuem para a criação de um ambiente favorável a saída. São esses elementos que precisam ser analisados para uma nova aproximação dos agricultores com a produção orgânica.

A incrustação do hábito de ser orgânico, como afirma Silva (2010), quando o hábito é consagrado ele se torna “quase” inabalável e foge ao controle, ele é apenas reproduzido. A manutenção dos agricultores é um comportamento que está além do controle da empresa, e novas tecnologias precisam ser pensadas a fim de tornar a agricultura orgânica mais prática e atraente.

## REFERÊNCIAS

AGNE, Chaiane Leal. **Mudanças institucionais na agricultura familiar**: as políticas locais e as políticas públicas nas trajetórias das famílias nas atividades de processamento de alimentos no Rio Grande do Sul. 2014. 260 f. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Rural) – Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

BASTOS, Fernando; GOMES, Aldenôr. **Instituições na agricultura familiar**: ampliando a discussão sobre arranjo e ambiente institucional. Natal: Grupo de pesquisa IPODE. 2006. 20p. Texto de circulação interna.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. 23. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

BRIGHENTI, Alexandre Magno; BRIGHENTI, Deodoro Magno. Controle de plantas daninhas em cultivos orgânicos de soja por meio de descarga elétrica. **Cienc. Rural**, Santa Maria, v. 39, n. 8, p. 2315-2319, nov. 2009. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-84782009000800007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-84782009000800007&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 7 jul. 2012.

CHAYANOV, A. V. **La organización de la unidad económica campesina**. Buenos Aires: Nueva Visión, (1925). 1974.

EHLERS, Eduardo Mazzaferro. **Agricultura sustentável**: origens e perspectivas de um novo paradigma. 2. ed. Guaíba: Agropecuária, 1999. 157p.

FRIEDMANN, H. Family enterprises in Agriculture: structural limits and political possibilities. In: COX, G.; LOWE, P.; WINTER, M. **Agriculture**: people and policies. London: Allen, 1986.

GEBANA. **Mercado Global de Agricultores**. Disponível em: <https://www.gebana.com/en/>. Acesso em: 12 abr. 2014.

GODOY, Arilda Schmidt. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 35,

n. 3, jun. 1995. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-75901995000300004&lng=pt&rm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-75901995000300004&lng=pt&rm=iso). Acesso em: 13 jul. 2010.

HAMERSCHMIDT, Iniberto. Panorama da Agricultura Orgânica no Paraná. **Planeta Orgânico**, Curitiba, 2 mar. 2006. Disponível em: <http://planetaorganico.com.br/site/index.php/panorama-da-agricultura-organica-no-parana/>. Acesso em: 8 maio 2013.

HODGSON, Geoffroy M. **Economia e Instituições**: manifesto por uma economia institucionalista moderna. Oeiras: Celta, 1994.

HODGSON, Geoffroy M. What Are Institutions? **Journal of Economic Issues**, v. 40, n. 1, p. 1-25, mar. 2006. Disponível em: <http://www.geoffrey-hodgson.info/user/image/whatareinstitutions.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2013.

HOWARD, Albert Sir. **Um testamento agrícola**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012. 360 p.

KIYOTA, N. **Agricultura familiar e suas estratégias de comercialização**: um estudo de caso no município de Capanema. Lavras, 1999. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Lavras, Lavras, 1999.

LADISLAU, Decio Escobar Oliveira. Capanema, maior produtor orgânico do Brasil. **Blog mundo orgânico**. Criciúma, SC, 14 set. 2010. Disponível em: <http://mundoorgnico.blogspot.com.br/2010/09/capanemamaior-produtor-organico-do.html>. Acesso em: 1 abr. 2012.

LAZIER, H. **Análise histórica da posse da terra no sudoeste paranaense**. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná; Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte, 1986. 194p.

LIMA, A. J. P. *et al.* **Administração da unidade de produção familiar**: modalidades de trabalho com agricultores. Ijuí: UNIJUÍ, 1995.

LIMA, Douglas Miranda; MARQUES, Pedro Valentim. Produtos orgânicos: um mercado em expansão. *In*: CONGRESSO DA



SOCIEDADE BRASILEIRA DE ECONOMIA E SOCIOLOGIA RURAL - SOBER, 39., 2001, Recife. **Anais...** Brasília, DF: SOBER, 2001.

LORENZZON, Gabriella Suzana. **Saúde mental e trabalho: Um estudo com agricultores orgânicos no sudoeste do Paraná.** 2014. 107 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional) – Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2014.

MARTINS, J. de S. **Os camponeses e a política no Brasil.** 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1990. 132p.

MINAYO, M. S. (org.) **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade.** 14. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

NORTH, Douglass C. **Custos de Transação, instituições e desempenho econômico.** 3. ed. Rio de Janeiro: Instituto Liberal. 2006. 38p. (Série Ensaios e Artigos).

PERONDI, M. A.; SIMONETTI, D.; VILLWOCK, A. P. S.; TERNOSKI, S. **Diagnóstico e perspectivas da participação dos agricultores interceptados pela Linha de Transmissão (ATE VII) no Projeto Rural Solar.** Pato Branco: UTFPR, 2013. 47p.

PUTNAM, Robert D. **Comunidade e Democracia: a experiência da Itália moderna.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 173-194.

SILVA, V. L. Fundamentos do institucionalismo na teoria social de Thorstein Veblen. **Política e Sociedade**, v. 9, n. 17, p. 289-323, 2010.

SIMONETTI, Danieli; PERONDI, Miguel A.; CHALLIOL, Marcio. Estudo comparativo da rentabilidade de sistemas de produção com soja orgânica e não orgânica em unidade de produção agrícola. *In: CONGRESSO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ECONOMIA,*

ADMINISTRAÇÃO E SOCIOLOGIA RURAL- SOBER, 51., 2013, Belém, PA. **Anais [...]** Belém, PA, 2013.

SIMONETTI, Danieli; PERONDI, Miguel A.; VILLWOCK, Ana Paula S. A rentabilidade do soja orgânico comparada com os sistemas convencional e transgênico no ano agrícola 2012/2013. *In*: CONGRESSO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ECONOMIA,

ADMINISTRAÇÃO E SOCIOLOGIA E RURAL - SOBER, 52., 2014, Goiânia, Go. **Anais [...]** Goiânia, Go, 2014.

TERRAZZAN, Priscila; VALARINI, Pedro José. Situação do mercado de produtos orgânicos e as formas de comercialização no Brasil. **Informações Econômicas**, São Paulo, v. 39, n. 11, nov. 2009. Disponível em: <http://www.ciorganico.agr.br/wp-content/uploads/2012/08/tec3-1109.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2013.

VEBLEN, Thorstein. **A teoria da classe ociosa**: um estudo econômico das instituições. Tradução de Olívia Krahenbuhl. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985. 214p. (Os Pensadores).

VEIGA, José E. da. **O desenvolvimento agrícola**: uma visão histórica. São Paulo: USP; Hucitec, 1991. (Estudos rurais, 11).

WOORTMANN, E. F. O saber camponês: práticas ecológicas tradicionais e inovações. *In*: GODOI, E. P. de; MENEZES, M. A. de; MARIN, R. A. (org.). **Diversidade do campesinato**: expressões e categorias: estratégias de reprodução social. v. 2. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001. 196p.



Imagem de Todd Kay por Pixabay

# POIESIS

Cronos: Revista da Pós-Grad. em Ciências Sociais, UFRN, Natal  
v.19, n.1, jan./jun. 2018

# POIESIS

Alecrides Jahne Raquel Castelo Branco de Senna<sup>1</sup>



## CÍNICO

Eu vivi hoje um terço  
do que sonhei ontem.  
Parecia inacabado  
mesmo antes de me contarem.  
Fiquei surpreso,  
homem!  
Vilipendiado pela acusação  
dos sonhos que roubei.  
Apontei o dedo e falei:  
Nada furtei ao meu coração.  
O reflexo no espelho ficou em silêncio...  
Não ousou retratar-se  
do engano.  
Bom senso?  
As lágrimas caíram  
lentamente,  
e, através das lentes embaçadas,  
vi o sorriso cínico  
que, com a voz embargada,  
estendeu-me um lenço.

---

<sup>1</sup> Graduada em Ciências Sociais na Universidade Estadual Vale do Acaraú - licenciatura (2005) e bacharelado (2007), possui mestrado em Ciências Sociais na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2012) e doutorado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

## LUTA

E eis que o céu desaba  
sobre as nossas cabeças.  
E eu  
nem quero pensar em nada,  
a menos que me esqueça.  
Eu durmo,  
mas te juro,  
ainda acordo,  
antes que anoiteça.  
Faz as malas,  
vai, e viaja  
na tua consciência...  
Mas não volta,  
ainda,  
que a tua revolta  
é pequenina.  
Amadurece,  
cria viço,  
mas não te esquece:  
que a luta é contra o vício.  
E o medo.

## MACUNAÍMA

De punho e rima  
são feitas as querelas  
de Macunaíma.  
Minhas composições são ouro,  
mas qualquer tolo  
é capaz de compreender.  
A desgraça só é alheia  
quando não me desloca.  
Mas, se incomoda,  
é minha de alguma forma  
ateia fogo em meu território,  
onde ganho meu pão.  
Esse falatório,  
cuspido, escarrado,  
queimando nas entranhas  
do cidadão  
são dúbias artimanhas,  
joguete de falastrão.  
Pergunto até onde vai a palhaçada,  
inundando a vida alheia  
como quem não desagrada.  
Ninguém responde: nada!  
A consciência incendeia,  
e, pelo sim ou pelo não,  
coloco voto dúbio em eleição.  
Vontade é de mandar pra um inferno duplo,  
toda essa politicagem do cão.

# REPRESENTATIVIDADE E DILEMAS DA JUVENTUDE GAY NA CENA INDEPENDENTE POTIGUAR: Uma Resenha Crítica Do Filme *O Mistério Das Noites Brancas*

REPRESENTATIVITY AND DILEMMAS OF GAY YOUTH IN THE POTIGUAR INDEPENDENT SCENE:  
A CRITICAL REVIEW OF THE MOVIE *O MISTÉRIO DAS NOITES BRANCAS*

Allyson Darlan Moreira<sup>1</sup>  
Felipe Gustavo de Moura Américo<sup>2</sup>



Dirigido pelo potiguar Lucas Fernandes, *O Mistério das Noites Brancas* (BR, 2018) é uma produção independente realizada pelo coletivo Drone em Chamas em parceria com a produtora Jubarte Filmes, o Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e com participação voluntária de uma equipe de atores, técnicos e assistentes. O longa-metragem do gênero drama é inspirado no livro “Noites Brancas” do escritor russo Fiodor Dostoiévski, e teve sua estreia em abril de 2018 como parte integrante da mostra competitiva do Cine Fest RN, realizado no Cinemark Natal, no Rio Grande do Norte.

Sem qualquer recurso proveniente de apoio público-privado, o diretor e roteirista Lucas Fernandes, de 27 anos, embarcou em uma empreitada ousada – própria de quem se atreve a produzir audiovisual no Rio Grande do Norte – ao traçar sua narrativa em dois

universos distintos e geograficamente distantes, como o Brasil e a Rússia, com imagens gravadas em Natal, no nordeste brasileiro, nas cidades russas de Moscou, São Petersburgo e Toston, e ainda em uma floresta nos arredores da cidade de Lappeenranta, na Finlândia. O longa foi produzido, inicialmente, como trabalho de conclusão de Lucas Fernandes no curso de bacharelado em Rádio e TV da UFRN, mas alçou voos mais ambiciosos à medida que se foi concretizando.

*O Mistério das Noites Brancas* trata sobre os dilemas da juventude, intolerância religiosa, homofobia e suicídio no cruzamento da trajetória de vida de três personagens protagonistas da trama. Iuri Araújo, interpretado pelo próprio diretor do filme, é um jovem universitário em via de concluir a graduação. O perfil rebelde de Iuri, potencializado pelas tensões com o trabalho final do curso, vai chocar com seu orientador

<sup>1</sup> Jornalista, mestre em Estudos da Mídia (PPgEM/UFRN), doutorando em Ciências Sociais (PPgCS/UFRN), membro do Núcleo Interdisciplinar de Estudos em Diversidade Sexual, Gênero e Direitos Humanos – TIRÉSIAS e do Grupo de Estudos Transdisciplinares em Comunicação e Cultura – MARGINÁLIA.

<sup>2</sup> Graduado em Comunicação Social com habilitação em Rádio e TV pela UFRN e membro do Núcleo Interdisciplinar de Estudos em Diversidade Sexual, Gênero e Direitos Humanos – TIRÉSIAS.

Alexander Vladmirovich, interpretado por Olavo Bessa. Alexander nasceu na região da Karélia, ao noroeste da Rússia, onde os dias intermináveis que marcam o solstício de verão originam o fenômeno chamado “noites brancas”, que dá título ao filme. O personagem é marcado por um passado misterioso que vai se apresentando ao longo da trama em sonhos confusos, pesadelos e flashes que remetem a uma juventude marcada por uma tragédia. Teólogo, adepto de fé ortodoxa e defensor de clichês moralistas como a integridade da família tradicional e do caráter desviante do “homossexualismo”, Alexander, já nos primeiros encontros de orientação, se choca com a permissividade de Iuri, que se recusa a assumir papéis que são considerados padrões na sociedade. Em meio à turbulenta relação dos dois, Suzane, melhor amiga de Iuri, sofre com a perseguição dos pais, que não aceitam que ela esteja namorando uma garota. Os dilemas da aceitação familiar, a iniciação da vida adulta e conflitos morais no campo da sexualidade tensionam todo o desenvolvimento dramático da trama.

O longa-metragem se mostra ambicioso em sua intenção, mas apresenta dificuldades em demonstrar o fôlego necessário para narrativas mais longas. A curva dramática se arrasta na primeira metade do filme, e só avança na segunda metade com o aprofundamento do estado de depressão da personagem Suzane e a tragédia central da história, quando alcança o clímax. A progressão da curva dramática é prejudicada por sucessivas cenas de repetição, como as duas vezes em que Iuri aparece dando banho na amiga Suzane, após chegarem bêbados da balada, e nos vários encontros de orientação com o professor, cujo teor da conversa não apresenta, muitas vezes, novidades. Neste sentido, evoca-se

um caráter muito mais afim da linguagem televisiva à cinematográfica. Talvez por isso o filme tenha escorregado sobremaneira em clichês recorrentes em tramas novelescas que tratam da relação homossexualidade e moralismo cristão. A máxima “o cinema ama o silêncio” de Jean Claude Carrière (2006), em alguns momentos do longa, poderia ter sido levada mais à risca.

As cenas gravadas na Rússia e Finlândia, apresentadas em ângulo subjetivo nos sonhos e memórias do professor Alexander, são o ponto alto da qualidade visual do filme. Um tanto melancólicas e misteriosas, ajudam a entender o passado do personagem e a associação dessas memórias que ele faz na atualidade diegética com seu orientando Iuri. Algumas cenas gravadas em contra-plongée e ângulos diversos não tiveram a captação de áudio correspondida, prejudicando de forma relevante a perspectiva do som. Esse detalhe pode ser observado ainda em uma das cenas em que o personagem Iuri dá banho na amiga. O som ambiente gerado no chão se sobressaía aos tons das falas, mesmo a tomada tendo sido em plongée, e vice-versa. Para além dessas considerações pontuais, o saldo final, contudo, continua positivo, principalmente se levarmos em consideração a belíssima trilha sonora original do filme, que conta com contribuições de artistas potiguares como Igapó de Almas (“A fechadura”, “Amanhecendo”, “A bruxa no trecho” e “Até sonhar”), Mc Priguissa (“Amor bandido” e “Cura”), Lili Bélica (“Prática verbal” e “Rimas e café”) e Eli (piano).

A fotografia do longa se preocupa menos em representar uma Natal turística e atenta para o caráter cosmopolita da região, ao criar conexões com a cidade do personagem Alexander na Rússia. Os sonhos de Alexander,



que remetem ora a Rússia ora a Natal, refletem todo o conflito de emoções que o personagem passa, e a fotografia faz perfeitamente esse trabalho. O diretor optou, neste caso, por montagem intelectual (EISENSTEIN, 1990) como forma de expressar uma informação inconsciente, com imagens aparentemente desconexas. Esse tipo de montagem se dá a partir de cortes de continuidade e de compilação, “que condensam tempo e espaço, ou uma série de planos desconectados, para apresentar uma impressão, em vez de reproduzir o fato”, segundo Joseph V. Mascelli (2010, p. 175), dando ao espectador margens para compreensão subjetiva da narrativa.

As cenas do quarto de Iuri, em grande parte, ocorrem em planos muito próximos e tomadas em plongée, revelando intimidade e opressão decorrentes dos conflitos vividos pelo personagem. Na direção de arte de *O Mistério das Noites Brancas*, a paleta de cores vai do terroso ao tom pastel, mais ligado ao professor Alexander – remetendo a neutralidade, vazio, ao fazer alusão ao clarão das noites brancas que marca a juventude perturbada do personagem. As cores mais escuras, por sua vez, encontramos no quarto de Iuri, sobretudo âmbar e marrom, explorando a atmosfera de repressão e solidão que representa o aposento, onde ocorrem os principais diálogos entre o personagem e a melhor amiga Suzane.

Os conflitos familiares em torno da aceitação da orientação sexual de Suzane e Iuri são essenciais no desenrolar de toda a trama, mas a família de ambos não aparece em nenhum momento. Sabemos dos conflitos somente a partir dos diálogos entre os personagens, como causa resultante do definhamento de Suzane e no embate entre Iuri e Alexander. Os espectadores são convidados

a preencher esse vazio com o imaginário que os habita na vida cotidiana, dos conflitos domésticos e da homofobia rotineira que é tratada na mídia. No mais, o longa de Lucas Fernandes aborda questões tabus sem cair no risível ou no blasé. É corajoso desde a sua concepção, passando pela produção colaborativa e o resultado conclusivo. Após 86 minutos, os créditos finais sobem, deixando suspensas inúmeras perguntas não respondidas e uma profunda angústia com o desfecho da trama.

No Brasil, um dos países onde se mais comete crimes contra gays, lésbicas, bissexuais e pessoas trans no mundo, segundo dados de várias ONGs locais, abordar questões caras à nossa sociedade como a lgbtfobia, suicídio entre jovens e diversidade sexual se faz imprescindível para o projeto de nação civilizada e igualitária a que almejamos. *O Mistério das Noites Brancas* aposta na linguagem jovial sem deixar de ser maduro, traz em si a representatividade gay para a cena potiguar, que nos últimos anos vem se transformando com a crescente produção a partir das novas tecnologias de comunicação e informação que facilitaram a produção, divulgação, distribuição e captação de recursos financeiros e humanos, através, entre outros, dos sites de redes sociais na internet.

## REFERÊNCIAS

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. São Paulo: Zahar, 1990.

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem**. Tradução de Janaína Marcoantônio. São Paulo: Summus, 2010.

O MISTÉRIO das noites brancas. Direção e roteiro Lucas Fernandes. Natal: Drone Em Chamas, 2018. 1 DVD (86 min.).

# ENSAIOS SOBRE EDUCAÇÃO E COMPLEXIDADE

## ENSAYS ON EDUCATION AND COMPLEXITY

Ozaias Antônio Batista<sup>1</sup>

*Todo o nosso ensino tende para o programa, ao passo que a vida exige estratégia e, se possível, serendipidade e arte.*

*Edgar Morin. A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*

**RESENHA:** PETRAGLIA, Izabel. **Pensamento complexo e educação.** São Paulo: Editora Livraria da Física, 2013.

Diante de uma conjuntura que mostra indícios de continuação da negligência histórica com os problemas vividos na educação nacional, se torna urgente pensar estratégias que articulem os campos epistêmico e sociopolítico no traçar de metas, objetivos e caminhos que problematizem a realidade educacional a partir do local que ocupamos no mundo, objetivando construir outros cenários. Esses são alguns dos argumentos que dão vida e movimento aos ensaios que compõem o livro *Pensamento complexo e educação* (2013) escrito por Izabel Petraglia.

Antes de estabelecer a relação entre Complexidade e Educação, a autora tem o cuidado de introduzir o leitor nos pressupostos da epistemologia complexa. Para tanto, além de Edgar Morin, ela dialoga com Guimarães Rosa, Paulo Freire, Clarice Lispector, Michel Foucault, Zygmunt Bauman,

dentre outros. Não que todos esses autores tenham vínculos metodológicos bem delimitados com o pensamento complexo, parece mais que a pesquisadora está tentando fazer uso do significado latino da palavra *complexus*, ou seja, “o que é tecido junto”, para costurar, com o auxílio desses pensadores, um tecido de reflexões que auxiliem às pesquisas na área das Ciências da Educação, através dos fios entrelaçados na aproximação teórico-metodológica dos autores citados.

A fragmentação do pensamento iniciada no século XVII ocasionou a segregação entre a cultura científica e cultura das humanidades (MORIN, 2011), colocando em polos antitéticos ciência moderna, filosofia, artes, mitologia e literatura. Essa fratura cultural foi se adensando no século XIX com a institucionalização das Universidades, local visto como eminente produtor de conhecimento na modernidade capitalista (MORIN, 2012). Instaurada tal realidade, as ideias fundamentadas no complexo defendem a religação das culturas científica e humanista, que antes dialogavam sem nenhum impeditivo disciplinar, almejando apontar caminhos desviantes do paradigma científico moderno em sua influência hegemônica na condução do homem e da cultura.

<sup>1</sup> Professor no curso de licenciatura em Educação do Campo da Universidade Federal do Piauí (UFPI/CPCE), Mestre e doutor em Ciências Sociais (UFRN).

A interferência paradigmática da ciência moderna é sentida em todas as esferas do viver, e a educação não está isenta de tal influência. Por isso, Petraglia (2013) coloca que as ideias do pensamento complexo trazem princípios filosóficos que ajudam na construção de propostas educacionais que instiguem projetos capazes de reformular nosso ideário civilizacional, dando outros contornos para uma realidade planetária que clama por socorro.

O princípio dicotômico e mecanicista comum à modernidade científica é deixada de lado quando se usufrui do paradigma epistemológico complexo, no qual vida e ideias, ética e ciência, sujeito e objeto, razão e imaginação<sup>2</sup>, prosa e poesia, estão fenomenologicamente indissociáveis. É nesta esteira que Petraglia (2013) associa o campo da Educação com os traços teórico-metodológicos da Complexidade, propondo vias para escapar do tecnicismo exacerbado que inunda o fazer científico e educacional de uma forma geral.

Contudo, é importante salientar que o pensamento complexo opera na dimensão paradigmática, de modo que a Complexidade não pode ser vista como um conjunto de passos a serem aplicados diretamente na realidade objetiva, isto é, uma receita com ingredientes específicos, visando traçar rumos bem definidos para o porvir. Ao contrário, justamente por se tratar de um paradigma é que Petraglia (2013) aponta para algo que ainda está em fase de construção, não se sabe onde ou quando vai chegar.

Daí a complexidade dialogar tranquilamente com os antagonismos, incertezas e ambivalências do mundo moderno.

A modernidade trouxe consigo a noção de desenvolvimento atrelada ao avanço científico-tecnológico, o que em partes aconteceu; entretanto, essa evolução também produziu mortes, destruições e desigualdades – isso graças ao espaço que a ciência passou a ocupar nas relações cotidianas, bastando adjetivar determinado objeto como cientificamente comprovado para que ele esteja apto ao consumo irrefletido. A ciência avançou tecnologicamente, mas não conseguiu fazer o homem feliz, como já apontavam Freud (1996) e Einstein (2011), sendo retomado transversalmente por Petraglia (2013).

Sendo assim, a alteridade e a solidariedade são algumas das alternativas colocadas pela Complexidade a fim de resistir aos tempos de barbárie. Esses valores estarão em evidência através de uma educação pautada em questionamentos éticos, que enxerguem a vida e a biodiversidade em toda sua completude, atribuindo significados maiores aos momentos de crise, porque é em situações críticas que podemos enxergar possibilidades de refazer os caminhos já traçados.

Uma das alternativas para construção desse ensino que valorize o sentimento altero-solidário é a democracia cognitiva, entendida como mecanismo utilizado na elaboração de um discurso polifônico, calcado no diálogo com diferentes ideias e atores sociais, estejam eles nas Universidades ou demais instituições informais, detendo um conhecimento científico ou saber tradicional. Entendendo esse saber tradicional não como senso comum, mas um conhecimento, a semelhança da ciência, que também foi elaborado por meio de pressupostos metodológicos específicos. Por exemplo: o saber do homem da mata, que destituído da linguagem técnica

<sup>2</sup> Para uma discussão mais acurada em torno da relação ciência e imaginação, consulte Batista (2017).

do biólogo, consegue distinguir espécies da fauna e flora com um léxico particular<sup>3</sup>.

Adotando uma política pedagógica fundamentada no pensamento complexo, a Escola deve valorizar a interlocução dos mais variados saberes em sua constituição educacional, entendendo que a fragmentação das culturas deixou os conhecimentos em estado de cegueira epistemológica. Com isso, os saberes possibilitam enxergar apenas os fenômenos que fazem parte de seu campo disciplinar, deixando de fazer associações que ampliem o entendimento da realidade vivida em decorrência de estarem focados apenas em um ângulo de visão particular.

Colocado esse argumento, é importante frisar que a Complexidade não é contra a especialização, e sim a hiperespecialização. Especialistas sempre vão existir, é importante que existam. Entretanto, esses profissionais precisam estar dispostos ao exercício do diálogo aberto, colocando à mesa os conhecimentos que lhe são próprios para formação de um quebra-cabeça que contemple a dimensão humana em sua integralidade: 100% natureza, 100% cultura (CARVALHO, 2003).

Trazemos em nós traços do imperativo cultural, os quais aprendemos durante as etapas do nosso processo socializador. Todavia, articulado com as marcas da cultura, temos nossa dimensão biológica, responsável por amparar nosso organismo em suas funções bioquímicas. Somos cultura ou natureza? A Complexidade responde: cultura e natureza, inseparavelmente. Choramos, rimos, sentimos dor, amamos, esquecemos, odiamos, tudo porque temos essa constituição biossocial, e para outro entendimento que fuja do paradigma científico moderno

que antagoniza natureza e cultura, ambas não podem mais estar em polos opostos. Já é hora dos especialistas das ciências humanas e naturais saírem de seus gabinetes, passando a ocupar os espaços públicos com discussões livres e profícuas.

O laço entre Educação e Complexidade prima pela revalorização do *homo complexus*, devolvendo-o suas ambivalências complementares: sábio-louco, prosaico-poético, empírico-imaginário, natural-cultural, cobrindo esse ser com elementos de sua condição *sapiens-demens* em um “abraço de complexidade” (PETRAGLIA, 2013, p. 63).

<sup>3</sup> Para uma discussão mais aprofundada, consulte Almeida (2010).

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria da Conceição de. **Complexidade, saberes científicos, saberes da tradição**. São Paulo: Livraria da Física, 2010.

BATISTA, Ozaias Antônio. Ciência e imaginário poético: reflexões para uma interface da razão com a imaginação. **Contemporâneos**: Revista de Artes e Humanidades, São Paulo, n. 16, p. 1-19, maio/out. 2017.

CARVALHO, Edgar de Assis. **Enigmas da Cultura**. São Paulo: Cortez, 2003.

EINSTEIN, Albert. **Como vejo o mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. *In*: FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão, o Mal- Estar na Civilização e outros trabalhos (1927-1931)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. 20. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

MORIN, Edgar. **O método 4**: as ideias: habitat, vida, costumes. 6. ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

PETRAGLIA, Izabel. **Pensamento complexo e educação**. São Paulo: Livraria da Física, 2013.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE**

**Reitora:** Ângela Maria Paiva Cruz

**Vice-reitor:** José Daniel Diniz Melo

**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**

**Diretora:** Profa. Maria das Graças Soares Rodrigues

**Vice-diretor:** Prof. Sebastião Faustino Pereira Filho

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**Coordenador:** Alexsandro Galeno Araújo Dantas

**Vice-coordenador:** Orivaldo Pimentel Lopes Júnior

**CRONOS – REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**Editor Gerente:** Orivaldo Pimentel Lopes Júnior

**Editora:** Josimey Costa da Silva

**Auxiliar de Editoria:** Luana Ferreira de Araújo

**ORGANIZAÇÃO DO DOSSIÊ “Uma Antropo-Sociologia de Filmes Não Recomendáveis - Parte I”:**

**COMISSÃO EDITORIAL**

Alexsandro Galeno Araújo Dantas

Ana Laudelina F. Gomes

Cimone Rozendo

João Bosco Araújo da Costa

José Antônio Spinelilindo

Josimey Costa da Silva

Orivaldo Pimentel Lopes Júnior

**CONSELHO CIENTÍFICO**

Amaury Cesar Moraes – USP

Boaventura de Sousa Santos – Universidade de

Coimbra Denise Machado Cardoso – UFPA

Edgar de Assis Carvalho – PUC-SP

Evaldo Vieira – USP

Jessé Souza – UFABC

João Emmanuel Evangelista – UFRN

John Lemos – New England – USA

José Manuel Pureza – Universidade de

Coimbra Maria da Conceição Almeida – UFRN

Mauro Koury – UFPB

Michel Zaidan Filho –

UFPE Teresa Sales –

UNICAMP

Vincent de Gaujelac – Université Paris 7 (FRANÇA)

**Coordenadora de Revisão:** Maria da Penha Casado Alves

**Revisão Tipográfica:** Karla Geane de

Oliveira Gomes

**Diagramação:** Victor Hugo Rocha

Silva

**IMAGEM DE CAPA:** Bartolomeo Passerotti – Caricatura Passerotti-Caricatura  
Programa Nacional de Educação e Cultura (PRONEC)

A Revista *CRONOS*, do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais/UFRN, é publicada em Natal – Rio Grande do Norte, com periodicidade semestral. O propósito da *CRONOS* é que, ao contribuir com a produção e difusão de material altamente qualificado, seja uma referência entre as Ciências Sociais brasileiras, e com forte entrada na América Latina e em outros países. A cada número da revista, um dossiê temático anunciará a problemática em discussão, seguido de seções de artigos inéditos de autores inscritos num movimento transdisciplinar, e contará normalmente com uma entrevista realizada com um pensador da atualidade, uma sessão artístico-poética, e resenhas.

## CATALOGAÇÃO NA FONTE

---

Cronos: Revista do Programa de Pós-graduação de Ciências Sociais da UFRN, v.1,n.1(jan./jun.2000)-Natal,RN:

EDUFRN-EditoradaUFRN,2000-.

Trimestral

Descrição baseada em: vol. 19, n. 1 (jan./abr., 2018)

ISSN Versão Impressa:1518-0689(atéovolume10:2009) ISSN Versão Eletrônica:1982-5560  
(a partir do volume 4:2003)

1.Ciências Sociais – Periódico.2.Epistemologia – Periódico.3.Ensino  
– Periódico.4.América Latina – Periódicos.5.Educação – Periódicos.  
6. Antropologia – Periódicos.

CDU301(05)

CDD 300.05

---

**CRONOS** – Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN  
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – CCHLA  
Av. Senador Salgado Filho, 3000 – Lagoa Nova – CEP 59078-970  
<http://periodicos.ufrn.br/index.php/cronos/login>  
E-mail: [cronospoggcs@gmail.com](mailto:cronospoggcs@gmail.com)  
NATAL, RN – BRASIL

### NORMAS PARA SUBMETER ARTIGOS

<https://periodicos.ufrn.br/cronos/about/submissions#authorGuidelines>

---

### REVISÃO E ACABAMENTO

Maio de 2019

---