



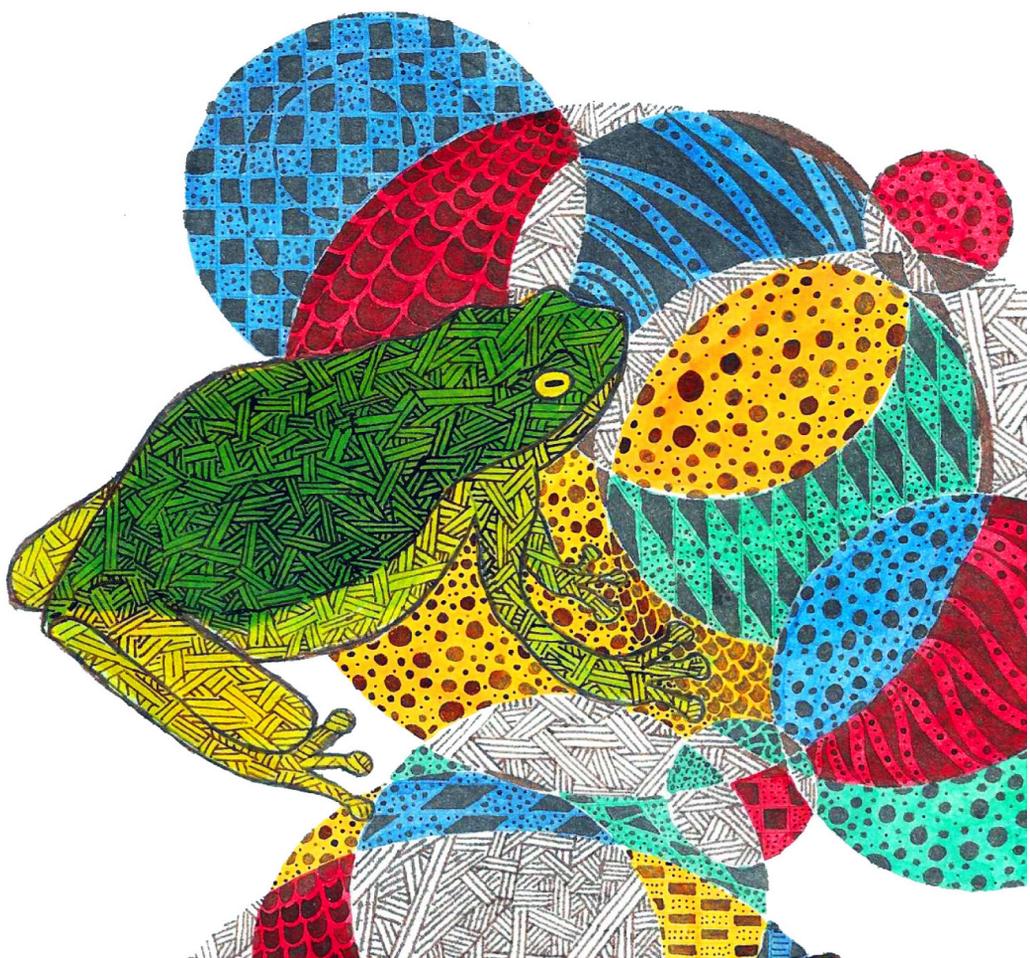
21753903

Desenredos

www. **Desenredos** .com.br
uma revista de cultura e literatura

edição impressa 3

39



Desenredos

www.desenredos.com.br

ano XIV - número 39

edição impressa 3

julho 2022

ISSN 2175 3903

editores

Adriano Lobão Aragão

Assunção de Maria Almondes Leal

ilustração da capa

Igor Ganga

@igorgangaoficial

programação visual

Adriano Lobão Aragão

conselho editorial

Adriano Lobão de Aragão

Assunção de Maria Almondes Leal

Alfredo Werney Lima Torres

Fábio Galera

Fabício Flores Fernandes

Herasmo Braga de Oliveira Brito

José Wanderson Lima Torres

Lais de Sousa Romero

Maria Ilza da Silva Cardoso

Newton de Oliveira Lima

Paulo Elias Allane Franchetti

Rodrigo da Costa Araújo

Rodrigo Petronio

Roselany de Holanda Duarte

Sebastião Edson Macedo

contato

lobaoaragao@gmail.com

colaboradores

Albérís Eron Flávio de Oliveira

Francisco Magalhães

Herasmo Braga de Oliveira Brito

Igor Ganga

Ítalo Gustavo e Silva Leite

Maria Dayane da Costa Coelho

Mateus Xavier Lira

Rhusily Reges da Silva Lira

Rodrigo Petronio

Sanchez

Shirlei Marly Alves

Thássio Ferreira

Victor Del Franco

As opiniões, fundamentações teóricas e adequação vocabular são de exclusiva responsabilidade dos respectivos autores.

Índice

POESIA

SABIÁ | **Victor Del Franco** | 7

ArAr | **Francisco Magalhães** | 10

OÁSIS | **Sanchez** | 14

PROSA

PARTIDA DE FUTEBOL NO PAÍS DO FUTEBOL

Albérís Eron Flávio de Oliveira | 16

BREVE ENSAIO SOBRE O AMOR | **Mateus Xavier Lira** | 23

PEQUENAS CONFISSÕES (em linha reta) | **Thássio Ferreira** | 24

ENSAIO

YUVAL NOAH HARARI

Pensador das eras humanas | 28

Rodrigo Petronio

ARTIGO ACADÊMICO

O APOCALIPSE DOS TRABALHADORES, DE VALTER HUGO MÃE
E OS DIREITOS HUMANOS

O cotidiano de uma guerra em surdina | 100

Ítalo Gustavo e Silva Leite

APROXIMAÇÕES ENTRE REPERTÓRIO
E ARGUMENTAÇÃO NO TEXTO FICCIONAL

Uma proposta de ensino com base na obra *Pântano de Sangue* | 138

Shirlei Marly Alves

Maria Dayane da Costa Coelho

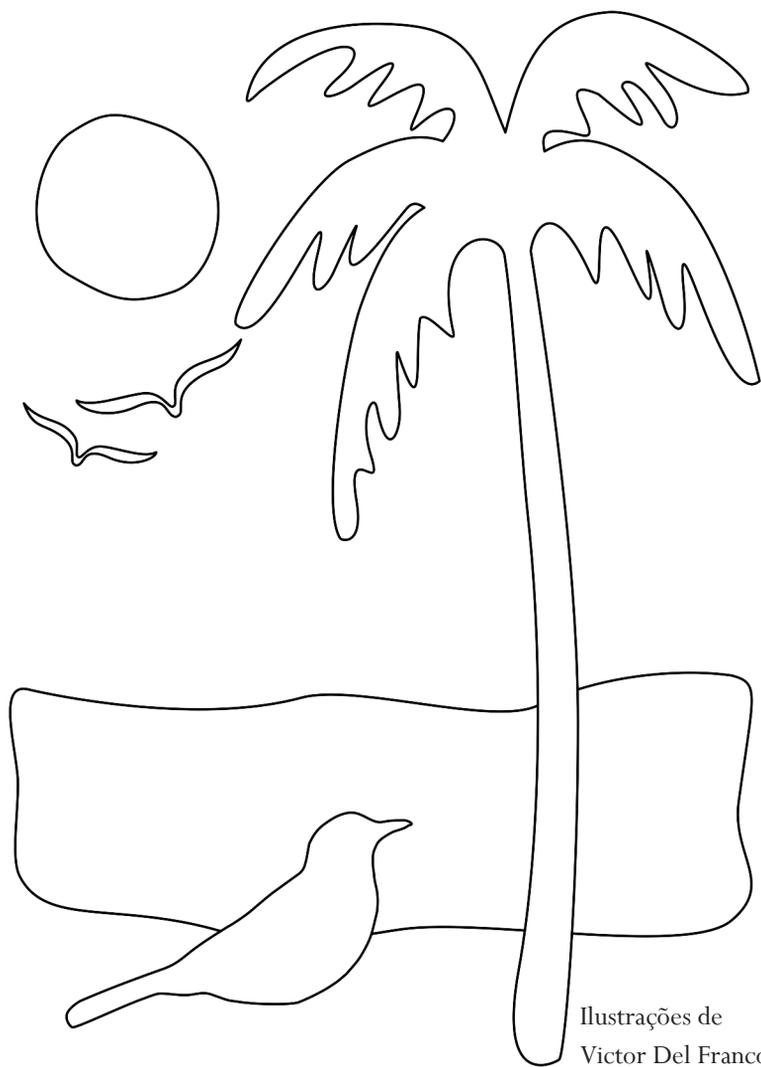
COMO NOSSOS PAIS

Duas obras em processo | 170

Rhusily Reges da Silva Lira

Herasmo Braga de Oliveira Brito

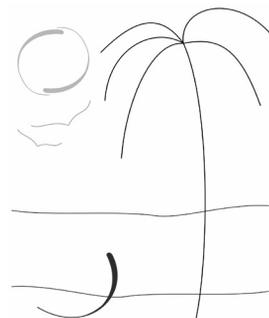




Ilustrações de
Victor Del Franco

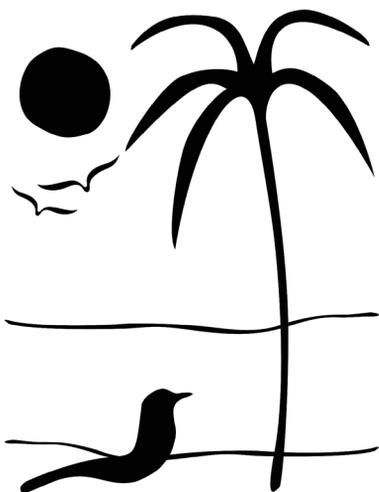
SABIÁ

Victor Del Franco



Em território extremo e abrasivo
então se instala o Abjeto qual espanto,
afasta pra bem longe todo encanto
e contamina o chão, vero e preciso.
Tudo se torna abismo, morto ou vivo,
vivo ou morto, não resta nenhum canto.

Somente ardor e cinza em todo canto
neste solo arrasado e abrasivo
que em berço esplêndido é torrado vivo.
E diante deste horror, tamanho espanto
que escurece até mesmo o céu preciso
onde luzia o sol e azul encanto.



Sabiá, sabiá, cadê o encanto?
Você ainda voa? E o seu canto?
É preciso cantar? Não é preciso?
O que resta fazer? Pranto abrasivo?
O seu pulso será maior que o espanto?
Sabiá, sabiá, ainda vivo?

Procura outra palmeira em verde vivo
o sabiá voando sem encanto,
e em pleno voo encontra só o espanto
do fúnebre cortejo em triste canto
que já perdeu a conta do abrasivo
descalabro, um assombro não preciso.

Mas lembrar os mortos é preciso
e a luta segue em fôlego tão vivo
pra reacender o espírito abrasivo
que ilumina a palavra com encanto
e apesar dos pesares, vive o canto
que soa bem mais alto, além do espanto.



Cante então, sabiá, sem esse espanto,
e leve-se no voo mais preciso
bem aqui, acolá, em todo canto.
Sabiá, sabiá, ainda vivo.
Sabiá, sabiá, encontre encanto
e vença o interno exílio abrasivo.

Neste solo abrasivo em grave espanto
ainda existe encanto, um som preciso
e o claro verso vivo ascende em canto.

VICTOR DEL FRANCO nasceu na cidade de São Paulo em 1969. Editor da Celuzlose - Revista Literária digital e impressa (<http://celuzlose.blogspot.com>). Livros publicados: AurΩrA: As quatro dimensões • 1998~2018 (Patuá, 2018), Arcanos (Patuá, 2016), Desarcanos (Patuá, 2017), Disarcanos (Edição do autor, 2018), Transversais (Edição do autor, 2020), Fôlego (Edição do autor, 2020), Habistrato (Edição do autor, 2021) e Ressoar (Edição do autor, 2022). Os livros estão disponíveis em formato digital no endereço: <https://issuu.com/vdfranco>

ArAr

Francisco Magalhães

ainda é agosto
dentro do olhar da menina
vive um ipê roxo

espelhos do dia
dez mil sóis sobre os telhados:
os raios de zinco

voo sobre o rio
desce e segue a correnteza
a sombra do pássaro

um salto de rã
em Bashô ainda existe
aquela manhã

o tempo demora
até no espelho bem velho
a lua é nova

a brisa abre a porta
na cozinha asas caídas:
borboleta morta

velho calendário
se conto as horas ausentes
o passado é sempre

o tempo cai lento
ali na beira do abismo
uma pena ao vento

FRANCISCO MAGALHÃES é jornalista. Escreve letras de música, hai-kais e aforismos.
Nasceu há 6 décadas em Piracuruca, no sertão do Piauí.

entre a memória e o poema,
papel.

traços se alvoroçam sobre a
página intacta buscando a
centelha do agora quando
já é tempo de depois.
frenético delírio sígnico.

traças se esbarram ao redor da
ideia luminosa criando uma
camada entre o ideal memoriado
e o possível corporizado.
frustrante metamorfose fabricada.

entre a memória e o poema,
deserto.

carcaças se acumulam ao longo
da areia erguendo o emblema
ambíguo de morte-alimento e
vida-sanguessuga.
decadente memória decomposta.

carcará se esconde na duna
aguardando a morte da presa
que ao mesmo tempo definha
e busca a salvação.
derradeiro espetáculo cadavérico.

entre a memória e o poema,
muro.
escrever é esmurrar os tijolos.

SANCHEZ é o pseudônimo de André Sanchez Astorino, poeta-tradutor radicado em São Paulo/SP. Formado em Letras pela USP e mestre em literatura inglesa pela mesma instituição, atualmente prepara seu primeiro livro.

PARTIDA DE FUTEBOL NO PAÍS DO FUTEBOL

Albérís Eron Flávio de Oliveira

VAI COMEÇAR a partida. Uma homenagem primeiro. A torcida. O campo de futebol. O Brilho. Dois times em campo. Duas seleções.

A bola, uma disputa, uma arena. Um grito, uns gritos. O inaudível, sentimentos. Os nomes que são todos, de todos, em campo, no espaço. O jogo, a luta, os meandros, o canto da bola. Um dedo na boca, as unhas. Ansiedade, tensão. O jogo que começa, um gol. Somente um. Suficiente. Um gol que vai do nada ao tudo. O verde, o azul, o amarelo, o branco. O banco.

Uma falta, um *replay* uma parada, atenções.

Perigo, o goleiro que grita. O atacante olha. Concentração. A trava, a bola, a chuteira, uma barreira. Nada. Recomeço, defesa, meio, ataque, a volta, o retorno, recomeço. Que vai e que vem. A bola que não para.

De um pé para outro, de pé em pé, entre cabeças. A bola rola, rolo, o chão de grama, o pé que pisa, que chuta e que corre, o corpo. O campo parado que vai e que vem. Uma câmera. A bola que atravessa e para, no outro.

Outra falta, um cartão, discussões, conversas, desconversas, um braço, cotovelos, um rosto que olha, uma boca que grita, que dói, e que cai. Um corpo azul, que se joga. Um grito de dor. Olhares atentos das arquibancadas.

Um chute, mais chutes, vontades, desvios. Domínio, um lateral. Uma bandeira amarela. Um professor que assiste e anda. De um lado para outro. Participação.

O cuidado, a precisão, o passe. A volta, o quase drible, a equipe. O erro e a volta. Recomeço. Defesa. Os braços, as pernas, a queda. O Salto. Outra vez. Mais um.

O movimento que não para, que não descansa. O jogo, o pensamento, a ideia, a sociedade que grita. Do alto, das cadeiras. Pensamentos. Pulos, pernas e braços, o olho, no olho, o outro, no outro. O tempo que passa.

A bola que vai, que atravessa, que enrola, se enrola, que embola, que embala. Uma curva que quase para e que continua. O espaço vazio, o preenchimento. O não, o sim. O vem e o não vem. A trava e o pé. O freio. Olhares. Descrenças.

Ao fundo, as lentes, os nomes, bem perto, a disputa, a conversa lenta. Respiração. O mundo possível. O sonho. Os sonhos no outro. Olhares atentos das arquibancadas.

Barreiras, o branco, a calma, o ímpeto, a força, a velocidade, a tentativa. A bola que pula e que sai. As mãos que pegam, que recompõem, três dedos, defeito, difícil. A tática, a sequência, a quebra, a parada.

A cena, o drama, o riso, o choro, o palco, o verde, a roupa amarela. O apito. Alegria. Sofrimento.

A bola que gira, que passa de um lado para outro. Cantos, encantos. Conflitos. Adversários que saem. A marcação alta, em cima, a bola que segue. Atrocidade que grita. A condução da bola, a roubada de bola, um fato.

O árbitro, o cartão vermelho em jogo. No jogo, comprometimento. A vida. Os minutos, os segundos e os dias. Mais faltas, mais erros. A mão, o abraço, as costas, o jogo duro, a desculpa, a parte, que fez, que é. O não. Olhares atentos das arquibancadas.

A área. Grande. A pequena. Perigo. O Craque que corre. Que segura a bola e que é seguro. Inseguro. A tabela, as chances, a precisão. A defesa, inciativas. Intuição.

O carrinho, a carga, o pé, outro pé, um tornozelo. Vibração e êxito. Competição. A respiração e o gesto. Combinação.

Lateral.

A bola em campo, o chute, o tempo que passa, a liderança em jogo, o drible, o grito, indicação. Resistência. A mão que defende. Atenção total. O tempo. Menos tempo.

A força, o papel, o contragolpe, ataques, todos os lados.

A chuteira no alto, a defesa do goleiro. Vinte e três minutos. O desespero do atacante, o craque das mãos. Olhares atentos das arquibancadas.

O nível alto, a disputa, acirramentos. Os espaços de novo, os quadrados, os triângulos, os círculos e a bola. Redonda. A bola. A bola muitas vezes, multiplicada.

Cabeças e pernas, cabeças e pé, corações. Corrida. O gol pensado, repetido. O treino, o ensaio, o clube. Um Felipe, um inglês. Uma bomba, uma bala, uma bola. Um grito, uns gritos, desabafos. Nomes. Grandes nomes. Palavras, palavras, palavras grandes. Muito grandes. Grrrrrrr. Foi ele. Um chute, um gol.

O gás, a força, o um, o zero, o placar, vibrando. O jogo que muda. Um time que vai. Um número que muda, tudo. Um destaque, uma conversa, que vê, um Felipe. Uns gritos, um coral, um país.

Um campo pequeno para tantos, uma bola que não para. A bola que não chega no craque – que estica a perna. Um time que vai. Outro que segue. Perseguição.

Um peito que respira, ofegante. Um olho que vê, um braço que impulsiona, uma falta, um feito, uma dor. Uma linha de fundo, um tempo, cena do jogo. Um goleiro de preto, de azul, de roxo. Dois terços e nada, tudo igual. Um a zero. Novas tentativas,

inversões, invasões, chutes, uma situação adversa, exigências.

Uma bandeira amarela, outro impedimento. Sorte? Uma falta, um chute, uma foto, uma imagem. Várias imagens em uma câmera que não é lenta. Um chute que passa, um peito que bate, um corpo que cai. Na frente da área, um gol. Uma foto panorâmica.

O craque que olha, que pensa e que vê, e que busca a trave – um ângulo. A barreira que pula ou deve. A linha no chão, os pés, uma barreira dupla. A bola que não passa. Não passou. Olhares atentos das arquibancadas.

Um escanteio, um balão, um contra-ataque, uma camisa que cobre o rosto, um replay. Um grito para dentro. Trinta e sete minutos.

A bola no canto, e o passe, não chega, a esfera que pula e que cruza e que vai, e o vento, que lava, que leva, a força, e força, desvios. Balões.

Disputas.

Olhares, gestos, dois corpos que vão e que querem, e que voltam. O zelo, a bola, o cuidado, o ir e o vir sem parar. O passe. A luta, a luta. Inquietude.

O sim, o não, o quê, o ali, um que pede, outro que vai, uma bola que busca, o gol. Uma música, a trama, o enredo, um jogo, uma narrativa, cores, imagens.

Dois que pulam, dois que caem, a bola que vai e avança, de lado. Um lance que marca a lembrança. Quarenta e três minutos. Um resultado impreciso. Previsto.

Um craque. Olhares atentos das arquibancadas.

Em campo, acusações, atletas que se multiplicam, que correm, em campo, espaços, um gol. Quarenta e cinco minutos. Mudança. Outro craque. Um giro, uma visão, uma arranque, um espaço, uma diagonal. Um toque, um canto, uma rede. São dois no primeiro. Um apito, um tempo que se foi.

Intervalo. Interpretações. Descanso para a bola.

Tempo que passa, jogo que começa, de novo. Um fim, um começo, tudo em um. O esperado inesperado. Não se sabe o que é. Como, quando se definirá. Apenas o onde. Passes e abraços, passes pelo centro. Invenções e faltas recebidas. Um mais, um menos. Dados, a bola, momentos, critérios, recomendações, substituições, situações.

Outro começo, o corpo a corpo. Lançamentos e antecipações. Corridas, dribles. Impasse, um passe, retribuição em quase. Velocidade, habilidade e um. Em dois.

Uma falta, um cartão, um empurrão. Uma chuteira vermelha. Outra branca. Barreira, um chute, uma falta, mergulhos. Três em um.

Três em um.

Outro lateral.

Quatro minutos.

Cruzamento, pressão, cotovelos. Mãos e braços, dedos. Mais pressão. Atenção. Atenções. Uma falta que não foi, que foi. Mergulhos na grama, um erro. A influência, um placar. Olhares atentos das arquibancadas.

Uma vinda depressa, armas, chuteiras, espadas, dribles, um gol que se perde, um goleiro no chão, uma chance que se pede. Uma.

Espaços, dribles, faltas, quedas, cabeças no chão, na bola, uma chance, mais gols perdidos. Um rosto que reclama. Uma barreira a transpor. Um veneno.

Conversas, olhares, posições, posicionamentos, passes, o gol.

Um time. Para trás, um passe, vantagem, um dedo que aponta, um aviso, abraços, sorrisos, movimentos.

Uma canção que é cantada, um coro de cem mil. Camisas que giram, mãos que giram e que incentivam. Intrigas entre dois, reações em tempo.

Um escanteio, uma cabeça, uma bandeira que sobe, uma bola que para. Um grito, um nome, um professor, um prestígio.

Chegada. Mudança. Modificação. Um time. Uma agressão. Um cartão. Um tapa no ombro, no pescoço. Mais faltas. Provocações.

Um clima, um momento, lutas, empurrões. Novamente, braços, ombros, interceptações, dribles. Um jogo bonito. Um time diferente. Tática. Uma coisa que puxa, um jogador que cai. Mais faltas, tensões, dores.

Complicações, deslealdades, abraços, rostos, arena. Atenção.

Um raio aos vinte e dois minutos e cinquenta segundos.

Uma parada em escanteio. Uma falta em frente, de novo. Um erro, corridas, Câibras, preparação. Perigo. Um chute, uma sentença, uma falha, um acerto. Um lado. Outro lado. Um igual. Um gol, uma trave, um goleiro, uma bola.

Tempo. Lente. Defesa.

Um ataque, uma bola de calcanhar, um quase, uma mudança. Batidas, corpos, espaços. Uma parada.

Uma bola que cruza e que vai e que cai e que salta e que. Uma falta que não. Uma caneta, uma corrida no meio, que rasga que cruza e que passa. Um tornozelo que fica.

Um corte, uma bola, um chute, um corpo que acaba.

Um grito de olé. Trinta minutos.

Pedaladas, corridas, passes. Lançamentos, um goleiro. Um peito na bola, que morre e um peito do pé, que fica e que quer. Um triângulo e um quadrado, uma soma, um círculo, uma parábola. Uma bola que não para. Um time que voa.

Atenção.

Achados e perdidos. Golpes e contragolpes. Um lado, outro lado. Idas e vindas. Em vão. Para um.

Trinta e oito minutos. Cartão.

Uma partida que passa. Mais chutes e dribles. Outro lado. Uma bola que cruza a trave. Muitas bolas que cruzam, muitas bolas, muitas cabeça. Um jogo.

Um time que cansa, outro que joga. Uns craques.

Atenção. Quarenta e três minutos. Um outro que não quer, outro que quer que acabe. Um que veio e que não veio. Melhor não. Que não está. Expectativas.

Um ritmo que segue na luz, que brilha. Que tinta, que esvai.

Acréscimos desnecessários. Um jogo que não muda. Um fim, enfim. Parece que tudo se foi. Já é.

Um jogo que passa, atletas que são, em certo. Tudo certo. Em todo campo. Abraços e apito. Sorrisos e despedidas.

Depois do tempo. Uma festa. Um texto.

Um povo que vai, que foi e que volta para casa. Feliz. Um time feliz. Um dia especial. Harmonia. Todos parecem um. Um grupo, apesar de. Coletividade em cena.

Distâncias. Uma realidade distante. Realidades distantes. Retorno.

Policiais à espreita.

Enquanto isso, na câmara dos deputados, um projeto de lei é aprovado contra a demarcação das terras indígenas e o garimpo é legalizado.

Na mesma sessão, uma certa bancada se prepara para aprovar a liberação dos jogos de azar.

ALBÉRIS ERON FLÁVIO DE OLIVEIRA é graduado em Letras (UFRN, 1997), especialista em Literatura comparada (UFRN, 2008) e em Educação de Jovens e Adultos (IFRN, 2011). Mestre em Literatura Americana pela UFRN e doutor em Linguística Aplicada ao Ensino de Línguas, também pela UFRN. É professor do Instituto Federal do Rio Grande do Norte. Email: eronflavio@hotmail.com.

BREVE ENSAIO SOBRE O AMOR

Mateus Xavier Lira

HAVIA ACORDADO às cinco da tarde de domingo, ela não estava ao meu lado na cama. Olhei em volta, a esquerda uma garrafa de café e cigarros, preservativos e uma garrafa de catuaba barata que havíamos comprado no dia anterior, quando inclusive pegamos chuva. Ainda estava bêbado. Tomei café e fumei um cigarro, o quarto só cheirava cigarro. Ouvi um piano soando do andar de baixo da casa. Vesti-me e desci as escadas escuras. Lá estava ela, vestido florido azul, com seu gato branco nos braços. Ela dançava, na vitrola tocava *You Never Give Your Money*. Ali estava o próprio corpo, entre o som e sentido, como ela sempre queria ser. Em tudo isto a vi. Talvez o efeito do LSD tenha inibido certos sentimentos, mas era como estar num verdadeiro vácuo, onde a única coisa existente no mundo era aquilo. Ela dançava devagar, olhava suas coxas grossas e pensava como elas tinham sido minhas na noite passada. Pés descalços, canto suave. Continuava eu ali parado, mas ela não ligava, ela apenas ria. Toda vez que isso acontecia ela ria. Sempre achava que eu tinha alguma pergunta a fazer. A música acabou, e eu permaneci ali, ternamente.

MATEUS XAVIER LIRA é poeta e produtor cultural independente. Nascido em 1996, filho de migrantes cearenses. Possui poesias e textos publicados em algumas antologias, coletâneas e revistas espalhadas pelo país.

PEQUENAS CONFISSÕES (EM LINHA RETA)

Thássio Ferreira

COMO DAQUELAVEZ em que eu passava pela rua, ouvi: Cobertor... e virei-me: um homem, em situação de rua, como se diz. Mas segui meu rumo, apesar da toalha e do lençol fino na mochila, voltando de viagem, e doeu, e dói hoje feito uma lama suja sobre a pele queimando ao sol, arrancando alguns micropedaços de mim enquanto racha e se esfarela, porque talvez por medo, preguiça, a insensibilidade que vai se entranhando infecciosamente, ou talvez algum outro *não* que deveria ter sido um *sim*, eu segui, sem olhar pra trás nem uma segunda vez aquele homem que certamente doía mais que eu.

Ou quando noutra rua: vi a senhorinha, com enorme dificuldade, agarrando a mão a um fino tronco de árvore, a fragilidade daquela velhice animal, carnalmente animal, tentando escorar-se na fragilidade de uma juventude vegetal. A árvore vergou um tanto, farfalhando-se toda, e a senhora sob o sol. Tentava atravessar à outra calçada, e temi que não conseguisse, mas não corri pra ajudá-la, acho até que diminuí um pouco o passo, na covarde esperança de que tudo se resolvesse antes que eu chegasse tão perto que minha covardia doesse como um arpão, e outro alguém, na direção oposta, tão oposta a mim, chegou-se a ela e lhe ajudou, pra alívio e redenção de todos nós.

Como no ônibus quente, que havia demorado tanto a passar, um pastor com a expressão séria dos sérios, ao fim de uma longa noite de domingo, pôs-se em pregação, e altissonei minha voz e

lhe disse: Senhor, com respeito e licença de o interromper, tenho certeza que o senhor é um homem de bem e eu também sou, e entendo seu desejo de dar testemunho de sua fé, mas não aqui, onde outras pessoas, todas de bem, não estão de acordo em ouvir e busquei falar com cortesia e humildade firmes e ele respondeu: Sim e sentou-se. Ou será que: imaginei isso e apenas tentei dormir deixando o homem pregar, talvez por menos tempo do que eu esperava, certo talvez — talvez não — de ser essa a atitude mais generosa? Certo mesmo, sem talvez, é que: não lembro.

Também: quando numa tarde sufocante (por fora, por dentro, pelos entremeios), naquele cartório cheirando a mofo, um dos atendentes, tão jovem (tão equivocado, tão arrogante), em diálogo cujo início eu (talvez felizmente) não presenciara, lascou ao colega que: As meninas se dizem feministas, mas vai você se dizer machista; aí não pode!, olhando-me em seguida, entre desafiador e talvez suplicante: desamparado. Pensei em replicar (eu deveria, porra!), abraçar seu desamparo e desafio com firmeza, dizendo: Não, explicando que: Não são conceitos equivalentes, né, parça, feminismo é sobre igualdade e machismo é sobre oprimir, ora porra!, mas calei-me, fingindo olhar o celular até que meu documento estivesse pronto, sufocado em tanta fraqueza e inação.

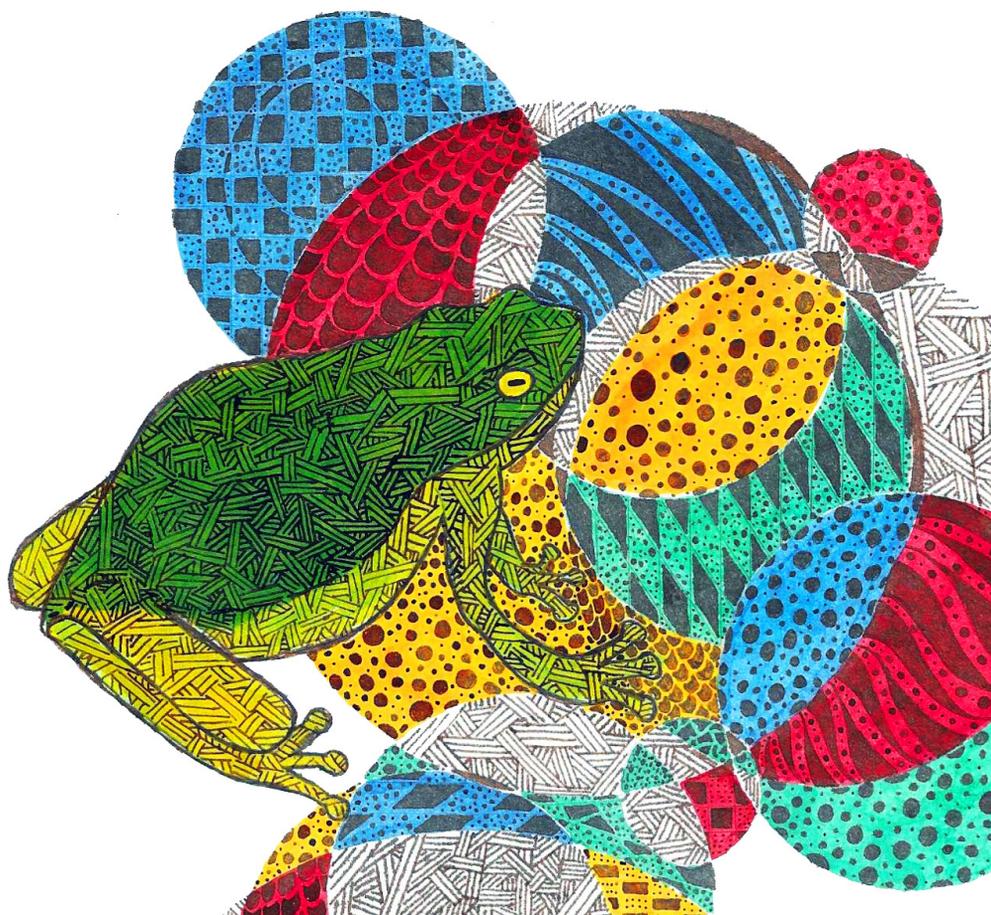
Como d'outra feita, naquele hipermercado repleto de vazios em promoção, o rapaz mais velho: humilhando o menino em voz sarcástica: Vai chamar a mamãe?, e a mulher ao lado espezinhou: Seja macho! Dois adultos e uma só brutalidade alinhados frente à criança, frente a mim, que poderia ter me insurgido, intervindo, lutado. Mas: nada (ao som do carrinho de compras que se afasta).

E quando a lama soterrou a cidade, meu amigo foi até lá gravar as notícias pro jornal e no dia mesmo em que retornou estava tão exaurido, tão em prantos. Eu não quis saber: exigi sua presença no meu aniversário. Ele foi. E vi nos olhos dele: a

tragédia. Em vez de abraçá-lo, dizer: Chora, chora sim e vai pra casa, amigo eu fingi (que não vira nada, que não percebera aquela dor funda feito um vácuo), odiando-lhe por dentro: que deixasse a tragédia fora da minha festa.

E tanto mais eu fiz, sozinho, sem ninguém (nem deus, acho) por testemunha: nem ousou confessar.

THÁSSIO FERREIRA é poeta e ficcionista, autor dos livros *(DES)NU(DO)*, *Itinerários e agora (depois)*, de poesia; e *Nunca estivemos no Kansas* (contos). Escreve a coluna *Alguma coisa em mim que eu não entendo*, na Revista Vício Velho (viciovelho.com).



YUVAL NOAH HARARI

Pensador das eras humanas

Rodrigo Petronio

OBRA

Yuval Noah Harari é um dos mais impressionantes fenômenos intelectuais recentes. Traduzido em mais de trinta idiomas, com milhões de exemplares vendidos em todo o mundo, ele é figura recorrente nos mais importantes debates sobre globalização, algoritmos, vigilância, governabilidade, segurança, disrupção, inclusão social, novas tecnologias, pandemias, saúde global e futuro da humanidade. Lido, citado e admirado por Barack Obama, Bill Clinton, Bill Gates, Natalie Portman, Djamila Ribeiro, Suzana Herculano-Houzel e uma longa lista de autoridades, governantes, líderes, empresários, artistas e celebridades. Em 2012, recebeu o prêmio Polonsky de criatividade e originalidade nas disciplinas de humanidades. Especificamente o livro *Sapiens: Uma breve história da humanidade*, que o leitor tem em mãos, foi aclamado por resenhistas de ciência dos principais veículos de imprensa do mundo.

O percurso de Harari é também bastante *sui generis*. Nascido em Haifa, em Israel, em 24 de fevereiro de 1976, doutor pela Universidade de Oxford e professor da Universidade Hebraica de Jerusalém, foi por anos um pacato medievalista especializado em assuntos militares. Nessa área, publicou alguns livros e diversos artigos acadêmicos. Cumpria os protocolos do perfil internacional do *scholar*. A guinada ocorreu com a primeira edição de *Sapiens*, em hebraico, em junho de 2011. E desde então a figura de Harari não parou mais de se expandir vertiginosamente, tanto na lista de mais vendidos quanto em uma presença constante na mídia. Hoje é sem dúvida um dos principais intelectuais públicos do mundo.

Esta edição que o leitor tem em mãos comemora os dez anos da publicação de *Sapiens*, uma obra que nasceu clássica e se destina ao presente e ao século que se inicia. Em termos pessoais, outros elementos se sobrepõem a esse aspecto intelectual estrito. Como gay, judeu, praticante de meditação e vegano, alguns dos valores dessas orientações e condições estão intimamente ligados a suas ideias e crenças. Esses atributos fazem de Harari um observador de exceção, privilegiado, capaz de identificar diferentes mecanismos mentais e discursos de poder em esferas para as quais poucos estão atentos.

Aproveito esta edição comemorativa para explorar um pouco a qualidade, a importância, a singularidade e diria mesmo (sem hesitação) a genialidade deste livro e da obra de Harari como um todo. Neste texto sigo dois movimentos. Parto de questões

seminais de *Sapiens* e as conecto a alguns temas nucleares da obra de Harari publicada até agora, em especial *Homo Deus* e *21 lições para o século 21*. Simultaneamente, articulo-as a autores, conceitos e obras contemporâneos que convergem para o âmago das indagações de Harari, ainda que não sejam citados por ele. Por onde começar? Começemos pelo fim. Pela 21ª e última das *21 lições*: a meditação.

CETICISMO

Um dos elementos centrais do pensamento de Harari é o ceticismo. É possível até mesmo dizer que Harari é um pensador cético e que a filosofia cética permeia toda a sua obra. O ceticismo não é uma descrença na realidade. Não é acreditar que a realidade não existe. Tampouco é um sinônimo de pessimismo. O ceticismo é uma antiga tradição da filosofia grega documentada entre os séculos IV e III a.C., para qual há infinitas variáveis, valores e critérios envolvidos na avaliação dos objetos e dos eventos mais simples. Para dificultar essa situação, nossa mente está a cada segundo produzindo juízos. Estamos sistematicamente atribuindo valores a tudo que nos cerca. Como se não bastasse a instabilidade do mundo material, a inconstância da mente ainda lhe sobrepõe mais camadas. A mente humana se move em uma espécie de lama de ações, estímulos, reações, paixões, afetos, intervenções. Uma proliferação sem fim de julgamentos. Isso produz um abismo

entre a consciência e os fatos. Sendo assim, como me aproximo da verdade? Como atravesso essa cortina de chumbo e consigo observar objetos, seres, eventos e pessoas? Praticando a suspensão dos juízos (*epokhé*). Por meio do método suspensivo, defino um objeto. Dispo-o de todos os conceitos. Depuro-o dos preconceitos que tenho acerca dele. Observo-o. E o giro, tentando captar um número maior de pontos de vista, aspectos, perspectivas. Se o real é inacessível, se tudo é absolutamente relativo — de um copo sobre a mesa a uma estrutura hipercomplexa do cosmos —, se o mundo é um emaranhado infinito de julgamentos, cabe ao ceticismo apenas suspender os juízos e descrever o maior número de perspectivas de um objeto, de um ser, de um evento e de um fenômeno, seja ele qual for.

Um dos pais do ceticismo, Pirro de Élis (360 a.C.-270 a.C.) acompanhou Alexandre da Macedônia (356 a.C.-323 a.C.) nas expedições à Ásia e à Índia durante a invasão e conquista do Império Persa (334 a.C.-324 a.C.). Às margens do vale do Indo, teve contato com os *biddhus*, ascetas da floresta e mendicantes radicais que foram os primeiros guias espirituais de Siddhārtha Gautama antes da descoberta do Caminho do Meio. A historiadora das religiões Karen Armstrong analisa com maestria esses primeiros passos do avatar. Filólogo e professor do Departamento de Estudos Eurasianos da Universidade de Indiana, nos Estados Unidos, Christopher Beckwith demonstra em um estudo monumental como os principais conceitos do ceticismo grego

foram polinizados por esta migração de ideias: ventos sopraram do Oriente em direção ao Ocidente, canalizados por Pirro. Ele chega a definir Pirro como um Buda grego.

A importância da suspensão é abordada na parte final do *Sapiens* e se concentra em um conceito central da filosofia de Harari: o eu. Diferentemente do que se pensa, o objetivo precípua das filosofias e sabedorias, do Oriente e do Ocidente, não era a aniquilação do eu, o estado final da consciência, obtido apenas por alguns poucos iluminados. Era o descolamento entre o eu e as sensações. Somos banhados por sensações, da hora que acordamos até o momento em que vamos dormir. Essas sensações são flutuantes. Podem variar, por exemplo, entre desconforto, prazer, dor, incômodo, desespero, contentamento, tranquilidade, euforia e tristeza. Por que o eu precisa se descolar e suspender as sensações? Porque se identificarmos o eu a uma sensação, deixaremos de perceber que ela não passa de uma paisagem passageira do eu. Acreditaremos que o eu é a sensação. Assim, identificaremos nosso eu apenas à negatividade ou à positividade das sensações mais recorrentes. E essa é uma das mais graves armadilhas mentais da humanidade.

Esse longo trabalho de desacoplamento do eu das sensações é uma diretriz da filosofia de Harari. O ceticismo tem então uma dupla função. A primeira é epistemológica. Ele é o método que Harari emprega em toda a sua obra para compreender fenômenos passados, presentes e futuros. Apenas quando suspendemos os

fenômenos analisados e os observamos sob o maior número de perspectivas é que podemos acessar sua verdade, por mais relativa que seja. Isso gera a beleza da filosofia e da escrita de Harari, que parece guiar o leitor em um continuum de cenas e descrições que se mantêm sempre vivas e em aberto. Isso gera em nós também uma experiência contraintuitiva, ou seja, um estranhamento em relação ao senso comum, uma das principais tarefas da ciência. Não por acaso, o filósofo cético David Hume (século XVIII) é um dos pais da ciência experimental moderna. A segunda diz respeito à própria estrutura da vida. E é um dos elementos nucleares para compreendermos a revolução descrita em *Homo Deus*.

CONSCIÊNCIA E INTELIGÊNCIA

Como isso ocorre? Em *Sapiens* e em *Homo Deus*, Harari ergue um arco entre o passado e o futuro dos seres humanos. A estrutura desse projeto se baseia em duas agendas e seis imperativos distintos. O passado da humanidade até agora foi guiado por uma agenda cujos imperativos foram: peste, fome e guerra. No século XXI, adentramos uma nova agenda. Os novos imperativos serão: felicidade, imortalidade e divindade. A divinização do humano seria a culminação desses três novos imperativos. Para tanto, há uma complicação lógica entre eles. A felicidade conduz à imortalidade, e esta produz a divindade. O cerne dessa mutação é a eliminação das contradições internas

que ao longo de dezenas de milhares de anos determinou a essência do sapiens. À medida que adentramos essa nova agenda, a “felicidade química” se torna o novo imperativo dos humanos e passa a ser a chave para compreendermos a construção da nova superespécie *Homo Deus*. Por meio de alterações biofisiológicas nos organismos, essa nova felicidade é a tentativa de erradicar as sensações ruins e eternizar o fluxo das sensações boas. Essa meta engendra em si outra consequência: a amortalidade, que em breve deve se tornar efetiva por meio da bioengenharia. Se toda vida é esvaziada de dor, de contradição e de sofrimento, deve aspirar a ser amortal. Conforme passam a existir espécies humanas amortalas, estas foram desenquadradas dos critérios de definição do sapiens e dão origem a uma nova espécie. Mais do que isso: a uma nova categoria de ser. O resultado: a divinização dos humanos, que deixarão de seguir as flutuações e ambivalências dos sapiens e se transformarão em uma nova casta — *Homo Deus*. Esse é o objetivo do Projeto Gilgamesh, definido em *Sapiens* e esmiuçado em *Homo Deus*. Não mais imortalizar a alma em um plano divino, mas divinizar o humano por meio da amortalidade do corpo. A pedra angular desse projeto é a identificação do eu com as sensações e, por conseguinte, com a divisão radical entre sensações positivas e negativas.

As novas tecnologias também oferecem seus novos e sedutores paraísos artificiais. E muitas vezes é difícil dizer que são destituídos de potência e valor. Quanto mais avançam os

estudos de neurociência e de teoria cognitiva, mais os cientistas percebem uma evidência: é impossível demarcar as fronteiras entre matéria e mente, entre natureza e consciência. Harari define a inteligência como todo ato mental que pode ser quantificado, ou seja, traduzido em algoritmos, ao passo que a consciência seria todo campo infinito de sutilezas, nuances e intencionalidades que escapam a qualquer quantificação. Estamos imersos no “oceano da consciência”. Talvez por isso o conceito de consciência seja tão vago e praticamente inútil para a ciência. Se tudo é consciência, nada o é. Por outro lado, a compreensão e a manipulação da inteligência não param de se expandir. Todo ser, vivo e não vivo, pode ser definido em termos quantitativos, ou seja, pode ser decomposto em números — algoritmos. Enquanto a consciência se torna cada vez mais nebulosa, a inteligência se torna cada vez mais quantificável. Enquanto a consciência se torna cada vez mais misteriosa, a inteligência se torna cada vez mais operacionalizável. Por isso surge a partir do século XXI um novo horizonte para o eu: o eu absolutamente decomponível. Como lemos em *Homo Deus*, para os sistemas algorítmicos e as inteligências artificiais (IA), não somos indivíduos. Somos seres divididos: absolutamente subdivisíveis em sistemas e subsistemas, em processos informacionais químicos, físicos, biológicos, neuronais, atômicos, quânticos, entre outros.

Como pensador dos paradoxos, para Harari nem tudo é tão cristalino assim. De fato, a inteligência artificial pode promover o “grande desacoplamento”: a separação radical entre

sistemas inteligentes e naturais. Por meio do dataísmo, a “religião dos dados”, a datificação infinita do real pode vir a armazenar, recodificar e transmutar todo mundo material em um imenso universo “imaterial” de informações. Uma espécie de upload do cosmos, uma inteligência artificial capaz de “rebobinar” os sistemas e subsistemas do universo, dos humanos e da vida. Convergente com uma intuição do físico Richard Feynman, Harari admite que o universo pode ser remodelado átomo a átomo. A vida pode ser reprogramada gene a gene. Não há nada na biologia que diga que a morte seja inevitável. Contudo, o problema volta a ser o mais inusitado: o da consciência. Ironicamente, enquanto a consciência seguir sendo indefinível, continuará a ser impassível de ser capturada pelos algoritmos e convertida em inteligência operacional. Independentemente do avanço das tecnologias, existiria sempre um elemento residual que não pode ser matematizado. Todas essas questões estão postas na Revolução Científica de *Sapiens*. São parte da “descoberta da ignorância”. São a “revolução permanente” que chega ao “fim do *Homo sapiens*”, culminação lógica desse encadeamento. A cena de abertura de *2001: Uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick, descreve o osso que, arremessado por um primata, transforma-se em uma nave espacial. Por fim, o bebê que observa a Terra pode ser interpretado como uma nova humanidade transgaláctica. Esses continuam sendo os maiores saltos temporais da história do audiovisual. Das ficções coletivas que emergiram dos grandes

primatas ao longo da especiação à inteligência transumana de HAL e de outros supercomputadores, Harari realiza um salto semelhante. Entre o pré-humano e o pós-humano, os elementos essenciais, presentes na gênese da hominização, estão na origem do *Homo Deus*. Permeiam toda a odisseia futura de nossa espécie, incluindo nossa própria extinção.

A realidade é projeção material de uma consciência que não pode ser definida? Ou a realidade é o simples produto da combinação e recombinação infinita de algoritmos? Em termos céticos, trata-se de um falso dilema. Em ambos os casos, a realidade continuará sendo a soma das infinitas perspectivas que nunca se fecham em um todo. A minha mente é um pântano de desejos, paixões, impressões e percepções, fácciosas e parciais. Apenas por meio da suspensão dos juízos consigo acessar os resíduos mínimos de realidade, latentes em cada fenômeno. Para compreender os objetos e eventos mais simples, preciso descrever o maior número possível de perspectivas e pontos de vista desses objetos e eventos. Um upload perfeito da minha consciência para a nuvem de uma inteligência artificial, para ser totalmente inteligente, precisaria conter essas imperfeições, sutilezas, nuances e tonalidades que definem minha consciência como a de um ser vivo. Em resumo, tudo isso quer dizer que, natural ou artificial, a realidade está sempre sendo colocada entre parênteses. Não a acessamos, mas uma soma indefinida de pontos de vista da realidade. Acessamos narrativas.

NARRATIVAS

“Em um mundo inundado de informações irrelevantes, clareza é poder”, diz a primeira frase de *21 lições*. Um dos valores da obra de Harari é a clareza, que havia sido prefigurada em *Sapiens*. Outro valor é a capacidade de organizar de modo narrativo as informações, uma constante em todos os seus livros. Primeiro, narra a odisséia dos hominídeos, protagonizada pelo sapiens. Em *Homo Deus*, descreve a vida da humanidade até 2100 a partir de exponencialização, extrapolação e especulação de elementos do presente, recurso usado pelos criadores de ficção científica e escritores especulativos. Em *21 lições*, incorpora pequenas histórias cotidianas para ilustrar os conceitos. Os três livros estão fincados sobre o modelo clássico da narrativa em três atos: passado, presente e futuro da humanidade. Esse modelo vem de Aristóteles? Sim. Mas sua origem data de milhares de anos antes dos gregos. O arqueólogo sul-africano David Lewis-Williams, especialista em pré-história da mente, em suas explorações de cavernas do Sul da África, deparou-se com imagens rupestres excepcionais. A novidade dessas galerias é que se dispõem em unidades de ação dramática. E podem ser divididas em três etapas. Lewis-Williams define essa disposição como Três Estágios do Transe (TST ou *Three Stages of Trance, em inglês*) e a conecta às origens remotas do xamanismo. Qual a conexão entre as cavernas africanas, a origem grega do drama e a mente do sapiens do século XXI? Como projetar

essas estruturas em direção aos próximos milênios? É a partir de intuições como essas que Harari organiza sua filosofia. Essa forma de tratar as informações demonstra uma primeira preocupação: resgatar as “grandes narrativas”.

No começo do século xx, autores como Oswald Spengler, com *Declínio do Ocidente*, e Arnold Toynbee, com os doze volumes de *Um estudo da história*, criaram grandes afrescos da história no Oriente e no Ocidente. Ao longo do século passado, a partir de *O outono da Idade Média*, obra-prima do holandês Johan Huizinga, começa a se tornar dominante uma tendência diferente da historiografia: captar os movimentos de cada época a partir de mudanças da mentalidade. A chamada “história das mentalidades” deu ensejo a um movimento conhecido como “história do cotidiano”, também definido como micro-história. O importante era perceber a ruptura entre uma época e outra, não a continuidade. O importante é documentar o micro, não narrar o macro. Essa ênfase se aprofunda com os conceitos de microfísica e de episteme de Michel Foucault, um dos autores mais influentes de todas as ciências humanas. A episteme é o conjunto de dispositivos de saber-poder de uma determinada época, que configura a estrutura de um tempo, mas estão sempre mudando e são radicalmente locais. Analisar a episteme do século xvii é perceber o que pertence apenas ao século xvii. É ler um soneto de Quevedo sabendo que foi escrito com uma pena de ganso.

A Escola dos Annales francesa e seus expoentes, como Fernand Braudel, bem como o historiador alemão Reinhart Koselleck, com seu conceito de “estratos do tempo”, propuseram uma dilatação da abordagem dos fenômenos históricos a partir de camadas inclusive geológicas. Entretanto, a ênfase cada vez maior sobre a importância do microtempo tornou dominantes as abordagens micro. E deixou adormecidas virtualidades da chamada macro-história ou história mundial. Diante dessas historiografias, uma das originalidades de Harari é reativar os potenciais adormecidos dessa perspectiva macrotemporal. Entre eles, a organização dos eventos humanos de um modo narrativo, como se formassem uma *storytelling*. Uma maneira de fazer isso é utilizar o recurso que ele chama de “satélite-espião”. Se entender a direção da história depende da “posição estratégica” em que se situa o observador, o melhor a fazer é adotar uma visão distanciada, que “enxerga milênios, e não séculos”.

Se nos ativermos a décadas e a séculos, não conseguiremos captar o movimento do todo. E um dos valores da obra de Harari é ajudar o leitor a compreender as direções, os vetores e as tendências do mundo, incluindo o presente e o futuro. Uma primeira passada de olhos em *Sapiens* nos revela um pouco desse projeto narrativo subjacente ao estudo desse “animal insignificante”. Não por acaso, o primeiro passo do livro é uma cronologia identificando eventos do universo que não estariam vinculados ao trabalho do historiador. E que nem sequer são relativos às ciências humanas. A física se ocupa da formação da matéria, da energia, do tempo, do

espaço e das leis de um universo surgido há 13,8 bilhões de anos. A química se ocupa dos átomos, das moléculas e das interações que surgiram 300 mil anos depois do Big Bang. A biologia se ocupa dos seres vivos, cujos primeiros sinais datam de quase 4 bilhões de anos.

O fundamento, não apenas de *Sapiens*, mas de toda a obra e de todo o pensamento de Harari, é a teoria mais revolucionária de todos os tempos: a teoria da evolução de Darwin. Em termos darwinianos, ao longo de bilhões de anos, a vida passou por diversos processos de especiação, que consistem em mutações genéticas que, por sua vez, produziram a esplendorosa biodiversidade da Terra. Costuma-se situar a origem dos hominídeos há 2,5 milhões de anos, na África Oriental, a partir de uma especiação do *Australopithecus*, o “macaco do Sul”. Essa seria a emergência dos humanos, não apenas do sapiens, como Harari faz questão de ressaltar logo na abertura de seu livro. O que é decisivo na teoria darwiniana, e uma bússola intelectual para Harari, é que o processo de especiação não se concluiu. Continua em aberto. E, observando as inúmeras bifurcações da vida desde um passado imemorial, a chance de o sapiens dar origem a uma nova espécie é de praticamente 100%. Os primatas (família) deram origem aos hominídeos (gênero). E destes emergiu o sapiens (espécie), há 70 mil anos. Nesse processo de longa duração, Harari identifica o cerne do livro: as três revoluções do sapiens. A primeira, Cognitiva (há 70 mil anos), a segunda, da Agricultura (há 12 mil anos), e a terceira, Científica (há quinhentos anos).

Como o leitor deve perceber, aqui surge um problema. A história é definida a partir do advento da escrita, cerca de 10 mil anos atrás. Então por que o historiador Harari pretende rastrear as pegadas do sapiens a partir de 70 mil anos atrás? Esse seria um trabalho para a arqueologia (um ramo mais setorizado da história) e, ainda melhor, para a paleontologia (ramo da biologia) e a paleoantropologia (união entre antropologia e biologia). Por que não se ater apenas aos registros documentados, como faz o historiador? Como conciliar a contradição das duas temporalidades, o tempo veloz das mudanças humanas e o tempo infinitamente lento das mudanças na natureza? Como ocorre esse cruzamento entre biologia e história? Começam aqui os percursos sinuosos e contraintuitivos de seu pensamento. E, nesse caso, uma chave importante de acesso a essa filosofia é o conceito de paradoxo.

PARADOXOS

Sapiens, o livro, é atravessado por paradoxos. Eles também adquirem centralidade em *21 lições para o século 21* e em *Homo Deus*. O que é um paradoxo? É um conflito entre duas crenças (*para doxa*), a oposição estrutural entre duas opiniões, sem conciliação possível. Pensar de modo paradoxal é compreender a vida como algo fraturado, como uma balança que anula os seus respectivos pesos. Um processo que sempre implica duas ou mais opiniões antagônicas e que esses antagonismos não

são passíveis de solução. Diferentemente do que acreditamos, o pensamento paradoxal não é pessimista. As culturas “estão sempre tentando conciliar tais contradições” e “esse processo alimenta as mudanças”. Se os humanos “fossem incapazes de manter crenças e valores contraditórios, provavelmente seria impossível construir e manter qualquer cultura humana”. Por isso, essa dupla articulação que funda nossa humanidade sapiens é um tema antigo. Desde Platão, acredita-se que o humano é um animal anfíbio, um misto de riqueza e de pobreza, de perfeição e de imperfeição. Em seu conhecido aforismo sobre os “dois infinitos”, Pascal define o humano como tudo perante o nada e nada perante o infinito. Essa natureza estruturalmente paradoxal do humano está no âmago da filosofia de Harari. Os caçadores-coletores tinham uma alimentação e hábitos de vida melhores que os nossos? A agricultura trouxe mais malefícios do que benefícios? Sim. Entretanto, podemos reformular a pergunta. Em que medida essas experiências positivas e negativas do passado são importantes para que hoje tenhamos as condições necessárias para relativizá-las e mesmo superá-las? Afinal, é sempre a partir do presente que escoo o passado. Da mesma forma que os nossos ancestrais não tinham clareza para discernir os impactos do sedentarismo, hoje não a temos para discernir o impacto do simples uso de um celular sobre as liberdades individuais e coletivas.

Essa estrutura paradoxal está presente nas três revoluções descritas em *Sapiens*. A Revolução Cognitiva promove o primeiro

êxodo humano em direção àquilo que Harari define como Mundo Exterior. Pela primeira vez, o sapiens sai de seus ecossistemas africanos e conquista o mundo. Chega às estepes da Eurásia (70 mil anos), povoa parte da Ásia (60 mil anos), ocupa a Europa e a Austrália (45 mil anos), atravessa o Estreito de Bering (16 mil anos) e se dispersa pelas Américas (entre 14 e 12 mil anos). A Indonésia, banhada pelo Oceano Pacífico, entre a Ásia e a Oceania, guarda registros das navegações desses primeiros sapiens. Essa migração por mar tem sido corroborada por análises recentes de DNA de povos autóctones dessa região e habitantes primevos da América do Sul. Para Harari, as sociedades caçadoras-coletoras pré-agrícolas seriam as sociedades afluentes originais. Embora a qualidade de vida e a nutrição ideal desses povos sejam muitas vezes enaltecidas, o paradoxo é claro: tanto maior era sua vulnerabilidade.

Os pequenos grupos humanos que se deslocaram ao longo de 60 mil anos de nomadismo estavam muito mais expostos a predadores desconhecidos, inimigos humanos e não humanos, intempéries climáticas, escassez de recursos. Enfrentavam constantemente o maior de todos os perigos: um horizonte desconhecido. O paradoxo do nomadismo é uma expansão do domínio sobre o globo e, simultaneamente, uma instabilidade produzida por esse mesmo movimento. O paradoxo gerado pelo sedentarismo há cerca de 10 mil anos é ainda maior. E por isso a constante valorização da Revolução Agrícola pelos historiadores

pode ser considerada “a maior fraude da história” e “uma armadilha”. O perigo básico que a agricultura e o sedentarismo representam é a “armadilha do luxo”. O que assegura essa tese é “uma das poucas regras de ouro da história”. Segundo ela, “os luxos tendem a se transformar em necessidades, gerando novas obrigações”. A violência cotidiana contra os animais — outras “vítimas da revolução” —, que vemos hoje exponencializada, começou aqui.

O luxo aqui é entendido como todas as proteções, os controles, os sistemas, os dispositivos, as estruturas e as crenças essenciais para manter os excedentes e aumentar ainda mais sua quantidade. Nesse círculo vicioso, quanto mais excedentes, maior é a necessidade de acumulação. E maior o aumento dos mesmos excedentes. Essa constatação está na crítica clássica de Marx às formas de acumulação primitiva. Harari se concentra em demonstrar como a busca por condições de vida mais fáceis desencadeou um dos maiores impactos da história do sapiens — e como os humanos não tinham clareza de sua consequência. Enquanto o nomadismo aumentava o controle (paradoxal) da natalidade por meio da fragilidade mesma dos grupos humanos, o abandono da vida nômade levou a uma explosão da demografia, mas (paradoxalmente) a “mortalidade infantil cresceu depressa”, e o hábito de alimentar as crianças com mais mingau e menos leite materno debilitou seu sistema imunológico. Por outro lado, os excedentes de alimentos não se traduziram em uma maior

prosperidade geral nem em uma alimentação melhor ou em mais tempo de lazer. Além da explosão populacional, produziu disseminação de doenças, desigualdade social e elites controladoras dos excedentes.

Qual teria sido o efeito devastador final da agricultura? Ela possibilitou a criação de “redes de cooperação em massa”. Se pensarmos que o coletivismo é o chão antropológico do sapiens, negar um sistema que propiciou isso talvez fosse de fato impossível. Como um camundongo, o sapiens se viu capturado pela armadilha que ele mesmo havia criado. Talvez uma das principais lições a serem tiradas do advento da agricultura é que ela gerou uma “discrepância entre o sucesso evolutivo e o sofrimento individual”. Além disso, promoveu uma inversão temporal: “a chegada do futuro”. A partir da Revolução Agrícola, o futuro se tornou “muito mais importante do que havia sido até então”. Isso pode ser entendido a partir de uma vinculação estrutural entre a agricultura e o nascimento das religiões abraâmicas (judaísmo, cristianismo e islamismo). Como aponta Mircea Eliade, um dos maiores historiadores das religiões do século xx, as religiões abraâmicas trazem uma novidade: a salvação não está em um conhecimento das origens, mas direcionada ao fim dos tempos. A protologia (orientação pela origem) cede espaço à escatologia (orientação pelo fim), inversão fundamental para compreendermos a argumentação de Harari sobre o papel dos sistemas de seguridade e de confiança da modernidade, cuja raiz

estaria na agricultura, bem como as origens religiosas do “credo capitalista” em um futuro de recursos infinitos. O impacto que essa invenção do futuro desempenha para os humanos permeia *Sapiens* e é essencial ao projeto *Homo Deus*.

O excesso e os valores negativos decorrentes da agricultura são importantes na filosofia de Harari. E também são transversais, pois transbordam para as sociedades atuais, posteriores à Revolução Científica. Esses paradoxos do luxo reverberam nas chamadas “sociedades de abundância” (a expressão é do economista John Kenneth Galbraith). Em uma acepção muito próxima à de Harari, o filósofo alemão Peter Sloterdijk a emprega também no terceiro volume de sua trilogia *Esferas*, intitulado *Espumas*, no qual aborda os “sistemas cofrágeis”, as “sociedades de paredes finas” e a cultura da “leveza”, surgidos com a modernidade a partir do século xv. O conceito de abundância é central na última parte de *Sapiens*, quando se critica e se relativiza o desenvolvimentismo moderno. E também se destaca em *Homo Deus*, quando se põe em perspectiva os problemas gerados pela abundância desde o século xviii até o mundo atual, em que “o açúcar é mais perigoso que a pólvora”.

Por fim, os paradoxos da Revolução Científica decorrem do próprio sucesso que essa revolução obteve. Surgida da “descoberta da ignorância”, nunca o sapiens havia se deparado com um universo da magnitude que lhe foi apresentado pela ciência moderna. O universo se infinitiza para fora (cosmos) e para dentro (o mundo subatômico). Isso revela uma nova fisionomia para o

sapiens: uma infinita pequenez. Todas as narrativas religiosas, filosóficas ou científicas que o alocavam no centro do universo são destruídas. A ciência, contudo, não serve a fins meramente especulativos. O “casamento entre ciência e império” é um dos motores da formação desse novo mundo, em termos políticos e econômicos: o mundo do “inferno capitalista”. Os paradoxos dessa nova religião do desenvolvimento são diversos. Diferente do que se imagina, o liberalismo não é laico. Ele também é uma crença, uma “religião” na acepção em que Harari utiliza o termo. A crença nos recursos infinitos da Terra, a defesa de um avanço contínuo de ganhos em direção ao futuro e as doutrinas de aperfeiçoamento constante do ser humano e da sociedade são narrativas: não podem ser demonstrados empiricamente.

Por outro lado, a revolução científica é também uma vitória do capitalismo e do pensamento utilitarista. Os filósofos utilitaristas do século XVII e XVIII, como John Stuart Mill e Jeremy Bentham, tinham uma premissa clara sobre o humano: a essência do humano é aumentar o prazer e minimizar a dor. Ora, esse é justamente o corolário das tecnologias produzidas a partir da ciência moderna: minimizar doenças, sofrimentos, disfunções e problemas de toda ordem que antes levavam os humanos à morte. E é o admirável mundo novo descrito na distopia de Aldous Huxley. O paradoxo é que essa mesma aspiração à felicidade deve conduzir ao “fim do *Homo sapiens*” e ao nascimento do *Homo Deus*. O paradoxo supremo aqui é que a ciência aprofundou a

insignificância do sapiens e, ao mesmo tempo, criou condições para que ele se tornasse plenipotente para se negar a si mesmo a ponto de gerar uma superespécie que pode vir a ser a causadora de sua extinção.

Aqui cabe um parênteses. Podemos alinhar Harari a um grupo de pensadores iluministas e progressistas. Eles defendem um aumento das liberdades individuais, a minimização de todas as formas de violência, uma maior emancipação dos grupos humanos, sobretudo das minorias, a potência das democracias e dos Estados de direito, a secularização, o agnosticismo, a laicidade, entre outros valores que emergiram a partir da Declaração dos Direitos Humanos e das filosofias do século XVIII. Nesse sentido, obviamente Harari é um defensor dos valores herdados do mundo moderno, sobretudo da ciência experimental. O importante é frisar que esse esclarecimento crescente não caracteriza uma visão puramente otimista, de um progresso sem fim, como se acreditava no século XIX.

É como se a filosofia de Harari previsse dois movimentos na história: 1) A preservação e a reativação de conteúdos arcaicos, adormecidos no sapiens, a despeito dos avanços materiais e tecnológicos. Como exemplo disso, a obsessão pela internet e pela realidade virtual nada mais seria do que uma forma de nomadismo mental. Afinal, fomos nômades por 60 mil anos e somos sedentários há apenas 10 mil. 2) A presença sempre marcante de uma pluralidade de tempos dentro de um mesmo tempo. Nesse

sentido, aspectos extremamente modernos e mesmo disruptivos podem conviver com o recrudescimento de violências de todos os tipos, efetivas ou simbólicas. Não por acaso, Harari nos adverte que a emergência do *Homo Deus* pode gerar uma das sociedades “mais desiguais de toda a história humana”. E o que são os padrões de vigilância do big data senão uma “segregação personalizada”? Por isso a importância do paradoxo em sua filosofia. Ele assegura que os diversos termos da balança se mantenham sempre por um fio. Esse enfrentamento dos paradoxos e das contradições é mais realista do que visões solucionistas ou utópicas. E, ainda que não seja o meio mais imediato, o realismo sempre foi o mais efetivo para solucionar problemas.

Pode ter havido conquistas em algumas dimensões humanas, mas essas mesmas conquistas nos advertem para novas formas de opressão, contra as quais precisamos estar sempre alertas. É o que Sloterdijk chama de paradoxos da imunologia e de “colapsos imunológicos”. Para o fortalecimento de qualquer ser, precisa haver uma constante troca entre sistema e meio, vida e ambiente. O estímulo externo do meio pode ser intrusivo em um primeiro momento, mas faz os seres vivos aumentarem seus níveis de imunização. Da mesma forma, uma ausência de trocas com o meio pode gerar uma situação de paz. Esta, porém, será uma paz falsa, que aos poucos pode produzir uma queda do sistema imune e um colapso imunológico de grupos, populações ou sociedades humanas inteiras. Essa reflexão nos coloca nas

fronteiras entre sistema e meio ambiente, biologia e história, vida e linguagem, fronteira na qual a filosofia de Harari se enraíza. Vamos compreender um pouco essa relação.

BIOLOGIA E LINGUAGEM

Além da estrutura paradoxal subjacente às três revoluções, com as contradições internas a cada uma delas, há outro paradoxo ainda mais estruturante: a relação entre a biologia e a linguagem. Para criar seu grande mosaico do sapiens, Harari conecta duas ciências, uma natural e outra humana: a biologia e a história. O intuito é articular duas grandes camadas temporais, ambas conectadas para compreender uma mesma entidade: o ser humano. A primeira compreende o sapiens como ser histórico. A segunda o compreende como ser biológico. Não conseguiremos entender o pensamento de Harari se não analisarmos o sapiens a partir dessa dupla articulação. Se extrapolarmos essa concepção, podemos dizer que boa parte dos erros de interpretação acerca dos problemas e das soluções do presente humano decorre de ignorarmos essa articulação dupla. A cultura seria a “diversidade de realidades imaginadas” que passaram a proliferar desde a emergência de nossa espécie. Entretanto, o relativismo de visões diferentes dessa multiplicidade de culturas não é suficiente para algumas dimensões centrais do humano.

A partir da Revolução Cognitiva, as “narrativas históricas substituem as teorias biológicas”. Claro que a ênfase de Harari ressalta aqui a liberdade ficcional de os humanos construírem suas próprias narrativas e negarem a fatalidade da biologia. Essa é uma premissa de quase todas as ciências humanas do século xx. O objetivo é evitar a biologização e a naturalização, origem de diversas ideologias perniciosas. Contudo, essa substituição é paradoxal. Primeiro porque o reino das ficções não impediu o sapiens de produzir essas narrativas, como veremos adiante. Segundo porque, por diversos motivos, a filosofia de Harari não constitui um esvaziamento ou um apagamento completo das disposições biológicas. Há diversos exemplos que comprovam a persistência de alguns mecanismos evolutivos arcaicos. Um deles é o “gene guloso”, herança dos caçadores-coletores, que nos leva, ainda hoje, a exceder nossa capacidade alimentar e a estocar gordura. O medo atávico de não termos animais para abater vem das savanas africanas e se projeta no consumo exagerado de alimentos e nas doenças atuais relativas a esse excesso.

Quais seriam as relações então entre história e biologia? O filósofo brasileiro Ernildo Stein analisa as relações entre linguagem e biologia de modo primoroso. Apoia-se nas convergências entre algumas linhas da filosofia (hermenêutica, fenomenologia, existencialismo) e teorias das ciências naturais contemporâneas. A partir dessas ferramentas conceituais, formula o chamado “paradoxo compreensivo”. O que seria isso? Definimos o que

somos e nossa humanidade por meio da linguagem. Mas esta apenas emergiu em nós por meio de uma mutação genética e cerebral. Precisamos da linguagem para determinar o humano que somos em termos biológicos; precisamos da biologia para termos a linguagem e podermos nomear as propriedades humanas que nos determinam em termos culturais. O significado profundo do paradoxo compreensivo, portanto, é que não é possível definir o humano a partir de categorias puramente biológicas nem a partir de categorias puramente culturais.

Por que essa constatação do paradoxo compreensivo é tão importante para a ciência e a filosofia? Porque toda a ciência e todo o mundo modernos em alguma medida são formados a partir de uma visão de mundo dualista, cuja matriz remonta a Descartes, não por acaso um dos fundadores da ciência moderna. E o cerne duro desse dualismo é a divisão entre sujeito e objeto, subjetividade e objetividade. A crença dualista divide o ser humano nas esferas natural e cultural. O naturalismo procura explicar todos os fenômenos humanos do ponto de vista objetivo e material. Já o construtivismo procura explicar todos os fenômenos humanos do ponto de vista cultural e subjetivo.

Há um termo para definir ambas as visões: reducionismo. Ou seja, uma delas busca reduzir os aspectos subjetivos e culturais a estruturas naturais; a outra busca reduzir aspectos naturais e objetivos a estruturas culturais. Claro que esses reducionismos têm sido criticados em praticamente todas as ciências. E muitas

alternativas têm sido oferecidas para compreender essa região de intervalo entre natureza e cultura: a teoria da complexidade, do sistema Terra, do caos, das cordas, quântica, das esferas, cognitiva, pampsiquismo, novas ontologias, novos animismos, filosofia especulativa, entre outros ramos e seguimentos. Um dos conceitos orientadores dessas diversas teorias? Emergência — um conceito transversal a diversas ciências e saberes. As propriedades emergentes não estão nos seres, elas emergem nas relações entre eles, sejam humanos ou não, vivos ou não, naturais ou artificiais, macroscópicos ou microscópicos.

Nenhuma teoria reducionista consegue explicar a origem do sapiens. Não se pode reduzi-lo a um componente cerebral. “O cérebro dos neandertais era maior” do que os do sapiens. Mesmo assim, eles não sobreviveram. Nem se pode reduzir a emergência do sapiens às tecnologias. Muito antes deles, outros hominídeos domesticaram e usaram o fogo, produziram facas de sílex e ferramentas de pedra. Tampouco se pode reduzir a emergência do sapiens à religião, um fenômeno muito tardio na evolução humana e que muitas vezes se perpetuou apenas na medida em que auxiliou os seres humanos a sobreviver, sendo descartada quando perdia eficiência e funcionalidade. E, por fim, não se pode reduzir a emergência do sapiens à linguagem. Outros humanos possuíam linguagem tão articulada quanto a nossa. E, como vimos no paradoxo compreensivo, para desenvolvermos a linguagem precisamos necessariamente ter passado por uma mutação genética.

Harari tem completa ciência desses problemas e fantasmas reducionistas que permeiam a ciência há séculos. Em *Sapiens*, desenvolve uma teoria que procura resolver o impasse e o paradoxo entre objetividade e subjetividade. Chama de “intersubjetividade” o intervalo entre essas duas dimensões. Em uma palavra mais simples, o lugar de emergência do sapiens, entre a biologia e história, é a maior invenção de todos os tempos: a ficção.

FICÇÕES

A tese de *Sapiens* é clara. Há um fator decisivo para a passagem dos grandes primatas aos hominídeos em termos darwinianos. São as ficções, uma “linguagem única”, que não são entendidas como o oposto da realidade ou como um pacto de “suspensão da descrença”, como a definiu o poeta Samuel Taylor Coleridge para descrever o acordo previsto na fruição de obras ditas ficcionais. Essa é a concepção em vigor a partir do século XIX e se baseia em uma divisão representacional entre realidade e ficção cuja origem remonta a Kant. Harari altera essa acepção. As ficções não são representações da realidade — elas *são* a realidade. São a “cola mítica” germinativa do sapiens. Ao mesmo tempo, são o modo pelo qual o sapiens conseguiu conferir plasticidade ao seu desempenho no mundo. Essas “ficções coletivas” podem ser nomeadas como “ordens imaginadas”, “realidades imaginadas”, “construções sociais”, entre outros atributos. O movimento decisivo proporcionado por elas é a “capacidade de cooperar”.

Pela primeira vez, os homínidos conseguiram uma “cooperação entre muitas dezenas de indivíduos”. De um ponto de vista evolucionário, “a diferença entre nós e os chimpanzés” seria estritamente essa cola mítica que “une grandes números de indivíduos, famílias e grupos”. O importante é compreendermos que a revolução cognitiva é uma mutação que permitiu ao sapiens produzir as ficções que dotam o mundo de sentido e que, ao mesmo tempo, não lhe são exteriores. Outra alteração significativa dessa tese da ficção é que a origem da civilização humana não estaria nas religiões, nos mitos, nos ritos, nas tecnologias, na filosofia ou em outras narrativas sublimes. Estaria na fofoca, a possibilidade que os pequenos grupos de sapiens encontraram para compartilhar informações em uma escala exponencial. Mais do que isso, a fofoca seria a origem de nossa “capacidade de transmitir informações sobre coisas que não existem”.

Os exemplos da distinção entre o sapiens e os demais seres vivos decorrente dessa revolução cognitiva são diversos. Os chimpanzés conseguem cooperar em bandos. Pode haver flexibilidade de linguagem, mas a malha de conexões de indivíduos é pequena. Abelhas e formigas conseguem cooperar em milhares. Mas a flexibilidade é pequena: suas organizações coletivas e “realidades imaginadas” são as mesmas há milhões de anos. Contudo, nunca nos esqueçamos: não existe hierarquia na natureza. No sentido darwiniano, a seleção natural opera por acaso cego. A imensa diversidade de narrativas e realidades imaginadas

é resultado da enorme diversidade de padrões de comportamento do sapiens — é o que chamamos de culturas.

Nesses termos, Harari identifica as seguintes relações complementares entre história e biologia: 1) A biologia estabelece as fronteiras dos comportamentos básicos do sapiens. 2) A variedade desses comportamentos é extremamente grande. Isso possibilitou ao sapiens criar estruturas ficcionais cada vez mais complexas em suas combinações. 3) Em consequência disso, a função do historiador é descrever a evolução dos padrões de comportamentos do sapiens, ou seja, os conjuntos de ficções que lhes fornecem os eixos de valores — em resumo, os modos pelos quais ele age no mundo e cria novos mundos. Entretanto, se as ficções são pulverizadas pelas inúmeras culturas e crenças humanas, como conseguir uma narrativa unificada? A resposta de Harari está no método do “satélite de espionagem”, que descrevi acima. Mas também em uma das maiores conquistas da historiografia de longa duração: a teoria das eras axiais.

AXIS MUNDI

O psiquiatra e filósofo alemão Karl Jaspers teve uma das intuições mais brilhantes da historiografia do século xx. Analisando importantes sistemas de crenças da humanidade, percebeu uma curiosa sincronia de alguns avatares. A datação de todos eles é controversa, mas, em linhas gerais, Siddhārtha Gautama surgiu

entre os séculos VI a.C. e V a.C.; Zoroastro, entre IX a.C. e VI a.C.; Lao-Tsé e Confúcio, entre VI a.C. e V a.C.; o Dêutero-Isaías, por volta de VI a.C.; Sócrates, entre V a.C. e IV a.C.; e Jesus, no ano zero dos cristãos. Em termos sequenciais, temos os fundadores do budismo, do zoroastrismo (que também é uma das raízes do islamismo), do taoísmo, do confucionismo, do judaísmo, da filosofia e do cristianismo. Isso significa que, ao longo do último milênio antes de Cristo, surgiram praticamente todas as doutrinas que se tornariam imperiais e orientariam a maior parte da humanidade ao longo dos dois milênios seguintes. Por conta disso, Jaspers definiu o último milênio antes de Cristo como “era axial”. Em latim, *axis* significa *eixo*, donde *axis mundi* é *eixo dos mundos*. Por isso, um dos ramos da filosofia que estuda os valores é denominado *axiologia*. As *axiologias* são sistemas de valores que orientam a vida humana. Como se pode ver, não são estritamente religiosos ou espirituais, pois a filosofia também pode ser entendida como um sistema axial. São eixos de orientação e de coordenadas, em torno dos quais elementos dispersos adquirem coesão. Sloterdijk chama esses sistemas axiais oriundos da Antiguidade de “ontologias imperiais”.

Embora não siga os passos exatos de Jaspers, essa teoria da axialidade é desenvolvida de modo admirável ao longo de *Sapiens*. Não por acaso, Harari diz que “um avanço ainda mais importante ocorreu durante o primeiro milênio a.C.”. Trata-se do período em que “a ideia de ordem universal criou raízes”. O que isso significa?

Antes da era axial, o sapiens se aglutinava em grupos que eram regidos pelas regras do “nós” versus “eles”. As ordens imaginadas fundadas sobre essas oposições excludentes “tendiam a ignorar uma parte considerável da humanidade”. Por isso o primeiro milênio antes de Cristo é decisivo, pois “testemunhou o aparecimento de três ordens potencialmente universais”. A primeira foi a econômica (monetária), a segunda foi a política (imperial) e a terceira foi a religiosa, ou seja, “a ordem das religiões universais como o budismo, o cristianismo e o islamismo”. A premissa da axialidade faculta a Harari a possibilidade de compor uma macronarrativa da humanidade. E, ao mesmo tempo, de compreender os principais vetores que fizeram com que o sapiens tomasse certos rumos, e não outros. Sabiamente, Harari aloca a axialidade religiosa em apenas uma das linhas de desenvolvimento. E cria outras duas linhas complementares para a economia e a política, cujas modificações profundas também ocorreram no primeiro milênio a.C.

Essas três ficções de universalidade, representadas pelas três ordens, são bastante eficazes. A ordem econômica-monetária se vincula à invenção do dinheiro. E o dinheiro é “baseado em dois princípios universais: a conversibilidade universal e a confiança universal”. Corroborando a tese das ficções estruturantes do sapiens, a revolução produzida pelo dinheiro não foi nem tecnológica nem biológica, e sim puramente mental. Trata-se de um dos primeiros “sistemas impessoais” e não tradicionais, ou seja, que não são mais regidos pelos imperativos e vinculações

interpessoais das comunidades tradicionais. O dinheiro pode (e deve) circular a despeito das identidades, etnias, crenças, religiões, culturas e valores locais. O que é um império? O movimento imperial é todo aquele que domina “um número significativo de povos distintos”, expande sem limites as suas fronteiras e possui “um apetite potencialmente ilimitado”. Embora tenham sido “uma das principais razões para a drástica redução na diversidade humana”, desde mais ou menos 200 a.C., “a maioria dos humanos viveu em impérios”. E, por fim, a ordem religiosa é representada por algumas daquelas doutrinas universalistas e axiais. A sobreposição dessas três ordens é patente. Não haveria conquistas imperiais sem o recurso às religiões, circulação de dinheiro sem as expansões religiosas e imperiais, potencialização das religiões sem dinheiro e imperialismo sem acumulação de riqueza. Essas ordens não se esgotam entre si; seguem o devir da história. E uma das origens da Revolução Científica é justamente “o casamento da ciência com o império”, ou seja, entre a ordem imperial e a nova esfera nascente da ciência experimental moderna. Entretanto, há uma ordem das mais potentes e transversais da história do sapiens: a ordem tecnológica. Falemos agora da sua centralidade na filosofia de Harari.

TECNOLOGIAS

Há 2 milhões de anos, mutações genéticas produziram o *Homo erectus*. Ele se caracteriza por ter desenvolvido ferramentas de pedra, às quais sempre é associado. Durante os milhões de anos de existência do erectus, suas ferramentas permaneceram as mesmas. Como assinala Harari, há 800 mil anos uma espécie de homínido já fazia uso do fogo. Há 300 mil anos o erectus, os neandertais e os antepassados do sapiens usavam o fogo diariamente. Seguindo os estudos de Herculano-Houzel, o fogo não muda apenas a química dos alimentos. Altera também a biologia dos humanos, a estrutura cerebral, acelerando a assimilação de proteínas. O fogo abriu uma primeira fenda de distanciamento entre humanos e animais, que foi se expandindo até se tornar um abismo, depois da extinção dos demais homínidos. A teologia pretende definir uma distinção radical entre o humano e a natureza. Trata-se apenas de um abismo produzido ao longo de milhões de anos pelo fogo, pela seleção natural e pela extinção de nossos irmãos humanos. Um abismo que deixou o sapiens em uma ilha de solidão e isolamento no cosmos.

Se tanto o sapiens quanto o erectus são homínidos, por que a diferença tão grande? Dela podemos inferir alguns pontos: 1) Não foram as tecnologias que moldaram a mente do sapiens na revolução cognitiva, pois se assim fosse, o erectus teria passado pela mesma mutação. 2) Dentro da crítica aos reducionismos, não

é possível reduzir a revolução cognitiva do sapiens ao surgimento dos artefatos tecnológicos, senão ele teria surgido milhões de anos antes. 3) Tampouco há tecnologias significativas concomitantes à explosão cognitiva de 70 mil anos atrás. A domesticação do fogo teria um efeito muito mais profundo sobre a cognição dos homínidos do que as tecnologias da época da Revolução Cognitiva. Essa observação não minimiza a importância decisiva da tecnologia na evolução humana, haja vista a centralidade das tecnologias na obra de Harari.

Qual seria a explicação para o corte entre os homínidos e os demais grandes primatas? Uma explicação que recua ao século XIX e continua cada vez mais pertinente é a neotenia, uma hipótese que surgiu a partir do anatomista holandês Lodewijk Bolk. Sua definição chega a ser mais sublime do que Shakespeare: a humano é uma “fetalização do macaco”. A neotenia se refere a seres que nascem prematuramente. Os grandes primatas têm uma gestação de doze meses, e os humanos, de nove. Embora Harari não empregue exatamente o termo, a hipótese neotênica faz todo o sentido. Justamente porque foi concebido como um animal “fraco”, o sapiens desenvolveu ao longo de milhares de anos recursos para suplementar essa “lacuna” da natureza. Todas as camadas de proteção criadas pelos homínidos seriam artificializações do meio circundante com o objetivo de simular um útero artificial. Em um paralelo com Harari, a neotenia pode explicar a plasticidade dos humanos como um todo e a capacidade

de produzir “cooperação flexível”, infusa neles desde há milhões de anos. A neotenia talvez seja o elo perdido de conexão entre biologia e cultura. E uma origem arcaica das ficções, entendidas como meios artificiais, “tecnologias” capazes de alterar o meio circundante e o próprio sapiens. Essas seriam o elemento disruptivo dessa plasticidade adormecida por meio de uma alteração radical de padrões cognitivos. Ela também traz à tona um tema delicado: as relações de dominação entre os humanos.

VIOLÊNCIA

Embora a tese de que houve muitas humanidades seja conhecida no mundo acadêmico, o trabalho de divulgação dessa teoria para um público vasto é uma das belezas de *Sapiens*. Imaginar as outras humanidades anteriores e concomitantes à nossa espécie é fascinante. *Homo floresiensis*, *Homo neandertalensis*, *Homo ergaster*, *Homo erectus*, *Homo rudolfensis*, *Homo soloensis*, *Homo desinova*: todos são rigorosamente “nossos irmãos” humanos desaparecidos. A humanidade é um gênero; não se restringe à espécie sapiens. Enquanto sapiens, somos apenas uma espécie de uma humanidade mais ampla. Se tivessem sobrevivido, imagine quantas artes, religiões, ciências, políticas, sexualidades, economias e crenças, ao mesmo tempo distintas e semelhantes às nossas, não existiriam hoje? Todas rigorosa e efetivamente humanas. Essas humanidades, flexionadas no plural, são um dos fascínios da obra de Harari.

Por outro lado, desde as primeiras páginas, o leitor é convidado a passear por cenários desoladores. Eles envolvem a potência letal dos humanos. A Terra passou por “ciclos de resfriamento e aquecimento”, que produziram a extinção de diversas espécies. A partir dessa constatação, os biólogos procuram separar efeitos “sistêmicos e antrópicos”, aqueles que dizem respeito ao sistema Terra como um todo e aqueles que têm sua origem exclusivamente no humano (*antropos*). Diante dessas avaliações, Harari é assertivo: “o registro histórico faz com que o *Homo sapiens* pareça um assassino ecológico em série”. Muito antes da Revolução Industrial, “o *Homo sapiens*, em disputa com todos os demais organismos, já havia batido o recorde por ter levado o maior número de espécies de plantas e de animais à extinção”. E conclui desta forma: “Temos a dúvida honraria de ser a espécie mais letal nos anais da biologia”. Para abordar os sentidos dessa violência humana, Harari se vale de duas teorias: a da substituição (extinção de uma espécie por outra) e a da miscigenação (fusão das espécies).

Para a primeira teoria, o sapiens teria sido a única espécie sobrevivente dos homínídeos. Até 70 mil anos atrás, ele tinha tido pouco contato com o Mundo Exterior. A partir da Revolução Cognitiva, produziu tecnologias e habilidades que possibilitaram não apenas o êxodo da África, mas a criação de um “proto-imperialismo afro-asiático” que se estendeu da Austrália (45 mil anos) às Américas (16 mil anos atrás). Deduz-se uma estranha coincidência entre a chegada do sapiens ao continente

e a extinção de 23 das 24 espécies de animais australianos com mais de cinquenta quilos. “Na época em que chegaram à Austrália, os sapiens já haviam dominado a técnica das queimadas”, um efeito indireto que dificulta a determinação de causas antrópicas e sistêmicas dessas extinções. Para a segunda teoria, a expansão dos sapiens os levou a procriar com neandertais. Essas duas espécies teriam se fundido na região da Eurásia. Na Ásia, o sapiens teria se mesclado ao *Homo erectus*, de modo que chineses e coreanos seriam resultado dessa mistura. Descobriu-se que de 1% a 4% do DNA de populações europeias seriam de neandertais. Em 2010, a equipe de pesquisa do Instituto Max Planck, liderada por Svante Pääbo, um dos maiores primatologistas do mundo, sequenciou o DNA de um exemplar do homem de Denisova (caverna na Sibéria). Os resultados foram assustadores: 6% do DNA de melanésios e de aborígenes australianos seriam do *Homo denisovens*.

O que isso significa? Seguindo a teoria da substituição, o sapiens teria concorrido diretamente para o extermínio das demais humanidades. Por conta dessa violência excludente, haveria uma forte homogeneidade genética na espécie e uma clara distinção genética entre o sapiens e os demais homínidos. Por outro lado, a teoria da mestiçagem pressupõe resíduos genéticos de outros homínidos no sapiens. Isso pode parecer bonito em um primeiro momento. Mas quantas novas teorias racistas, eugenistas e higienistas não podem surgir dessa hipótese? Sapiens que tenham maior ou menor carga genética mesclada à de outros homínidos

podem vir a ser considerados menos sapiens e, por conseguinte, menos “humanos” do que outros? Em ambos os casos, a violência da nossa espécie é inconteste. E uma das mais brutais que se conhece: a violência intra e interespécies.

Qual seria o caminho dessa violência ao longo da evolução? A violência quantitativa diminui ao longo do tempo? Há sincronia entre violência física e simbólica? Quais as origens evolucionárias da violência humana? Há muitas teorias sobre o assunto. Entre todas elas, uma das mais importantes teses contemporâneas acerca da violência é a de René Girard, teórico da literatura e antropólogo que ensinou em Stanford. Para ele, a violência é constitutiva e inerradicável do ser humano. Ela nasce da “estrutura mimética” do desejo que, inerente ao sapiens, sempre acarreta algum tipo de “rivalização”. Os poucos momentos de interrupção da violência se devem à fabricação de “bodes expiatórios”, sempre inocentes, que impedem o extermínio do grupo, em uma guerra de todos contra todos, produzindo uma estranha, surpreendente e sinistra reorganização coletiva que o pacifica. Diante dessa catarse, a solução não pode ser outra: sacrificar o humano assassinado. Para Girard, todas as religiões são fundadas sobre o cadáver de um inocente. Como era de se esperar, a “solução” da sacralização é parcial e a ambivalência dessa relação entre “violência e sagrado” não apenas não impede a criação de novos bodes expiatórios como pode aprofundar a rivalização, originando novos colapsos.

Em geral, essas teorias são chamadas de “teorias hidráulicas”. Embora não recorra diretamente a esses autores, a obra de Harari é uma alternativa às teorias hidráulicas. E, como alternativa, Harari se alinha à obra de um dos autores com os quais talvez tenha mais afinidade: Steven Pinker. Professor em Harvard e um dos expoentes mundiais da teoria cognitiva, a tônica da obra de Pinker é uma revisão do conceito de tábula rasa, central nos estudos da mente e título de uma obra homônima. O conceito procede das filosofias empiristas do século XVII, sobretudo de Locke e Berkeley. A ideia central é a seguinte: a mente humana é uma folha em branco. Nada é inato. Todas as ideias, qualidades, sensações e entidades do mundo são impressas nessa tela em branco. Embora tenha sido adotada por diversas correntes modernas, há um problema claro nessa tese. Como explicar toda memória acumulada pelos organismos desde a origem da vida? Pinker atualiza o conceito da seguinte forma: a tábula rasa contém toda a memória da vida, da espécie e de cada indivíduo. Entretanto, se não houver um estímulo externo, esses conteúdos podem adormecer, como se tivessem sido extintos. No caso da violência, não quer dizer que ela tenha sido erradicada. Os impulsos destrutivos continuam presentes virtualmente na natureza humana. Mas se não forem estimulados por fatores sociais, tornar-se-ão inativos, como se tivessem deixado de existir.

A obra mais importante de Pinker nesse sentido é *Os anjos bons da nossa natureza*, uma das referências bibliográficas de *Sapiens*.

Em quase mil páginas de argumentação cerrada, centenas de referências especializadas em diversas ciências, gráficos, tabelas, quantificadores, estimativas, estatísticas e mais uma grande massa de dados empíricos e documentais, a tese de Pinker é contraintuitiva e polêmica: vivemos no momento mais pacífico da história do sapiens na Terra. Dois fatores nos levam a demonizar o presente: 1) Do ponto de vista cognitivo, é mais assustador para nós ver uma morte pela televisão ou saber de uma violência cometida pelo nosso vizinho do que imaginar todas as mortes, destruições e assassinatos ocorridos no passado. 2) Mortes, guerras e destruições do passado ainda não foram comparadas em termos rigorosamente quantitativos e proporcionais em relação à violência do presente. E é isso que Pinker se propõe fazer no livro.

Os resultados são impressionantes. Da emergência do sapiens há 70 mil anos até o século XVIII, morria-se de modo incomensuravelmente mais banal. E havia muito mais violência do que nos últimos séculos, incluindo o século XX. A destruição das guerras mongóis dos séculos XIII e XIV foram proporcionalmente mais devastadoras do que muitas outras guerras da história. Mas como podemos nos reportar, sentir e viver como um mongol dessa época? Quase impossível. Trata-se de fatos muito distantes, alheios às nossas preocupações cotidianas e aos nossos estilos de vida atuais. E assim podemos pensar em relação a todo fluxo de violência do sapiens ao longo de milênios.

Para Pinker, o corte ocorre no século XVIII. E se resume àquilo que o sociólogo Norbert Elias chama de “processo civilizatório”. Com a queda do Antigo Regime e as revoluções burguesas, grande parte das conquistas que antes eram exclusivas da nobreza e dos impérios passou a ser democratizada. O mesmo ocorreu com os produtos da ciência moderna, como vacinas, medicina preventiva, redes de esgoto, distribuição de poderes, combate a pestes, administração e erradicação de doenças, acesso à medicina, controle de natalidade, segmentação do espaço público, secularização, emancipação de populações marginalizadas, inclusão das mulheres, entre muitos outros. Esses fatores criaram o que Elias chama de “segunda natureza”: uma rede de proteção artificial e civilizacional, produzida pela modernidade, pela ciência e pelas tecnologias nos últimos três séculos — e que pode ser vista aqui como um aprofundamento da estatura neotênica dos humanos. Essa rede é invisível, pois estamos imersos e cercados por ela. Mas haveria um abismo de diferença entre o mundo moderno e as sociedades dos últimos milênios antes da modernidade. A crítica que se pode fazer a Pinker é que ele considera a violência sempre em termos físicos. Não contempla outros tipos, sobretudo psicológica, cada vez mais presentes na nossa era da mineração da mente, de extrativismo de algoritmos e de monetização de nossa subjetividade, bem como toda carga de violência envolvida nesse processo. Entretanto, dentro das premissas de sua argumentação, os resultados são assombrosos.

Como Pinker, Harari é um defensor da herança iluminista do século XVIII, assim como critica o negativismo e o catastrofismo das teorias que transformam o presente em um vale de morte e destruição. Ademais, em ambos vemos claramente uma refutação das teorias hidráulicas da violência. Por mais que tenha havido muita violência na história, e isso não pode ser minimizado, tudo leva a crer que possamos ter uma boa dose de otimismo na nossa espécie. Em *Sapiens*, Harari traz diversos exemplos nesse sentido. Em levantamentos arqueológicos no Vale do Danúbio, dezoito de cerca de quatrocentos esqueletos encontrados (4,5%) tinham marcas de morte violenta. Entretanto, se formos computar em termos quantitativos, durante o século XX, apenas 5% das mortes foram resultantes de violência humana. E hoje, no século XXI, esse número é de apenas 1,5%, incluindo guerras e crimes. O Vale do Danúbio foi tão violento quanto o século XX e mais violento do que o século XXI. Os exemplos se multiplicam.

Essas comparações abundam em *21 lições*, sobretudo na minimização (e quase banalização) do valor do terrorismo, cada vez mais obsoleto e pouco lucrativo. Nos primeiros capítulos de *Homo Deus*, a minimização da violência e os ganhos gerados pela rede protetora da modernidade são enfatizados em uma lista de exemplos. E são os principais argumentos em defesa da mudança das agendas. Os três imperativos da fome, da peste e da guerra, que nortearam os sapiens nos últimos 70 mil anos, tornam-se aos poucos menos decisivos. Adentramos agora uma nova agenda

guiada pelos imperativos da felicidade, da imortalidade e da divindade. Alguns críticos tentaram acusar Harari de incoerência, devido à experiência que atravessamos na pandemia atual. Entretanto, trata-se de desinformação ou de superficialidade. Obviamente, Harari nunca disse que os imperativos anteriores serão extintos. Voltamos à tábula rasa de Pinker. Caso não haja estímulos externos, podem vir a adormecer, tornando-se inativos. É diferente de dizer que eles tenham sido superados. Para Harari, as condições civilizacionais do sapiens nos dias de hoje são suficientes para evitar que esses antigos imperativos voltem a ser os demônios dominadores da vida. Isso não quer dizer que nunca mais virão assombrar os anjos bons que também constituem a natureza humana.

HUMANOS

Por falar em natureza humana, como podemos defini-la a partir de Harari? Um dos pontos mais originais de sua obra é a definição de humanismo. Para compreendê-la, precisamos fazer uma separação clara e distinta entre hominização e humanismo. A primeira é o processo de longa duração da formação dos diversos homínidos a partir dos grandes primatas. Essa geração de uma espécie a partir de outra chama-se especiação. É uma das principais leis da natureza e uma constante ininterrupta em bilhões de anos de vida. Esse processo começou de modo mais claro há mais de 2

milhões de anos. E, em termos evolucionários, continua totalmente em aberto. Assim como houve diversas humanidades antes de nós, o devir infinito da vida com certeza deve gerar outras humanidades e outros organismos, radicalmente distintos daqueles que hoje povoam a Terra. Já o humanismo é um brevíssimo capítulo dentro dessa odisseia titânica da hominização, cuja data de nascimento é o século XVIII. Para compreender o fenômeno na acepção em que Harari o define, precisamos entender primeiro como ele define religião.

Todas as instituições humanas são ficcionais, do dinheiro ao Estado, das artes às leis, da filosofia às ciências, da política às religiões. Dentro desse estatuto, as religiões seriam ficções sobre entidades metaempíricas (que estão além dos sentidos). Algumas ficções humanas envolvem crenças, mas não agentes metaempíricos. Por exemplo, esportes envolvem adesão afetiva, “ordens imaginadas” coletivas, mas não agências infra-humanas ou sobre-humanas. Por outro lado, existem “ordens naturais” extra-humanas. Embora descritas pelos humanos, extrapolam sua dimensão de atuação e não dependem das crenças humanas para existirem. Por exemplo: a teoria da relatividade. As religiões propriamente ditas estariam no meio-termo entre “ordens imaginadas” e “ordens naturais”. Embora seja assente para cientistas das religiões e antropólogos, a tese de Harari quebra o senso comum: a religião não se restringe àqueles fenômenos e crenças que o sapiens define como sendo religião. Por isso, é comum ouvirmos que os últimos trezentos

anos são “uma era de crescente secularismo”, em que “as religiões foram perdendo importância”. Entretanto, “se levarmos em conta as religiões baseadas na lei natural, então a modernidade é uma era de intenso fervor religioso”.

A religiões são metaempíricas porque se situam entre a empiria (os sentidos e o senso comum) e aquilo que a transcende (as ordens naturais). Essa definição é boa porque, dentro do espectro infinito de agências, crenças, imagens, cultos e ritos, contempla quase todos os fenômenos que o sapiens define pelo termo. E ainda abre uma possibilidade para compreendermos fenômenos que, mesmo não sendo considerados religiosos, partilham da mesma estrutura que define as religiões. Todas as experiências que não podem ser demonstradas e todos os agentes que não se reduzem aos sentidos povoam esse campo metaempírico que chamamos de religião. Nesse escopo, Harari propõe uma reflexão desconcertante. Em todas as épocas, em todas as geografias e em todas as culturas, entidades superiores e inferiores ao humano sempre foram adoradas. Divindades celestes e divindades ctônicas (subterrâneas) povoaram ao longo de milênios a imaginação coletiva de todos os sistemas de crenças e de mitos que chamamos de religião. A partir do século XVIII, uma novidade toma a cena do mundo: a religião do humano. A “santificação da vida humana” e a sacralização dos valores humanos passam a fazer parte de nosso cotidiano de tal modo que não percebemos mais esse subtexto religioso que nos anima. Nesse sentido, a morte de Deus,

apregoadada por Nietzsche, pode ser entendida como a morte de um tipo de representação transcendente de Deus. A figura dos deuses e demônios abandonaram os cumes celestes e as profundezas do inferno e se traduziram em uma pacata fisionomia que vemos todos os dias no espelho: humanos.

Essa tese de Harari pode ser endossada por diversos autores. Em um primeiro momento, a reflexão dele se aproxima do filósofo canadense Charles Taylor, um dos maiores pensadores do século XX acerca da secularização, que não seria exatamente uma negação da natureza sagrada da vida, mas uma projeção dessa divindade no plano temporal e humano. Esse projeto se confunde com a modernidade e é também conhecido como “teologias seculares”. Outro estudo importante nessa linha é de autoria de Hans Joas, pesquisador do Instituto Max Weber. A maioria esmagadora da bibliografia vincula a Declaração dos Direitos Humanos aos pensadores do Iluminismo, quase sempre agnósticos, deístas (que acreditam em Deus apenas como uma parte da razão) ou ateus. Joas se baseia em fontes documentais primárias do século XVIII para defender uma tese contraintuitiva: a pedra-angular dos direitos humanos é a *pessoa*, uma categoria cristã. Chama isso de “sacralidade da pessoa”.

Ora, para Harari, a sacralização da pessoa humana ocorre por meio de um novo paradoxo. Enquanto deuses e demônios são metaempíricos, os humanos acreditam que sua própria humanidade é autoevidente. As divindades, íferas ou celestes,

têm uma pletora infinita de representações. Para saber o que é um humano, basta olhar no espelho. Quando os valores do humanismo começam a se proliferar e a consolidar no mundo moderno, eles se apoiam na crença de que existe algo empírico e definível que possamos chamar de *o humano*. Mas se tudo é ficção, se a evolução do sapiens é uma proliferação de ficções e se não é possível definir os humanos do ponto de vista biológico sem recorrer a uma ficção, como podemos definir o humano em um sentido universal? Exemplifico. Diversas etnias de ameríndios brasileiros têm nomes, definições, categorias e propriedades distintas para aquilo que chamamos de *humano*. Para os ianomâmis, a palavra *ianomâmi* quer dizer *humanos*. Ou seja: se apenas os ianomâmis, nas acepções ianomâmis, são humanos, o que seriam os não ianomâmis? A distinção de etnia e de humanidade nesse caso é radical. Esse pequeno exemplo demonstra algo quase insólito. Assim como existiram diversas espécies de humanos, distintas em termos biológicos, existiram e existem, dentro do sapiens, diversas humanidades que variam de acordo com as definições ficcionais do que o ser humano venha a ser. Se não há exterioridade entre a ficção e o real, o mundo é uma proliferação heterogênea de ficções. Se aquilo que chamamos de natureza nada mais é do que uma ficcionalização desta, não é possível definir uma natureza humana exterior ou anterior à linguagem que a define. Estamos às voltas aqui de novo com o paradoxo compreensivo.

HUMANISMOS

E também estamos às voltas com uma argumentação perigosa, que pode gerar uma divisão indiscriminada de humanidades dentro da humanidade. Harari prevê esse problema. Tanto que, em *21 lições*, critica duramente aquilo que chama de culturalismo, pois “pode ser uma forma de racismo”. Assim como o racismo se apoia em uma hierarquia das raças construída a partir de uma ficcionalização da biologia, uma multiplicação de definições ficcionais do que seria o humano pode ser uma forma de dividir a unidade e a universalidade do sapiens, entendido como espécie. A culturalização da biologia é tão perigosa quanto a biologização da cultura. Por isso, como mencionei, é urgente superar essas visões dualistas e reducionistas. Esse problema é identificado e desenvolvido com acuidade pelo filósofo negro camaronês Achille Mbembe. Ao longo de cinco séculos, a expropriação das populações pretas da África foi a maior escravização massiva da história dos sapiens. Mbembe demonstra como todo projeto escravagista transatlântico foi definido a partir de um humanismo “euro-americano”. Como não havia a categoria “preto” entre os povos africanos, a divisão preto-branco foi a grande estratégia fabuladora para a criação dos discursos de “animalização” dos pretos e de “humanização” dos brancos. Como o “humano” é uma ficção e não pode ser demonstrado, os euro-americanos se identificaram a si mesmos, brancos e cristãos, como sendo o humano universal.

Nessa equação perversa, a violência perpetrada contra os africanos ainda assumiu uma tonalidade redentora. Os pretos, ao serem escravizados, estariam sendo convertidos à verdadeira cultura europeia e salvos pela verdadeira fé cristã. Ou seja: humanizados.

Harari produz uma leitura fina sobre essas relações entre humanismo e escravidão. Para a construção desses sistemas fundados sobre uma economia política racista, os “conceitos de contaminação e pureza desempenham um papel crucial na manutenção das divisões sociais e políticas”. E também “[foram] explorados por inúmeras classes dominantes para manter seus privilégios”. Para legitimar o tráfico escravista transatlântico, muitos “mitos religiosos e científicos foram acionados”. Sabe-se da conhecida narrativa, segundo a qual os africanos descendiam de Cam, filho de Noé amaldiçoado pelo pai, que “disse que seus filhos seriam escravos”. Essa legitimação produziu um círculo vicioso que se propaga até os dias de hoje com as populações pretas: 1) Um “acontecimento histórico ocasional” produz o “controle dos brancos sobre os negros”. 2) Isso gera “leis discriminatórias”. 3) Estas produzem “pobreza e falta de instrução entre os negros”. 4) E isso reforça os “preconceitos culturais”. Esse seria o efeito do “humanismo”, ou seja, de um mito europeu, sobre as populações pretas. Como se lê em *Sapiens*, do século XVI ao XIX, “cerca de 10 milhões de escravos africanos foram levados para a América”. Esse comércio não era controlado por nenhum Estado ou governo. “Era uma empreitada puramente comercial, organizada e financiada

pelo livre mercado segundo as leis da oferta e da procura”, arremata Harari. Em outras palavras, a aliança entre racismo, humanismo, liberalismo econômico e livre mercado foram a estrutura fundacional de toda economia mercantil e escravocrata do Ocidente ao longo de cinco séculos.

Assim como o “devir-negro do mundo” de Mbembe, Harari descreve com originalidade as contradições e a presença massiva dessa nova religião secular nos últimos três séculos. E a divide em três matrizes principais: o humanismo liberal, o socialista e, para o estranhamento do leitor, o nazifascista. O humanismo liberal é aquele que adveio com a revolução burguesa do século XIX, a expansão do liberalismo, as sociedades de mercado e os modelos das democracias modernas. Seus valores são o livre-arbítrio, a liberdade individual, a autorregulação dos mercados, a livre iniciativa, a valorização da privacidade e da propriedade privada, em resumo, uma anuência à estrutura e ao funcionamento do capitalismo em franca expansão. Nesse sentido, “a seita humanista mais importante” nos últimos séculos é “o humanismo liberal”. Ele “acredita que a ‘humanidade’ é uma qualidade de humanos individuais, e que portanto a liberdade de indivíduos é sacrossanta”.

Em relação a essa crença, o humanismo socialista é uma contrarrevolução. A partir dos marxistas, anarquistas e comunitaristas, esse humanismo faz a “crítica da economia política” subjacente ao modelo burguês-liberal. Por traz dessa aparente autonomia e liberdade apregoada pela filosofia liberal,

há uma cortina de fumaça que nos cega: a ideologia. Ela impede que ponhamos a nu as verdadeiras engrenagens do capitalismo: a produção de todo tipo de desigualdades. A ideologia é a superestrutura de ideias que permeia todas as esferas da vida: o Estado, o direito, a arte, a ciência, a economia, a política e todas as instituições humanas. Enquanto isso, a infraestrutura material gira em falso: produz cada vez mais excedentes para poucos e cada vez mais precarização para muitos. O objetivo da ideologia é mascarar essa desigualdade sistêmica do capital. Esse acoplamento parasitário entre ideologia e capital, entre infraestrutura ideológica e superestrutura material, é o que mantém intacto o status quo das classes dominantes. Mais que isso, inviabiliza que enxerguemos a essência do capitalismo: a produção de alienação em todas as dimensões da cadeia produtiva e de trabalho. Os humanistas socialistas vão buscar uma forma corretiva dessas disparidades estruturais a partir de uma mediação do Estado. E por meio de uma crença: a possibilidade da igualdade.

A definição do humanismo nazifascista é um pouco mais delicada. Emergente na República de Weimar com a chamada “revolução conservadora” (Carl Schmitt) e com raízes em mitologias nacionalistas do século XIX, o projeto nazifascista é uma crítica tanto ao liberalismo euro-americano quanto ao igualitarismo socialista. Apropriando-se do chamado darwinismo social, deformação da teoria de Darwin produzida por Herbert Spencer, os nazifascistas criam uma ficção sedutora: a hierarquia

da natureza. Se o sapiens sobreviveu até aqui, é porque ele seria geneticamente mais apto do que os demais hominídeos. Existe um design inteligente na natureza que seleciona uns em detrimento de outros, não por meio do acaso cego, mas por meio de propriedades que lhes são inatas. Ironia para o leitor: qualquer semelhança com as teorias atuais do design inteligente não é mera coincidência. Se essas propriedades são definidas geneticamente, pode-se selecionar os humanos e aperfeiçoá-los rumo a uma superespécie: o ariano. Isso não sem antes eliminar todas as demais espécies indesejadas, ou seja, todos os não arianos do planeta. Ora, como lembra Harari, o problema é que “as hierarquias sociopolíticas, em sua maioria, carecem de base lógica ou biológica”. Elas “não passam da perpetuação de eventos acidentais sustentados por mitos”. Entre elas, uma das mais nefastas é a “hierarquia de gêneros”, entre homens e mulheres, masculino e feminino, analisada detalhadamente por Harari.

Nasce aqui o projeto de produção dos super-humanos, outra deformação gerada a partir da filosofia de Nietzsche e de seu conceito de além-do-humano (*Übermensch*). O objetivo do nazifascismo não é nem a liberdade nem a igualdade. É a hierarquia e o fortalecimento da coesão social por meio de uma anulação das individualidades em uma massa homogênea e orientada para um mesmo fim (*fascio*). Essa massa precisa ser coordenada por um super-humano condutor da história: o *Führer* (guia). As inconsistências dessa crença podem ser reveladas por uma leitura simples da

própria obra de Darwin. Para ele, os sobreviventes não são mais fortes, mas sim mais aptos. Ademais, não há nenhuma evidência de que os seres mais bem-sucedidos sejam sapiens melhores ou que sejam seres vivos que auxiliem e otimizem a existência do sapiens. Isso é um absurdo, porque uma prerrogativa da teoria da evolução é a descentralização radical do humano do centro do universo. Como ironiza Harari, um asteroide exterminou os dinossauros há 65 milhões de anos e “isso abriu caminho para os mamíferos”. Hoje “ratos e baratas, por exemplo, estão vivendo em uma era dourada”. Se houver um armagedom, esses seres “provavelmente sairiam de debaixo das ruínas fumegantes” para “disseminar seu DNA”. Assim como hoje agradecemos ao asteroide que destruiu os dinossauros, daqui a 65 milhões de anos, talvez, “ratos inteligentes olharão para trás e agradecerão à dizimação causada pela humanidade”. Um protozoário tem mais chances evolutivas de sobrevivência do que um atleta caucasiano dos alpes suíços de olhos azuis.

Isso quer dizer que na natureza não existem nem a liberdade defendida pelo liberalismo, nem a igualdade defendida pelo socialismo, nem a hierarquia defendida pelo nazifascismo. Como diriam filósofos analíticos a partir de Wittgenstein, esses humanismos são “jogos de linguagem” que espelham a natureza, mas não a acessam. As ficções são “pluralidades de mundos” (David Lewis) em constante guerrilha. Seguindo o filósofo trágico Clement Rosset, cujas intuições se assemelham muito ao projeto

de Harari, todas as descrições da natureza são ficcionalizações dela. Entretanto, o dever da história nos confronta com algumas realidades efetivas, muito mais disruptivas do que discursivas. A tese de Harari, então, é a seguinte. O humanismo liberal venceu o nazifascista na Segunda Guerra Mundial, em 1945. O humanismo liberal venceu o socialista com a queda do Muro de Berlim, em 1989. E agora o humanismo liberal está sendo implodido e vencido por dentro por uma de suas principais criações: as tecnologias.

As novas tecnologias, fruto da ciência experimental que se expandiu no ambiente das democracias liberais, estão erodindo sistematicamente todos os valores do liberalismo. O que é liberdade para o big data? O que é livre-arbítrio em um mundo algoritmizado que lê e customiza nossos movimentos de sobrancelhas? O que é privacidade em um mundo de hackeamento dos dados subjetivos de toda população da Terra? O que é privacidade em um mundo de *deep web* e empresas que comercializam dados? O que é meritocracia em um mundo de Inteligência Artificial? O que é empreendedorismo em um mundo de robôs? O que é liberdade de expressão em um mundo de *bots*? O que é propriedade privada em um mundo de virtualização das ações e dos commodities? O que é crescimento em um mundo de capital cada vez mais volatilizado, imaterial e flutuante, ao sabor das ondas e das tempestades? O que é democracia em um mundo em que fake news elegem presidentes? O que são fatos em um mundo governado pelas *deep fakes*? O que é o capitalismo em um

mundo onde cada um de nós é o ativo econômico e a moeda de troca? Todas essas mitologias românticas da religião liberal e do credo burguês estão sendo desmanchadas em plena luz do dia. Por isso, Harari diagnostica: adentramos um mundo pós-liberal.

Esse diagnóstico não é uma defesa do socialismo e muito menos do nazifascismo, pois ambos são também soluções que foram trituradas pela história. Como diria Marx, a história se repete apenas como farsa. E muito cuidado aqui. A ascensão anacrônica de novos fascismos e mesmo de ideologias neonazistas que hoje testemunhamos precisa ser compreendida em sua raiz para que seja devidamente criticada. E um dos aspectos mais complexos desses movimentos é que eles se apoiam em um dos sentimentos mais arcaicos e profundos sedimentados na memória genética do sapiens: as ficções de pertencimento a um grupo. Independentemente de se pautarem ou não em teorias eugenistas, racistas e higienistas, essas novas ficções gregárias apelam para um componente-chave da evolução humana: os laços afetivos. Como todo mamífero oriundo dos grandes primatas, os humanos podem prescindir de tudo, menos de vínculos emocionais.

Os fundamentos do liberalismo não dão mais sustentação à complexidade de um mundo em que todos os paradigmas foram perdidos (Edgar Morin). Vivemos em um mundo de catástrofes, de perda das estrelas (*astra*) que guiaram o sapiens, desde as savanas africanas até o século xx, na acepção de Jean-Pierre Dupuy. O desafio do século xxi é criar novas bússolas de orientação e novos

sistemas de produção, de riqueza, de distribuição, de valores. Como nos adverte o filósofo da ciência Bruno Latour, estamos vivendo uma mutação civilizacional, não apenas uma mudança de modelos econômicos, políticos ou sociais. Como Harari identificou em seus escritos e entrevistas sobre a pandemia, o desafio é gerar novos acordos e lideranças globais. Outro paradoxo do mundo que vivemos é este: a globalização liberal ruiu, mas a pandemia do coronavírus provou que não temos como viver em um mundo que não siga uma “agenda global”. Como expõe em *21 lições para o século 21*, as culturas são infinitas, mas a civilização é apenas uma. A saída é fortalecer cada vez mais a unidade da civilização humana. Caso isso não aconteça, em termos evolutivos fatalmente a especiação irá nos conduzir a uma nova bifurcação do sapiens. Como pensar em projetos coletivos de emancipação humana em um contexto como este em que vivemos? Para respondermos a essa pergunta, precisamos responder a uma questão candente nesta reflexão sobre os humanismos.

JUSTIÇA

O leitor deve se perguntar por que Harari realiza essas tipologias do humanismo no fim de *Sapiens* e as retoma como *leitmotiv* de *Homo Deus*. E, diante desse cenário de conflito entre os humanismos, quais seriam as saídas. Para compreender estas questões, podemos recorrer a uma premissa dos historiadores: “A

única lei da história é a mudança”. Então, se tudo sempre muda e a justiça depende de valores relativamente permanentes, como pensar a justiça? Por mais que isso seja difícil de ser assumido por nossa sensibilidade moderna e democrática, esses três humanismos são igualmente ficções. Não existe uma verdade inerente a nenhum deles capaz de nos conduzir à justiça porque simplesmente “não existe justiça na história”. E se ela não existe na história, tampouco existe na natureza. Do Código de Hamurabi à Declaração de Independência dos Estados Unidos, o sapiens tem erigido leis em torno da justiça. Ambos se propõem como “princípios universais e eternos de justiça ditados pelos deuses”. Para Harari, “ambos estão errados”. E o erro decorre de sistemas de crenças que acreditam que o humano foi criado por um Deus, por deuses ou por alguma outra entidade. Onde está o erro? De acordo com a biologia, “as pessoas não foram ‘criadas’: elas evoluíram”. E “certamente não evoluíram para serem ‘iguais’”. A ideia de igualdade estaria “ligada de maneira indissolúvel à ideia da criação”.

A tese é dura. Significa que toda tentativa de naturalizar uma igualdade ou uma hierarquia entre os humanos é falsa. Cada um de nós traz em si um “código genético diferente” e somos ao longo da vida expostos a “influências ambientais diversas”. Essa interação de cada ser vivo com seu ambiente é sempre radicalmente singular, não universal, pois “a evolução é baseada na diferença, não na igualdade”. Em vez de dizermos que as pessoas “são criadas iguais” por uma divindade, deveríamos dizer que elas

“evoluíram de forma distinta” pela natureza. Por fim, os defensores da hierarquia entre os humanos também se equivocam. O fato de a evolução ser um continuum de diferenciação entre seres não quer dizer que essas distinções constituam hierarquias. Tanto a hierarquia quanto a igualdade são ficções úteis que funcionam de acordo com os termos postos de uma negociação, em realidades determinadas. A cultura “tende a argumentar que só proíbe o que é antinatural”. Entretanto, “de uma perspectiva biológica, não há nada que seja antinatural”.

Nesses termos, a filosofia de Harari se alinha muito ao pragmatismo, uma vertente da filosofia contemporânea que vem de Charles Sanders Peirce e William James e se desdobra em diversos autores contemporâneos, como Richard Rorty, John Searle e Judith Butler. O cerne da filosofia pragmática é a ação (*pragma*). Todas as atividades humanas, desde cognições, conceitos, linguagens e sensações a atividades propriamente cinéticas e motoras, individuais ou coletivas, são ações que implicam uma dinâmica de crença e de confiança. A verdade é instável, pois está sempre flutuando de acordo com situações e contextos diferentes. Para o pragmatismo, tudo que existe se alicerça na experiência. E a experiência é radicalmente contingente. Em filosofia, a contingência é sinônimo de acaso e se opõe à necessidade, à esfera das leis universais e imutáveis. A contingência é tudo que poderia ter sido diferente do que foi e que pode ser diferente do que é. A necessidade é tudo que não poderia ter sido diferente do que

foi e não pode ser diferente do que é. Cada situação humana é contingente, encontra-se em constante mudança, como o fluxo contínuo de experiência da vida. A argumentação de Harari sobre a justiça enfatiza essa raiz contingente de todos os valores, leis e princípios. O chão contingente dos códigos ditos universais é feito de ficções criadas por seres humanos que se diferenciaram ao longo do processo evolutivo. Um salto de mestre dessa argumentação de Harari é a equivalência entre história e biologia. A primeira é o reino da casualidade. A evolução é o reino do acaso. Ambas são guiadas pela contingência e pela singularidade de cada ser, de cada evento, de cada fato. Todos os sistemas que pregam a universalidade e a imutabilidade de leis são sistemas ficcionais.

Aqui é importante fazer um adendo. Alguns críticos de Harari dizem que seu conceito de ficção seria amoral. Se todos os discursos se equivalem, como pensar em uma ética que não seja uma mera guerra entre ficções? Cairíamos na tese de Nietzsche, segundo a qual a verdade nada mais é do que uma cadeia sem fim de interpretações, o que nos impossibilita fundar uma ética. Ademais, se tudo é ficção, onde entra a ciência empírica? Se a ciência empírica é tão ficcional quanto uma narrativa mítica, isso poderia gerar uma série de discursos anticientíficos, como o terraplanismo e os movimentos anticiência que presenciamos nos dias de hoje. Ora, essas críticas demonstram uma leitura superficial da obra de Harari. A solução para esse dilema se encontra na distinção entre dois conceitos realizada em *Sapiens*: a diferença entre “ordem natural” e “ordem imaginada”.

Uma ordem imaginada “corre sempre o risco de desmoronar”. Isso ocorre porque ela “depende de mitos”, e “os mitos desaparecem tão logo as pessoas param de acreditar neles”. Está “enraizada no mundo material” e “molda nossos desejos”, porque toda “ordem imaginada é intersubjetiva”. Por seu turno, “uma ordem natural é uma ordem estável”. Em que sentido? Ela prescinde da construção de mitos, “existe independentemente da consciência e das crenças humanas”. Nesse sentido, “a radioatividade, por exemplo, não é um mito”. Aqui adentramos a distinção nuclear no pragmatismo entre crença (reino do mito) e evidência (reino da ciência). A gravitação geral de Newton não é uma crença ou um mito. Embora seja uma “descoberta” humana, ela não existe porque os humanos a “criaram”. Não é preciso nenhuma crença, mito ou ritualização humanos para que a gravidade “aconteça” ou se “revele”. Ela existe a despeito e independentemente de nós. Ainda que toda a humanidade deixe de “acreditar” nela, as maçãs continuarão a cair na cabeça de quem, por acaso ou contingência, esteja debaixo daquela árvore naquele instante.

Na Índia védica, os brâmanes precisavam realizar rituais até para que o Sol se levantasse. Os cientistas de todos os departamentos de cosmologia do mundo não precisam executar nenhum ritual para continuarem estudando o Sol e as estrelas do universo. Se houver uma colisão catastrófica de um asteroide com a Terra neste exato momento, de fato o Sol não se “levantará” amanhã, pois não

o veremos. Isso seria uma enorme instabilidade. Mas esse evento tampouco será decorrente de uma ordem imaginada. Embora o evento catastrófico esteja distante do que chamaríamos de ordem, o fato de o Sol não se levantar nesse caso não fere a ordem natural do cosmos, no qual uma infinidade de asteroides se desloca e colide com planetas, sistemas, estrelas. Os mitos sobre o asteroide que colidiu com a Terra vão mais tarde dar ensejo a novas religiões e a novas “ordens imaginadas” para os sobreviventes. Contudo, a colisão em si é um fato, não um mito. A exigência de racionalidade da ciência é uma exigência de isenção. Para a absoluta indiferença do universo e para os mecanismos indiferentes de seleção da vida, não existem pontos de vista privilegiados. A natureza, entendida a partir da teoria darwiniana, é espetacular justamente por conta dessa antinomia. Ao mesmo tempo que a seleção natural produz a maravilha da diversidade, por meio da qual nenhuma forma de vida singular se equivale a outra, produz também uma profunda simetria entre todos os seres vivos, todos selecionados pelo acaso.

Esse é um dos problemas epistemológicos mais complexos enfrentados por Harari em sua obra. Ele demandaria um longo debate sobre as funções da dedução e da indução em toda a história da ciência, o que não cabe neste texto. O importante é apenas demarcar, no sistema ficcional de Harari, esse corte entre “ordens imaginadas” e “ordens naturais”. Esse debate é nuclear para dirirmos críticas superficiais à obra de Harari, que a acusam de irracional, anticientífica ou avessa à construção de

uma ética. Como pensador secular, há, sim, uma ética na obra de Harari. Podemos chamá-la de ética da evidência. A evidência é o fundamento que unifica a civilização. Por isso, como diz em *21 Lições*, por mais que haja uma miríade de culturas e ficções, não há muitas civilizações (esse sim é um argumento irracional): há apenas uma. A civilização que vivemos é unificada pelo conceito que define o coração da ciência experimental e racional moderna: a evidência. Todos os negacionismos e obscurantismos se unem em um mesmo objetivo: reduzir a evidência a um mito. Caso não consigamos defender a unicidade desta civilização humana que criamos, não conseguiremos tampouco articular sob um denominador comum o sapiens e as demais humanidades que surgirão no horizonte. E, nesse caso, nesse novo mundo por vir, provavelmente todos nós, humanos que lemos este livro sobre nossa espécie, seremos os animais domesticados de um novo humano-deus.

ANIMAIS

Os animais são um dos eixos epistêmicos que norteiam a filosofia de Harari, tanto em *Sapiens* como em toda a sua obra. Essa centralidade do estudo dos animais não é nova. Recua à origem da filosofia grega, a Aristóteles (*Parva Naturalia*), aos geniais pensadores islâmicos da *Fālsāfā* (séculos VIII a XIII), à catalogação dos viajantes do século XVI, às taxonomias dos séculos XVII e XVIII (Owen, Hocke, Leibniz, Harvey, Digby), às grandes

sistematizações da natureza dos séculos XVIII e XIX (Buffon, D'Holbach, Von Humboldt, Haeckel, Lamarck) e às inovações da biologia e da etologia do século XX (Von Uexküll, Plessner, Lorenz).

A posição de Darwin nessa genealogia é singular e revolucionária. E o é por um motivo simples: a dissolução radical do humano no oceano da vida e do universo. Pela primeira vez podemos compreender de modo irrestrito o humano como apenas mais um ser em meio aos trilhões de seres vivos que habitam a Terra. Recentemente, algumas linhas de pesquisa têm sofisticado essa abordagem. Se os humanos se ligam a toda a rede da vida da Terra em complexos sistemas de solidarização, como as demais formas de vida se manifestam *no* humano? A pergunta inverte os pressupostos habituais. Não se trata de descrever os animais do ponto de vista dos humanos, mas de analisar como o comportamento e a estrutura de outros seres vivos se manifestam no animal humano. Esse campo de estudos se chama *animal studies*. Outro movimento correlato dos últimos anos e muito produtivo é o chamado *nonhuman turn*. Trata-se de uma guinada intelectual em direção aos não humanos, representada por pensadores de orientações distintas, como Jane Bennett, Richard Grusin, Timothy Morton, Peter Godfrey-Smith, Jussi Parikka, entre outros. Há também importantes impactos sociais e políticos no movimento *animal liberation*, que tem na obra do filósofo australiano Peter Singer um de seus marcos. Toda crítica ao chamado especismo

(privilegiar o humano em detrimento dos demais seres sencientes) se alinha a esse reposicionamento dos animais na natureza.

Para o leitor isso pode parecer um pouco exagerado. Afinal, não é evidente que as propriedades humanas nos são específicas? Qual o vínculo que os humanos teriam com os polvos? Qual a relação entre humanos e aranhas? Quais os comportamentos compartilhados entre humanos e insetos? Para entender essa coextensão, basta refletirmos sobre algumas propriedades básicas dos humanos. Para exemplificar, analisemos o “amor”. Há formas de amar especificamente humanas. Entretanto, a vinculação afetiva que definimos como amor pertence a um vasto domínio dos mamíferos. Em que medida o que chamamos de “amor humano” não é apenas uma segmentação do “amor mamífero” mais amplo? Quando falamos em “sexo”, uma procissão de simbolismos, representações, narrativas, sentidos e camadas psíquicas passa por nossos olhos. Quando falamos em “morte”, um desfile de imagens religiosas, filosóficas e existenciais nos vêm à mente. Mas a experiência do “sexo” e da “morte” não é exclusiva dos humanos nem dos seres sencientes. A morte está estruturalmente ligada a uma noção muito simples e difusa: sem o sexo, não há sobrevivência da espécie e, por conseguinte, dos indivíduos. É, portanto, uma forma de “morte” do indivíduo que atesta sua “submissão” ao outro (parceiro). Mas, ao mesmo tempo, o sexo é uma “vitória” do indivíduo que “sobrevive” e se “eterniza” na espécie. Não por acaso, em quase todas as narrativas

religiosas do sapiens, a imortalidade, a morte e a sexualidade estão intimamente ligadas, seja como termos antagônicos, seja como funções complementares. Não poderia ser diferente. Trata-se de uma experiência compartilhada pelo sapiens com todos os seres vivos sexuados. Querer definir como restrito ao humano aquilo que é geral de outras vidas é um falso silogismo.

Todo o núcleo de *Sapiens* que trata do sofrimento animal parte dessa prerrogativa: sofrimento é sofrimento. O ponto de vista humano não pode ser tomado como privilegiado sobre a vida apenas pelo fato de sermos humanos. Os animais são violentados pelos humanos desde a sua domesticação, com o sedentarismo. Essa violência vem atingindo dimensões gigantes nos últimos séculos com a escala industrial de produção e a explosão populacional. Isso sem contar a violência do abate e da predação de animais silvestres e não domesticados. E, para piorar, o efeito cascata de violência, sofrimento e extinção produzido pelas ações indiretas do sapiens, como a deterioração de ecossistemas, mutações climáticas, desequilíbrio de biomas, impactos ambientais e sobre a flora que comprometem a diversidade da fauna, erradicação de espécies que controlam outras espécies predadoras, entre diversos outros fatores.

Por isso, tanto em *Sapiens* quanto em *Homo Deus*, a atenção especial dada por Harari aos animais é, indiretamente, dada aos humanos. O fato de o sapiens ocupar o topo da cadeia alimentar e ter se tornado o senhor do mundo não quer dizer absolutamente

nada — essa é sua advertência de fundo. Boa parte das espécies extintas também foi senhora dos mundos passados. E a amplitude dessas extinções pode ser ainda maior, dado que os resíduos paleontológicos e geológicos a que temos acesso ainda são ínfimos diante da diversidade da Terra. Nada assegura que a potência do sapiens não possa envolver a ponto de conduzi-lo à extinção. Aliás, biólogos, zoólogos e paleontólogos, como Elizabeth Kolbert, têm trabalhado com a possibilidade (e mesmo a iminência) de uma sexta extinção em massa à qual o sapiens não sobreviveria. Para Harari, a fragilidade dos animais é um espelho da fragilidade humana. Precisamos nos olhar nesse espelho embaçado que reflete um rosto distinto do nosso para compreendermos o que fomos no passado e o que podemos vir a ser no futuro.

Além disso, o estudo dos animais é valioso para compreendermos um dos conceitos mais importantes da biologia contemporânea: a coevolução. Cada vez mais os cientistas têm trabalhado com a tese de que as espécies, por mais longínquas ou mesmo radicalmente distintas, não evoluem de modo isolado. Afinal, não existe solidão na natureza. Todos os seres, vivos e não vivos, estão implicados uns nos outros, em um emaranhamento de sofisticado equilíbrio sistêmico. Pensando assim, precisamos rastrear a evolução de uma espécie a partir da reconstrução das suas relações, tanto com o seu meio circundante quanto com as demais, próximas e distantes. Nesse mesmo sentido, lembremos uma famosa passagem de *Sapiens*. Se a palavra domesticar vem

do latim *domus*, que significa *casa*, quem “estava vivendo em uma casa”? Certamente não era o trigo, mas o sapiens. Disso decorre que não foi o humano que domesticou o trigo, mas o trigo que domesticou o humano.

A abordagem humano-animal nunca pode ser feita em uma mão única. Assim como os humanos dominam a natureza, a natureza dominada também produz a condição de possibilidade de sobrevivência dos humanos. Esse processo recursivo se chama *autopoiesis*: a vida transforma o meio que vai em seguida transformá-la. Esse conceito é central para autores da teoria sistêmica (Niklas Luhmann), da biologia (Francisco Varela e Humberto Maturana), da teoria Gaia (James Lovelock), da teoria da complexidade (Edgar Morin), da teoria das esferas (Peter Sloterdijk) e da teoria ator-rede (Bruno Latour). Como se vê, Harari está bem acompanhado por alguns dos grandes pensadores da transição entre os séculos XX e XXI.

No caso da domesticação dos mares, esses registros são antigos. Havia aldeias de pescadores no litoral da Indonésia há 45 mil anos. O primeiro empreendimento transoceânico teria sido a invasão da Austrália. Além desses exemplos, Harari destaca o lobo como o primeiro animal domesticado. Os primeiros indícios dessa domesticação datam de cerca de 15 mil anos, mas eles podem ter se unido milhares de anos antes dessa data. O maravilhoso documentário *A caverna dos sonhos esquecidos* (2010), do diretor alemão Werner Herzog, investiga pela primeira vez a caverna de

Chauvet-Pont-d’Arc, no Sul da França, que havia acabado de ser descoberta. Possui alguns dos registros rupestres mais antigos do sapiens, de 32 mil anos atrás. Em uma cena, as pegadas de um lobo e de uma criança se perdem. Será que foram amigos? Será que o lobo abateu a criança? Poderíamos acrescentar: será que a criança teria sobrevivido sem o lobo? Em alguma bifurcação da evolução, talvez a existência do lobo tenha sido decisiva para a sobrevivência do sapiens contra adversidades, predadores, escassez, inimigos. Em consonância com essas ideias de Harari, a bióloga e antropóloga americana Donna Haraway chega a cunhar o termo “espécies companheiras” para definir esses processos fortes de coevolução e de solidarização entre espécies. E, de modo mais amplo, entre todos os seres vivos, sem os quais certamente um ou mais teriam sucumbido. Essa simetria entre humanos e animais não se esgota nesses paralelismos interespecistas. Distribui-se pelo oceano da consciência, que engloba todos seres sencientes e inteligentes, orgânicos e inorgânicos, vivos e não vivos, bem como todas as esferas de sentido.

SENTIDO

Em português, a palavra “sentido” tem cinco acepções. Em primeiro lugar, dotar algo de sentido é preencher uma lacuna semântica. Em segundo, no plural, designa o conjunto das apreensões sensoriais, bem como outras dimensões perceptivas.

Em terceiro, é uma referência afetiva: quando algo faz sentido, quer dizer que houve um preenchimento de expectativas e alguma vinculação entre dois seres. Em quarto, é uma designação de destino: uma seta ou um vetor que aponta para algum lugar e fornece orientações. Por fim, refere-se ao participípio passado do verbo *sentir*, denotando emoções ou sensações que foram ou são sentidas, no passado ou no presente. Esta acepção descreve o estado de quem ficou ou está magoado com algo ou alguém. Algo similar a “ressentido” e a “ressentimento”. Em termos filosóficos, essas cinco acepções da palavra podem ensinar muito sobre a odisseia do sapiens descrita por Harari. E podem ensinar algo sobre uma de nossas angústias mais ancestrais: o desejo de achar o fio condutor que conecte essas cinco acepções.

De um ponto de vista puramente científico, “a vida humana não tem nenhum sentido”. “Os seres humanos são o produto de processos evolucionários cegos que operam sem metas ou propósitos”, arremata Harari. E, no belo capítulo de *21 lições* chamado justamente “Sentido”, ele aprofunda essa visão. O universo é uma extensão infinita, em uma infinita combustão atômica, um oceano sem contornos ou margens que não sejam os pobres limites da ilha de nosso conhecimento atual. A ciência descreve esse universo e torna-o conhecido (sentido racional). Dimensiona um cosmos sem dimensão. Assim, por meio da ciência, conseguimos conceber racionalmente trilhões de estrelas e galáxias e temporalizar um cosmos eterno, sem começo ou fim.

Em outras palavras: explicamos fenômenos inexplicáveis. Para tanto, a ciência também se apoia em descrições e estabilizações de fenômenos (sentido sensorial). Contudo, a ciência não utiliza (e não deve utilizar) essas descrições para suprir outras expectativas humanas. O sapiens não consegue viver cotidianamente diante desse nada, racionalmente descrito e explicado. E, por isso, cria ficções, que são molduras da experiência e, ao mesmo tempo, fazem-nos sentir que a vida tem sentido (sentido afetivo). Nesse processo, uma pedra sempre atravessa nosso caminho: a necessidade de achar que a razão, as sensações e o afeto têm uma finalidade (*telos*), um vetor em direção a algo (sentido orientador). Como era de esperar, essa quarta acepção conflita com a premissa de que o universo não tem objetivo. O universo se expande, mas não evoluiu ou progride em direção a nada. Por isso, essas demandas de orientação são sempre frustradas. E isso produz o ressentimento (sentido reativo), um dos frutos mais amargos, enfraquecedores e venenosos da vida.

Harari é o Carl Sagan da historiografia. A contribuição de sua obra é inestimável. Difunde um debate científico de qualidade para milhões de leitores, levanta questões originais, aborda problemas humanos perenes e abre novos caminhos para a transdisciplinaridade. Além de todos esses motivos intelectuais e do prazer de explorar uma obra como esta, há um motivo mais subjetivo que podemos extrair dela. Uma mensagem subliminar e sibilina que corre nas entrelinhas: a tentativa de desacoplar

as acepções contidas nos diversos sentidos da vida. Em alguns momentos, o sentido da vida é uma compreensão racional. Um preenchimento de expectativas e de conhecimentos a que aspiramos. E que nunca se completa a não ser com a morte. Em outros momentos, o sentido da vida talvez seja apenas o ato de sentir e de fruir um conjunto de formas: uma brisa, uma manhã, uma paisagem, uma presença, um sabor. Há ainda aqueles momentos de profunda significação. Sentimo-nos vinculados ao mundo, a certos valores, a certas pessoas, a crenças, a costumes, a ideias. A vida também é cercada por todos os lados de orientações e de orientadores: pronomes e dêixis, futuros e promessas, sinalizações e signos, dedos e olhos, vetores e direções. Provavelmente o sentido profundo dessa floresta de signos seja percebermos como ela se organiza em tendências gerais — em grandes narrativas. Mas precisamos sobretudo compreender que esses diversos direcionamentos não podem (e não devem) se unificar em uma única direção. Não preenchem os quesitos de um sentido global, para a vida e o universo. Talvez esse seja um modo de evitarmos o ressentimento. E, caso ele um dia surja, o melhor talvez seja compreendê-lo como um fenômeno que não decorre do fato de não termos conseguido unificar todos os sentidos dispersos da vida nesse sentido universal que, certamente, não existe.

RODRIGO PETRONIO (rodrigopetronio@gmail.com) nasceu em 1975, em São Paulo. É escritor e filósofo. Autor e organizador de diversas obras. Atualmente é professor da pós-graduação dos cursos de Argumento e Roteiro e de História da Arte da FAAP.

O APOCALIPSE DOS TRABALHADORES, DE VALTER HUGO MÃE E OS DIREITOS HUMANOS

O cotidiano de uma guerra em surdina

Ítalo Gustavo e Silva Leite¹

A poesia sopra onde quer
Murilo Mendes

RESUMO

Neste estudo, abordam-se os recursos narrativos do romance *o apocalipse dos trabalhadores* (2017), de Valter Hugo Mãe. Almeja-se evidenciar que as violações de Direitos Humanos formam questões amalgamadas no próprio corpo social. Em *o apocalipse dos trabalhadores* (2017) não há uma distância entre a voz do narrador e a dos personagens e a linguagem se apresenta em fluxo interior. Com isto, não há o mundo de um narrador absoluto e onisciente e outro mundo separado dos personagens. A obra demonstra, em vários pontos, cicatrizes sociais da exploração trabalhista e sexual, aspectos que indicam o registro do desrespeito aos Direitos

1 Mestrando em Teoria Literária pela Universidade Estadual do Maranhão. Bacharel em Direito pela Universidade Estadual do Piauí. Especialista em Direito Constitucional e Ciências Penais. Advogado Criminalista do Júri Popular. Professor do Instituto Florence de Ensino Superior. Ex-Conselheiro Titular da Seccional da Ordem dos Advogados do Brasil 2016-2019. Autor da peça teatral *Corredor Polonês* (2005), do livro *Rábula de Porta de Xadrez* (2013) dentre outras obras literárias e jurídicas.

Humanos. Nesta obra, Portugal serve como forma de pequeno universo de relações sociais complexas; geralmente a ideia de violação dos Direitos Humanos é associada como um problema de países marginais: de África e América Latina. Com vistas a compreender a relação entre Literatura e Direitos Humanos, são fundamentais as ideias de Candido (2011); sobre violações de direitos humanos é necessário o diálogo com Lindgren Alves (1994) e de Carlos Nogueira (2016) acerca da fortuna crítica das obras editadas por Mãe até 2016. A forma narrativa é preponderante para a sondagem que a obra faz das violações de Direitos Humanos. Para um melhor entendimento deste quadro de violência também se deve ao procedimento narrativo, que exerce domínio na realização estética do romance do escritor português contemporâneo.

Palavras-chave: Literatura. Ficção. Contemporânea. Direitos.

ABSTRACT

In this study, the narrative resources of the novel o apocalipse dos Trabalhadores (2017), by Valter Hugo Mãe, are approached. In apocalypse of the workers (2017) there is no distance between the voice of the narrator and that of the characters and the language presents itself in an inner flow. With this, there is no world of an absolute and omniscient narrator and another world separate from the characters. The work demonstrates, in several points, social scars of labor and sexual exploitation, aspects that indicate the record of disrespect for Human Rights. In this work, Portugal serves as a form of a small universe of complex social relations; generally the idea of violation of Human Rights is associated as a problem of marginal countries: Africa and Latin America. In order to understand the relationship between Literature and Human Rights, the ideas of Candido (2011); on human rights violations, it is necessary to dialogue with Lindgren Alves (1994) and Carlos Nogueira (2016) about the critical fortune of the works edited by Mãe until 2016. Humans. For a better understanding of this situation of violence, it is also due to the narrative procedure, which dominates the aesthetic realization of the novel by the contemporary Portuguese writer.

Keywords: Literature. Fiction. contemporary. rights

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A obra *o apocalipse dos trabalhadores*, de Valter Hugo Mãe, investe num padrão de escrita e em opções estilísticas muito peculiares. Esta opção talvez pretenda chamar a atenção para a natureza oral dos textos e recondução da literatura à liberdade primeira do pensamento. Tais singularidades linguísticas colocam o romance em questão numa escola dos autores que trabalham com o chamado fluxo da consciência. Com efeito, uma marca que distingue o autor é que não há uma distância entre a voz do narrador e a voz dos personagens; temos uma linguagem em cascata, um fluxo interior (MUIR, 1976). Dessa forma, não há o mundo de um narrador absoluto e onisciente e outro mundo separado da personagem. Muitas vezes, as vozes das personagens tomam-se confusas, daí a necessidade de atenção durante a leitura, sobretudo no início da narrativa.

Em decorrência disso, há uma série de consequências do ponto de vista da técnica literária. Como frisado, o romance explora o fluxo da linguagem, o fluxo da consciência, mas não chega ao ponto de radicalizar a proposta do chamado monólogo interior:

O monólogo interior é uma técnica narrativa que viabiliza a representação da corrente de consciência de uma personagem. Foi E. Dujardin o primeiro escritor a pôr em prática essa técnica

narrativa, na obra *Les laurier sont coupés* (1887); e foi Joyce quem retirou este escritor do esquecimento, ao apontá-lo como inspirador dos monólogos de *Ulisses* (REIS, LOPES, 2007, p. 237).

Apesar de aproximação entre ambos os conceitos, neste trecho já se pode observar a íntima relação que existe entre os dois recursos narrativos em questão, relação que se estreita ainda mais quando os autores afirmam que “o monólogo interior distingue-se do monólogo tradicional, pelo facto de representar o fluxo de consciência da personagem sem qualquer intervenção organizadora do narrador” (REIS, LOPES, 2007, p. 238, 239). Tratar o interior confuso do personagem como acontece, por exemplo, com James Joyce, no monólogo de Molly Bloom, mas de qualquer maneira o que se capta nele é um tipo de fluxo que se observa em obras de João Gilberto Noll, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, dentre outros. A linguagem surge como uma corrente d’água sem uma lógica aparente. É possível afirmar que o fluxo de consciência é um recurso de grande relevância para a obra de Valter Hugo Mãe, por atender a uma necessidade fundamental da obra: retratar o interior dos personagens para que seja possível observar-lhes a menor mudança de ordem mental que venha a ocorrer, construindo e aprofundando esses personagens a partir da revelação de seus sentimentos, suas memórias e reflexões, além de permitir dar voz a um discurso mais livre e subjetivo.

O APOCALIPSE DOS TRABALHADORES: UMA TRAGICOMÉDIA?

Resulta evidente que, para conseguir isso, o narrador contemporâneo lança mão de uma série de recursos que constituem as características de sua nova linguagem: construção sintática inusitada, ruptura do ritmo espontâneo da linguagem, choque de palavras, montagem de palavras e de imagens, enumeração caótica, mistura de formas verbais coloquiais e eruditas, de palavras vulgares com palavras poéticas - exemplo disto é o título do próprio livro, *o apocalipse dos trabalhadores*.

O autor lança mão da falsa terceira pessoa. A narrativa está na terceira pessoa, porém o leitor com facilidade percebe os próprios personagens narrando a história. Em alguns momentos o enredo chega a passar a primeira pessoa durante um curso intervalo de tempo. O narrador praticamente desaparece quando pessoas diferentes fornecem seu depoimento sobre alguma circunstância da vida, o que leva não apenas a uma visão fragmentada, mas também incoerente, desse personagem. No romance em análise, vê-se o discurso indireto livre, em que as falas das personagens se misturam com a voz do narrador, sem demarcação específica.

Estão presentes nesse romance outras características notáveis do escritor, quais sejam: a presença de pares de personagens contrastantes, como Quitéria/Andriy; Ferreira/ Maria da Graça; Sasha e Ekaterina, dentre outros; percebe-se também a

recorrência de ideias, eventos e personagens; a intertextualidade com essas ideias, eventos e personagens trafegando entre narrativas diferentes e entre livros diferentes; o trabalho artesanal meticuloso na escrita e a construção psicológica cuidadosa e lenta dos personagens.

Eis uma amostra disso:

a Quitéria não seria dotada das melhores maneiras, como até ela percebia, e questões de dinheiro acionavam em si uma reação violenta que, para defesa do seu dinheiro contido, assustava quem ela julgava perder-lhe financiamento, e respondeu, não penses que te vou pagar pelos serviços, não sou mulher de pagar por sexo e não entrarias na minha casa se te tivesses apresentado como uma puta (MÃE, 2017, p. 43).

Mudando os episódios para o plano mental, Mãe dispensa a sequência cronológica ordinária e consegue manter a continuidade, visto que os padrões externos de mensuração temporal perdem a razão de ser, porque “na evocação de processos mentais a memória associativa segue leis de sequência puramente privadas e individuais” (MENDILOW, 1972, p.83).

Segundo Rosenfeld, os romances do século XX, em geral, mostram uma eliminação da sucessão temporal, fundindo passado, presente e futuro (tempo psicológico). A consciência pulula a

realidade com elementos oníricos e, dessa forma, “nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo.” (1996, p. 80).

Na definição de Antonio Candido, a mudança do romance no século XVIII é a passagem do “enredo complicado com personagem simples” para o “enredo simples com personagem complicado”. O exemplo máximo deste modelo, para o autor, viria a ser *Ulysses*, de James Joyce, na primeira metade do século XX. Candido, em sua análise da personagem do romance, comenta a “visão fragmentária” do homem em relação aos outros seres. Para ele, o homem elabora o conhecimento de seus semelhantes de maneira “insatisfatória, incompleta(...) imanente à nossa própria experiência” (1970, p.58).

Na obra de ensaios *Nas Malhas das Letras*, Silviano Santiago tece o conceito de narrador pós-moderno como sendo “aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante” (SANTIAGO,2002, p.45). Tal assertiva demonstra um dos principais elementos do narrador pós-moderno: o ato de narrar experiências alheias e não as que por ele foram vividas. Este narrador busca um certo distanciamento em relação ao fato narrado, isso no espaço ficcional. Esse fato fica mais evidente quando comparado às formas clássicas de narrar,

como por exemplo à memorialista, que parte das experiências do próprio narrador na tentativa de, talvez, obter mais credibilidade frente ao leitor:

O que está em questão é a noção de autenticidade. Só é autêntico o que eu narro a partir do que experimento, ou pode ser autêntico o que eu narro e conheço por ter observado? Será sempre o saber humano decorrência da experiência concreta de uma ação, ou o saber poderá existir de uma forma exterior a essa experiência concreta de uma ação? (SANTIAGO, 2002, p.44-45).

O tempo do narrador e o tempo do narrado se confundem e desaparecem. Resta o tempo do autor. E é esse tempo que permite a utilização da técnica assemelhada ao fluxo de consciência num romance como o apocalipse dos trabalhadores. E é por isso que as unidades narrativas podem ser estruturadas na sequência: futuro; passado remoto; avançando até o futuro onde começou.

Exemplo disso:

a terra dos trabalhadores, pensou maria da graça, deus talvez nem saiba onde isso fica, se isso fica assim metido entre a terra dos outros homens e das outras coisas. pousava a vassoura no chão, acumulando o pó num canto, via-o amontoar-se como

uma obra a crescer.quanto mais pó, mais trabalho à mostra.depois o detergente para o chão, depois as ceras, depois deixar secar e rezar para que ninguém por ali passasse antes de estar seco, ou ficariam marcadas as patorras do burro que destruiriam o brio do trabalho das mulheres-a-dias.talvez pela injustiça deus devesse parecer numa altura como essas e não só limpar de novo, e com a mesma impecável qualidade, como dotar as mulheres de uma forçamais incansável, uma energia feliz que não esgotasse e pudesse contentar os patrões para que lhes pagassem sem hesitação o dobro das misérias que lhe pagavam(MÃE, 2017, p.118).

O que mais espanta em Valter Hugo Mãe é a maneira tranquila como ele escreve sobre os assuntos mais absurdos e horripilantes. Suas frases se formam calmamente e seu romance é estruturado sem crescendo nem clímax. O começo é igual ao fim, no que se refere à intensidade. Não há preparação de clima emocional para ressaltar cenas fortes. E nem mesmo há cenas fortes. O terrível é apresentado naturalmente. E o leitor se surpreende ao descobrir que está lendo tranquilamente, sem nenhuma sensação de horror, coisas horripilantes. É então que acorda para o que o texto diz, de maneira extraordinariamente clara. E vê, perplexo, que o absurdo da situação descrita é justamente o absurdo da situação em que

ele próprio se encontra diante da vida, pois, com a sensibilidade embotada, vinha aceitando com indiferença alguns fatos que, à mínima reflexão, se revelariam desumanos, desnecessários e absurdos, como as guerras declaradas ou cotidianos opressores como guerras não declaradas ou guerras em surdinas, como alude o título deste capítulo.

a maria da graça calava-se, achava que a sala estava escura e cheirava algum cozinhado que não parecia natural perante tão definitiva razão para nunca mais comer.e o padre disse, as mulheres fizeram sopa, todo o santo dia aqui esteve gente.mas isto é uma terra pequena e, para passar a noite fora de casa, não há muito marido que o permita. a maria da graça e a quitéria entreolharam-se, lembraram-se de que, secretamente, eram umas putas, e sentiram-se ali como que abençoadas por o serem, tão sujas quanto necessárias até para as coisas mais encantadoras e sagradas da vida, como a morte (2017, MÃE, p.41).

Nessa altura, vale refletir quanto ao aspecto de se classificar o texto em reflexão como tragicomédia. Voltando-se ao enredo do livro, Ricardo Postal escreve: o romance possui uma peculiaridade, que é o humor, o que pode, à primeira vista, dar a entender tratar-se de uma literatura mais leve, como também pode ser uma

armadilha interpretativa, já que vida dos personagens retratadas não é propriamente fácil, ainda que entremeadas por situações ridículas (2016, p. 171).

Esse aspecto confirma a definição do enredo enquanto tragicomédia. Tragédia e comédia são locais em que se vislumbram a mesma cena. O que distingue um e outro não é o mundo, e sim o olhar de quem vê. O humor desempenha um papel dramático primordial como operador da tragicomédia, do contrassenso e do grotesco no cotidiano banal da existência. Mais do que o efeito cômico, o que esse artifício produz é uma espécie de denúncia, pela exacerbação, das máscaras sociais e sua fragilidade. A lógica da religião, a lógica do consumo, a lógica da dominação de classe, a lógica das relações amorosas – tudo isso aparece então na plenitude de seu absurdo. Por trás do apocalipse a que sugere o título está o inconfundível desespero de quem, ao não se conformar com a barbárie, penetra nela para desvendar suas entranhas.

Na esteira deste raciocínio:

Tragicomédia também pode ser concebida como uma peça que mistura personagens nobres e humildes, assim como ações sérias e cômicas, cujos finais evitam catástrofes e incluem lições explícitas de moral. O gênero se estabeleceu na Itália, nas peças de Giraldi Cinthio (1504-1573), que acreditava na existência de dois tipos de tragédia: uma que termina em mágoa, outra que termina em felicidade. Cinthio

prefere o segundo tipo de tragédia, pois este serve para o palco (PREMINGER; BROGAN, 1993, p. 1302). Segundo Pavis (1999, p. 420), enquanto a tragédia clássica é respeitosa em relação às regras, a tragicomédia se preocupa com o espetacular, com o surpreendente, com o heroico, com o patético, com o barroco, para dizer tudo (ROSI, 2014).

Basta dizer que não há outro livro de Valter Hugo Mãe como *o apocalipse dos trabalhadores* no que diz respeito ao caráter ou ao arranjo dos detalhes cômicos. Na obra os aspectos cômicos reaparecem sob diversas formas, sejam nos sonhos recorrentes da personagem Maria da Graça de assomar o céu, fato rechaçado por São Pedro, seja pelo nome Portugal dado a um cachorro de rua. Há abundância de matéria cômica no enredo. A função de carpideira tem, também, um aspecto híbrido de trágico e cômico ao mesmo tempo. O mesmo vale para o personagem Ferreira, suposto apreciador de arte, porém desprovido de qualquer afeto, logo incapaz de assimilar genuinamente qualquer ideal estético.

Nesse contexto, pode-se dizer que a característica mais geral da linguagem contemporânea presente na obra em análise é a tendência acentuar o caráter concreto do enredo: a busca de uma linguagem que seja, ela mesma, uma experiência nova à percepção. Daí a necessidade de dificultar o fluir do discurso e de construí-lo com palavras substantivas, carregadas de vida, suas vidas, palavras de uso cotidiano. No primeiro caso, o narrador

procura impedir que o discurso se afaste da experiência original e a abstratize; no segundo, procura objetivar, dar contextura concreta, ao sentimento subjetivo. Em qualquer dos casos, manifesta-se na prosa a consciência – que é contemporânea – do caráter contingente, histórico, situado, da existência. Este é um dos traços mais constantes no romance o apocalipse dos trabalhadores, de Valter Hugo Mãe. O caráter concreto da prosa de Mãe pode ser detectado em quase toda a extensão de sua obra madura.

Em todo o discurso do texto analisado, a característica mais facilmente apreendida é, sem dúvida, a oralidade, a impressão de que o texto é mais para ser ouvido do que lido: “o andriy sorria de vez em quando, carregado de palavras que tombavam por ele adentro como apenas espaços de som, sem sentido, que nem era capaz de guardar.com isso, deixara-se a ver o pôr-do-sol acelerando ao fundo dos montes e ia segurando a mão da Quitéria para ter a certeza de que ela não lhe fugia estaria a salvo”(MÃE, 2017, p.166).

Diz Walter Benjamin: “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a quem recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994). Assim, o romance de Mãe, explorando a oralidade, não apenas adquire uma rítmica muito própria como também se propõe como repositório de experiência da memória coletiva dos desassistidos.

Além da experiência linguística, outra particularidade do romance é que o narrador não faz comentários marginais. O narrador evita o páthos, bem como deixa o julgamento a critério do leitor.

A dinâmica do romance exsurge de forma intensa. Não somente no sentido de que vários fatos se sucedem, mas no contexto de que as frases jorram de forma serial. Não se trata da frase meditada, pausadas demais. O seguinte trecho da obra evidencia bem: “tão criador a motor quanto irreversível para que se viciassem um ao outro, mudamente a conseguirem concordar na tácita vontade de se terem um ao outro” (MÃE, 2017, p.105).

Cuida-se de uma prosa que oferece ao mesmo tempo uma musicalidade e uma proximidade com a poesia, uma complexidade que se torna difícil separar as instâncias do narrador e do autor, como já frisado. Conquanto isso, exige uma certa perspicácia psicológica do leitor; um certo refinamento; requer uma capacidade de percepção, de escuta por parte de quem lê. A título de exemplo, não há sequer o uso de maiúsculas, um desafio às vezes até maior do que em outros autores, como Saramago. Percebe-se, pois, o romance como um jogo, espécie de jogo verbal, e não então que seja um jogo verborrágico.

Valter Hugo aborda questões seríssimas, tais como exploração do trabalho, estupros, tentativas de homicídios de forma cruel (emprego de veneno), adultérios, suicídios, em suma, temas densos, porém de uma forma cômica. Um mesmo tom

de sabedoria tão bem-humorada quanto desencantada prevalece enquanto o autor se desloca entre os dois universos que retratam como ninguém: as comunidades portuguesas, bem como suas interações com outros locais da Europa.

Maria da Graça e de Maria Quitéria dividem as angústias e incertezas da realidade baseadas nas dificuldades econômicas de existência. O livro retrata a luta constante de ambas pelo pão de cada dia. Contudo, o que mais marca a leitura são as reflexões sobre a monotonia da existência e a desilusão da vida de ambas, seja por um casamento que não faz mais sentido, seja pelas precárias condições de trabalho e remuneração. Sobretudo, o livro aborda as diferentes singulares e trajetórias que nos propiciam reflexões sobre o sentido da vida. As histórias deste livro retratam a eterna sujeição humana às tentações da paixão e do sexo. A ânsia pelo prazer carnal – e sua impotência, ilustrado no personagem Andriy, o adultério, a mesquinhez e a hipocrisia de um facínora falso cultor de alta cultura aparecem no romance em análise que seriam consideradas exemplares e até moralistas se o autor não se abstivesse tão completamente de julgar acerca de sua conduta. Vê-se os tormentos e as desilusões de vidas transtornadas pelo destino e pelo sexo, sem esperança de amparo dividido. Os sonhos de Maria da Graça, que iniciam a obra, evidenciam isto.

Como já destacado, em decorrência disso que se pode dizer que o autor escolheu a palheta da tragicomédia. Há várias passagens engraçadas, pode-se citar os episódios da personagem

Maria da Graça, cujo sonho recorrente é entrar no céu e ela sempre acaba encontrando um impedimento por parte de São Pedro. O narrador brinca com o imaginário do catolicismo popular; faz galhofa com a ingenuidade da personagem; e neste diapasão outro aspecto altissonante: o narrador consegue fazer uma obra de denúncia de caráter cômico.

Geralmente, os romances de denúncia são sérios e, por consequente, apresentam uma linguagem muito veemente, um certo didatismo, tal como Jorge Amado em seus romances proletários. O que se vê no texto de Mãe é algo muito diferente: ao tempo em que faz a denúncia, provoca o riso. Ele não se fecha num casulo de seriedade, na rigidez de um ideal de vida, e, nesse ponto, partilha este traço com outros romancistas da chamada escola pós-moderna (EAGLETON, 2000), sendo que este abdica dos grandes sistemas de explicação, das chamadas grandes narrativas – e, neste caso, o narrador não traz o mundo sob o crivo de uma explicação prévia que amarra todas as causas e encaixa todos os percalços das personagens num grande arcabouço de explicação (cristianismo, positivismo, marxismo) . A título de exemplo, quando se analisa um romance da segunda geração modernista no Brasil, geralmente é uma ideologia combatendo outra ideologia; geralmente tem-se a ideologia marxista combatendo a ideologia liberal (EAGLETON, 2019), o que não é o caso de Valter Hugo Mãe.

LÍRICO E VULGAR: A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DAS VIOLAÇÕES DE DIREITOS HUMANOS

O narrador emprega um grande exercício de derrisão, que é ao mesmo tempo uma denúncia, mas com tom sarcástico, porque a todo momento do romance coloca a situação aviltante dos trabalhadores em meio a um capitalismo neoliberal. E mesmo diante das assimetrias, das desigualdades, das injustiças, em nenhum momento ele aponta para uma solução, não indica um caminho. Não existe um ideal reformista ideológico no romance. Não se pode concluir que Mãe apresenta um modelo alternativo de reconstrução do social.

Nesse toar, na primeira página da narrativa tem-se exposto um resumo da condição da maioria dos personagens: “a maria da graça encostava-se o mais que podia às paredes e lá fazia o seu percurso, convicta de que, tendo morrido de tão horrenda sorte, seria digna de todos os perdões e admitida no céu. assim se apresentou, maria da graça, fui empregada de limpeza, sim, mulher-a-dias, como se fosse mulher só de vez em quando, em alguns dias. e o são pedro perguntava-lhe, o que é que isso quer dizer” (MÃE, 2017, p, 17). Mais adiante: “chegava em casa a cheirar a suor de vergonha. metia-se a banho muito brevemente, para se sentir menos culpada de amar outro homem, e começava a cozinhar” (MÃE, 2017, p, 23).

Nesse sentido, o romance o apocalipse dos trabalhadores é pós-utópico: denuncia a reificação e a alienação que o capitalismo

neoliberal faz com os seus personagens, mas ao mesmo tempo não apresenta uma saída alternativa; não acredita na revolução nem na reforma social, menos ainda no retorno do senhor Deus; e não apresenta durante a narrativa uma solução profilática para o problema .

Maria da Graça, Quitéria e Andriy enfrentaram as atrocidades do cotidiano de exploração utilizando-se de um ostensivo silêncio como estratégia de resistência, um ato cujo esteio advém de uma decisão racional, submetendo-se a um plano articulado e posto lentamente em execução. As personagens se distanciam da fragilidade comum à tradição romântica que, normalmente, concebe a morte enquanto fuga. Em relação às personagens, não se trata de um romantismo ingênuo, mas de uma forma particular de reação aos valores degradantes. Superando aquilo que Lukács chamou de realismo abstrato – o estreitamento da alma que, enclausurada em si mesma, perde toda a relação com a vida (LUKÁCS, 2003) – pode-se dizer que é por meio da renúncia à convivência familiar que a personagem se opõe à prática de falso moralismo. Foi a forma encontrada, no seu universo adolescente, para afrontar a mesquinhez de sua família que, tão exacerbada, leva ao desprezo dos sentimentos em nome do estabelecido e reconhecido socialmente. Ainda que o indivíduo isoladamente não possa prevalecer sobre a reificação social, o autor compõe algumas situações que sob a responsabilidade de uma só personagem contrariam os veredictos dos discursos refratários à integridade humana. As personagens marcantes da obra não

assistem passivamente às mutilações sociais.

Tal episódio, aliado aos demais que já foram expostos, asseguram um tipo de realismo da obra, de modo a relacionar os eventos narrados à totalidade histórico-social, mas sem propor uma trajetória de superação da alienação vigente. Em postura adversa ao fetichismo no campo estético – desligamento do real –, Valter Hugo Mae defende, por meio da constituição semântica da obra, a integridade do homem contraposta às degradações impostas pela sociedade capitalista. Ademais, denuncia a exploração humana, evidenciando, de forma crítica, os desdobramentos ideológicos que a perpetuam. Entretanto, somente tomando o apocalipse dos trabalhadores como uma produção, inconsutilmente inter-relacionada – embora a leitura dos romances possa ser feita isoladamente, como já foi anunciado anteriormente, sem prejuízo da compreensão do enredo – será possível atingir o sentido complexo da função desalienante efetivada na estratégia do mapeamento realizado na obra.

Desse modo, pode-se reiterar que o universo da obra se relaciona dialeticamente com o contexto social do qual se torna manifestação, expressando as contradições que o caracterizam e que, internalizadas, atuam diretamente na economia dos romances (CANDIDO, 2000). O romancista expõe elementos que se contrapõem à reificação da vida moderna, em suas diversas feições, e ao esfacelamento da integridade humana. Como bem dimensionou Ernest Fischer,

a alienação do homem de seu ambiente e de si mesmo tornou-se tão avassaladora sob o capitalismo, a personalidade humana [...] percebeu de maneira tão violentamente clara o furto da liberdade e da plenitude de vida que poderiam ter-lhe pertencido, a transformação dos bens em mercadorias e o utilitarismo correspondente à comercialização do mundo provocaram tamanha repugnância nas pessoas dotadas de alguma imaginação criadora que tais pessoas foram levadas a rejeitar inevitavelmente nas suas obras de criação o sistema capitalista vitorioso (1979, p. 118).

Opondo-se, criticamente, ao caráter anti-humano do capitalismo, são criadas as condições que põem em evidência a tensão central da obra: fragmentação versus totalidade, da qual derivam os demais impasses. Tensão que vai se constituindo à medida em que é desnudada a miséria das massas populares, de cujo interior ainda emana a resistência de personagens que lutam, sem deus *ex machina* que as auxilie contra a ideologia hegemônica.

Evidencia-se isso no livro em análise:

para se ser uma máquina feliz, sabia-o bem o andriy, havia que manter-se cuidado e, por isso, ele acabara

substancialmente com as saídas e as cervejas. o mikhalkov tinha-lhe dito que, no primeiro ano, à custa de não se poder falar, o melhor era beber a cada noite o suficiente para deixar de pensar nisso. não pensas, não falas, não queres falar. e o andriy passou também o seu ano calado à força de beber demasiado e adormecer quente de álcool. é importante perder a lucidez para não existir qualquer necessidade de se ser entendido, repetiu o mikhalkov. mas agora passou, já falas, já tens mulheres, não importa beberes tanto. importa beberes menos, muito menos. e o andriy parou, viu-se como um competente administrador das suas penas, pondo-lhes fim, uma a uma, com força de ferro”(MÃE, 2017, p,64).

Como um contraponto à lógica da reificação, o apocalipse dos trabalhadores se configura em tom de resistência aos efeitos do sistema capitalista. Apesar de a estética do mapeamento cognitivo sugerida por Fredric Jameson ter sido pensada a partir do contexto do capitalismo tardio – no qual o “individualismo e a atomização corroem o que costumávamos chamar de tecido social”(CEVASCO, 2003, p. 165) –, pode-se admitir que o conteúdo exposto ao longo da Tetralogia se aproxima de tal estética pelo que apresenta de oposição à fragmentação devastadora da essência humana, como também pela complexidade representacional que, politicamente

direcionada, busca mapear um determinado contexto em sua totalidade, contribuindo para uma conscientização crítica diante das condições sociais determinadas pelas práticas capitalistas. O mapeamento do contexto europeu, contemplando tanto os efeitos da fase áurea da sua economia quanto do colapso que já se fazia sentir, focaliza os diversos espaços extremos da Europa – Portugal e Ucrânia – que atuam na composição do ser social, para fim de uma representação mais abrangente de um sistema matizado por conflitos ainda frequentes nos dias atuais.

o andriy procurou a quitéria sem grandes rodeios. não era uma inversão na sua mutação para máquina, era apenas uma peça encaixando-se. seria mais equilibrada a vida se cada assunto ficasse pacificado. a quitéria abriu-lhe a porta, encantada, sentindo-se mais íntima do que nunca. se ele a esquecesse, recusando aquele gesto de desculpabilização, ela poderia esquecer-se também dele e apagar com rapidez o sentimento de culpa. mas a opção do rapaz deixava-a até um pouco eufórica, como se lhe importasse, mais do que o esperado, o perdão do andriy. não falaram quase. ele nem estaria disposto a dar-lhe explicações. via a espontaneidade do seu acto como um abastecimento. estaria ali para o sexo, como a recolha de uma satisfação necessária, ou até a toma de um medicamento, e mais nada. claro

que seguia consciente de que para ela a sua procura assentaria como uma desculpa, mas já nem muito lhe interessava o que ela pudesse interpretar dos seus gestos, se ao que estava certo ela queria acima de tudo o mesmo que ele. pôs-se nela com as ganas de quem tem vinte e três anos, um corpo tecnologicamente aperfeiçoado e um atraso libidinoso de semanas. extenuada, a quitéria caiu sobre a cama adormecendo, desprotegendo-se manifestamente à presença do ucraniano que, encostado à parede azul, observava o corpo da mulher e pensava no momento em que lhe falara do pai (MÃE, 2017, p, 74).

Como destacou o próprio Jameson (2004), há entre os diversos estágios do capitalismo uma relação de continuidade, em cujo sequenciamento sobrevivem muitos enclaves do período anterior, rejeitando, portanto, a ideia de que o período atual seja concebido como uma estrutura que se diferencie radicalmente dos períodos precedentes. Afinal, não obstante as mutações pelas quais passa o capitalismo, mantém-se estável “o fluxo constante de mercadorias e o sistema que sustenta esse fluxo” (CEVASCO, 2003, p. 160).

Considerando a relação dialética entre texto e contexto, é válido destacar que o unilateral progresso da cidade se contrapunha a um número crescente de proletários engendrados pelas fraturas

da exploração social. Essa questão coloca em cena as inferências de Marx e Engels sobre o antagonismo das classes ao destacarem a divisão da sociedade em dois campos hostis.

Esse aspecto é corroborado no texto do romance nesta reflexão: “e gostava do ritual que haviam criado. ainda que julgasse que lhe agradava por ser um ritual, por assentar numa expectativa sempre cumprida e revestir-se de uma manutenção da máquina a que, inteligentemente, era preciso atender” (MÃE, 2017, p.105).

A apuração do mapa evidenciado na obra, tal quadro somente pôde ser demonstrado pela extensiva participação das mais variadas parcelas sociais no universo dos romances, em outras palavras, por um painel geral que, apesar de mostrar uma aparente divulgação do fragmentário, revela a perenidade da sociedade de classe em sua inter-relação funcional. Do amplo contexto que se apresentou, o enredo favorece o processo de historicização tanto da obra como um todo, quanto do código interpretativo utilizado – processo que, conforme assere Fredric Jameson, é “o único imperativo [...] de todo o pensamento dialético” (1992, p. 9). A obra o apocalipse dos trabalhadores, focando certo período, evoca questões universais, colocando, deste modo. em relevo o lado social da personalidade humana. O romancista, expõe as vicissitudes do indivíduo, elabora eventos em um cenário compressível de humanização. Rechaçando as práticas reificadoras, aponta os efeitos deletérios da exploração capitalista, bem como os desdobramentos ideológicos que concorrem para a nulidade das potencialidades autenticamente humanas.

Outro aspecto altissonante é como o narrador questiona a lógica do vitimismo. Tome-se por exemplo as duas personagens femininas, Quitéria e a Maria da graça. Maria da graça ainda é mais interessante, porque é oprimida pelo marido, Augusto, sendo que este não contribui com o sustento do lar e a faz como mero objeto sexual; um marido que não tenta entender e atender aos desejos dela. Explorada como diarista, sem nenhum direito trabalhista; explorada, posto que o senhor Ferreira, que também a explora sexualmente - apesar de que a exploração sexual dela é muito ambígua - aparentemente ela também aceita, porque nutre um sentimento por este indivíduo, mas o que se pode dizer que não é um sexo saudável; há o elemento do dinheiro que evidencia a imposição de classe por ele ser rico; e a opressão de gênero, por ele ser homem.

A propósito, considere-se que ele é um homem instruído e usa de forma escandalosa a instrução intelectual como um elemento de uma estratégia de embevecimento da personagem da Maria da Graça, que tem o maior respeito por aqueles nomes – Mozart, Bergman, Rilke – que são citados pelo senhor Ferreira.

Veja-se:

o senhor ferreira tomou o livro nas mãos para recusar a cobertura directa da igreja católica, submetendo-se a um cristianismo mais dramático e artístico, e deixou o mozart em brados para apelar ao testemunho da vizinhança. quis que

apreciassem o que fazia por todos. um homem completo, livre e trabalhado, reformado, tão expectável quanto o futuro que lhe adviria. era um homem partindo-se ao meio pela mania de explicar aos ignorantes as coisas mais difíceis da vida. a maria da graça respondia a tudo como cobaia pavloviana. sabia muito pouco do que escapar, pensava muito pouco no que dizia, fazia muito lentamente o que fazia (MÃE, 2017, p, 70).

A obra objeto deste estudo aborda temas muito complexos tais como como o aviltamento da condição humana e social do trabalho. Evidencia-se exploração mais acentuada em relação às mulheres, bem como em relação ao imigrante.

a maria da graça pensava nisso como desejando-o, desejando honestamente que a agente quental pagasse por ser desumana. queria que ela sofresse, ficasse sem pernas, descabelada, que fosse esfolada, lhe arrancassem os dedos, abrissem cortes no peito, furassem os olhos, secassem o sangue com morcegos muito pequeninos, lhe chamassem puta, lhe metessem muitas agulhas sob as unhas dos pés e a deixassem de boca fechada no fundo de um poço escuro onde vivessem organismos esdrúxulos dentados e esfaimados. se pudesse, servia-lhe uma só

sopa de lixívia. uma que tivesse um litro e a abatesse, como acreditava a quitéria que aconteceria com qualquer ser humano. deus quisesse que aquela mulher fosse abatida sem qualquer perdão. fechava os olhos e pedia, mata-me essa mulher. quero-a morta. depois abria os olhos e percebia que a raiva tomava o seu amor. jogava-se para um canto e chorava de novo, as saudades como martelos pneumáticos no peito, o pânico, e ela a ver-se cair (MÃE, 2017, p.100).

Palavra por palavra, pode-se concluir que a narrativa se passa em dois mil e oito em virtude das crises econômicas que são aludidas no livro (na Ucrânia, por exemplo), crise que começou no ramo mobiliário nos Estados Unidos e depois assolou o mundo. Maria das Graças e Quitéria, como dito antes, são diaristas e Andriy é um imigrante ucraniano, que deixa na sua terra o pai, Sacha, e a mãe, Ekaterina. Sacha sofre de delírios, mas o romancista não deixa evidenciado se a narrativa foi real, imaginária, fruto de algum trauma ou se se trata de uma loucura pura e simples. Os demais personagens orbitam em torno destes três.

A propósito reflexão sobre o local em que se passa o enredo:

Bragança aparece como o lugar de uma geografia escassa onde tudo se desenrola. Em boa verdade não é de um verdadeiro lugar que se trata, mas de uma ambiência,

um estado de espírito. Korosten, Ucrânia, é a geografia do pesadelo; do país dos camponeses pobres, da guerra, da fome e do genocídio no tempo de Estaline (NOGUEIRA, 2016, p.164).

Andriy pode ser representado pelos mexicanos nos Estados Unidos, pelos argelinos na França, pelos palestinos, pelos curdos e tantos outros exemplos. Este ucraniano é um excluído tal como tantos outros imigrantes mundo a fora. Pessoas que saem para alguns países atrás de melhores condições de vida e algumas vezes com um conhecimento extremamente rudimentar do idioma do local a que se destinam. Chegam a esses lugares com uma condição limitadíssima. Quando arrumam um emprego, acabam trabalhando por duas pessoas e recebendo o valor que paga a metade de uma; e na verdade aquele sonho de viver uma condição melhor, diferente, muitas vezes acaba não se realizando. Andriy personifica a crise comunitária de escala global, que atingiu e atinge ciclicamente diversas nações, de diversos lugares do mundo. Pode-se exemplificar os afegãos, palestinos, iraquianos tentando entrar no Irã; pode-se citar o caso dos curdos, que não têm sequer uma nação. O que interessa é explorar as consequências dessas perdas no processo de alijamento e as estratégias que o personagem Andriy monta no sentido de tentar sobreviver.

Sobre a condição humana pontua-se: “Contudo, o título deste livro refere-se ao apocalipse dos trabalhadores, a degradação da condição humana e social do trabalho. A condição de

trabalhador aparece aqui numa versão pouco digna de mulheres a dias, emigrantes clandestinos e mal pagos nas obras e nas pizzarias, prostitutas ou pescadores contratados” (NOGUEIRA, 2016, p. 168).

Algo interessante para quem leu o romance do Valter Hugo Mãe é que geralmente a ideia de violação dos direitos humanos é associada como um problema de países marginais: da África e da América Latina. E pensa-se que na Europa não acontece esse tipo de coisa; todavia, os três personagens de Mãe provam que essa situação no estágio do capitalismo neoliberal é recorrente. Gerada, por exemplo em 2008/2009, por uma recessão causada por diversos fatores: crise no mercado de ações; a mudança do trabalho tecnológico que acabou por movimentar o mercado de trabalho, aparecendo vagas em certos setores e desaparecendo outros; uma série de fatores que geram um tipo de marginalização que era evidente no chamado terceiro mundo, enquanto os países europeus conseguiam manter o estado de bem-estar social, em alguns lugares. Mas, de qualquer maneira, o que se analisa é uma crise humanitária, que atingiu e atinge todos os países.

Outra abordagem que merece ênfase no romance do Valter Hugo Mãe é a peculiaridade da denúncia do autor. Uma denúncia que não se espelha num modelo contraideológico. Com relação a isto: “Em apocalipse dos trabalhadores, o sagrado aflora de mil maneiras; as portas do céu de uma feira, o são pedro é de luas, mas deus e o sagrado aparecem muitas vezes para explicar o inexplicável ou para arrumar certas coisas difíceis de pensar”

(NOGUEIRA, 2016, p.168). Valter Hugo Mãe não propõe uma ideologia colocando outra no lugar. Evidencia-se no livro em questão que o ser humano pode se contrapor às engrenagens do poder. Seja o poder do sistema político ou do patriarcado. Sempre haverá para o ser humano estratégia de resistência contra a opressão. Como diria Foucault (2004), “em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações”, o biopoder sobre os corpos; em troca, eles recebem um conjunto de microrresistências. Nem o patriarcado, nem o poder, nem o fanatismo nacionalista podem reificar totalmente os personagens: estes vivem resistindo. Inventam estratégias para resistir. De certa forma, o autor diz que os personagens são explorados, vivem em situação precária, porque não conseguem guardar dinheiro, posto que eles têm basicamente apenas o suficiente para sobreviver.

Aquilo que se chama de alta cultura não significa nada a esses personagens. São seres totalmente invisíveis, haja vista que têm os seus direitos vilipendiados de todas as formas: no corpo, no lar, nos contratos sociais estabelecidos. No entanto, como dito acima, eles elaboram suas microrresistências: elaboram a invenção do cotidiano (CERTEAU, 1994). Por exemplo, quando Andriy tenta lidar com essa situação em Portugal – ou seja, de resistir à saudade dos pais, às carências afetivas e sexuais que ele sente, a escassez de dinheiro e a impossibilidade de inserir na sua vida um pouco de diversão – ele tenta se robotizar. Simplesmente passa a se sentir como uma máquina, que não precisa de veleidades afetivas para

poder sobreviver. Ele tenta viver num ambiente hostil em que, não bastasse a opressão no trabalho, ainda há a barreira da língua.

Ao conhecer Quitéria, Andriy percebe que esta tem uma outra forma de tentar resistir, que consistente no exercício da sexualidade: do uso livre do corpo. Ainda assim, criam um campo de afeto, mesmo vivendo num ambiente hostil, num Estado que não os acolhe, submetidos a trabalhos subalternos. Mesmo diante disto tudo, conseguem resistir. O narrador não trata seus personagens como sendo meros objetos, reles peças na grande engrenagem. São explorados, mas criam pequenos campos de resistências no cotidiano.

Maria da Graça é de todos os personagens aquele que tem um painel mais amplo de recursos para escapar da grande engrenagem. A realidade degradante da vida da personagem refletida na situação do país levou Maria da Graça à perda das esperanças. Valter Hugo Mãe nos revela uma outra face. Portugal é cenário de uma história dramática da globalização, em que os trabalhadores se veem reduzidos quase que a novas formas de escravidão, em meio à glorificação do mercado. É o apocalipse dos trabalhadores.

A escassez, a instabilidade e a precariedade do trabalho degradam, ofendem e humilham os personagens: “Toda a vida trabalhei, desde os meus doze anos que lavo roupa e limpo casas em toda parte e não sei fazer mais nada. Eu não sei fazer amor” – confessa Maria da Graça (MÃE, 2017, p,135). Para se

protegerem, os personagens se empenham em ser máquinas; máquinas de produzir, máquinas de prazer, máquinas vencedoras, máquinas felizes: “Voltou a pegar na cadeira, seguiu caminho sem um sorriso e sem voltar a cabeça. Incrivelmente eficiente no papel de quem não amava Quitéria e se portaria como uma máquina de trabalho a caminho da felicidade e mais nada” (MÃE, 2017, p, 135). Apesar da pouca experiência perante a vida, pouca capacidade cognitiva, mesmo com essas limitações que são frutos dessa vivência, é interessante como ela abre um leque quanto à rede de possibilidades. A primeira delas é que ela alimenta ainda que platonicamente o sonho de que o patrão dela, o senhor Ferreira, passe um dia a tratá-la não como a sua doméstica – com quem ele transa eventualmente –, mas como como a senhora Ferreira.

E esses laços familiares ou mesmo em relacionamentos podem ser rompidos pela violência ou pela falta de empatia, expressos de diversas formas: mais violência, tristeza, apatia ou até servir de propulsão para criação de algo positivo. Em um trecho de o apocalipse dos trabalhadores, a personagem Quitéria, conversando com Andriy sobre algo tão simples e tocante como música, revela contentamento, mas ao mesmo tempo, quando este inicia o entoar da melodia que tem pouca “afinação” mas “esforçada e tão melancólica. a quitéria pôde apreciar aqueles sons com a sensação do raro” (MÃE, 2017, p. 38). Nesse mesmo momento, o sentimento de tristeza, mas de reflexão, faz a mulher pensar que todos podem ter suas angústias, mas que a música “talvez fosse o triste modo de os compositores se expressarem” (MÃE, 2017, p.

38) e dessa maneira, quaisquer músicas poderiam ser fúnebres em um dado momento, já que quem a produz é de igual forma (MÃE, 2017, p. 38).

A morte do Senhor Ferreira ilustra bem isso: “O senhor Ferreira prepara e encena uma morte minuciosamente pensada esmiuçada com todas as afinações existenciais que para ele estão nas mais refinadas obras e autores da alta cultura artística e que lhe permitem expandir os sentidos do mundo e o universo das sensações” (NOGUEIRA, 2016, 162).

Ademais, ela tem um sonho recorrente de entrar no céu, que é uma caricatura bastante irônica das credices populares, na figura derrisiva de São Pedro. Interessante como ela percebe que o céu também é hierarquizado e burocratizado como o mundo real. Ela vê o suicídio como saída. Aspira a um outro patamar cultural, o que nenhum outro personagem ambiciona. Ela ouvia o senhor Ferreira falar de Mozart, Rilke, Bergman e intuía que isto seria uma forma de bem cultural, mesmo que não soubesse direito o que seria aquilo. Ela sempre tenta transcender seja pelo sexo, seja pela alta cultura. Outra forma de resistência é quando ela coloca lixívia (algo análogo à água sanitária) na comida do marido, na intenção de que este, com dores, não a procure mais na cama. Personagens exercem contrapoder. Mesmo com a grande herança herdada, ela se sente indigna. Maria da Graça pensa que, mesmo rica e cheia de posses, continuaria naquela vida ingrata com Augusto, presa a um casamento vazio e martirizante. E isso levou-a a dar fim a si

mesma, como senhor Ferreira fez. Preferiu a liberdade da morte a uma existência de opressões.

Momentos marcantes também há quando Quitéria e Maria das graças estão nos velórios. Além de diaristas, elas exercem o papel de carpideiras. Nestes momentos, começam a ter conversas esquisitas e medos estranhos. Alguns personagens, ainda que não sejam personagens principais, são muito interessantes, como é o caso do já referido senhor Ferreira, que é uma caricatura do intelectual pedante, que crer que a alta cultura é um refúgio, que o mundo é vulgar e de mau gosto, porém ouvir uma peça musical de Mozart, ler um soneto de Rilke, assistir a um Bergman o livra da vulgaridade, do populacho, da escória. Em suma, este personagem é um pouco dos intelectuais que vivem ainda numa torre de marfim. Ao mesmo tempo acham que são extremamente humanizados, porque consomem uma grande arte, e contraditoriamente são capazes, com o maior cinismo, de explorar uma empregada doméstica pagando-lhe mal e ainda aproveitando da sua suposta superioridade para fazer sexo com ela; Ferreira acredita que está um patamar acima da humanidade, mas na verdade é mais bárbaro que essa humanidade que julga comum.

Outra personagem instigante na obra é o cachorro de Maria da Graça, que se chama Portugal, posto que a diarista deu nome ao cachorro do país. Um cachorro de baixo, um vira lata, que é uma raça indefinida, que se chama Portugal, que é um país

indefinido. E as carências de Portugal e das pessoas é uma imagem alegórica de Portugal. Existe um subtexto político-irônico em chamar o cachorro de Portugal. Um cão tihoso “absolutamente imprestável” (MÃE, 2017, p, 201).

É interessante que a obra faz alusão a dois países europeus que estão em extremos, Ucrânia e Portugal, mostrando as consequências do capitalismo neoliberal em dois lugares; apontando a derrocada de um tipo de sociedade que se construiu à margem desses sistemas.

A narrativa atinge um nível de refinamento muito grande, e exige certo grau de atenção do leitor. Trata-se de uma tragicomédia muito sutil, em que temas que vão desde a derrocada do estado de bem-estar social e o papel da língua no processo de socialização até temas mais transcendententes como o problema do sentido da vida e o papel da religião nesta trama. Sobretudo, sobressai-se a temática da exploração a que as mulheres estão duplamente submetidas: no mundo do trabalho e nas relações afetivas. Em outras palavras, o sistema capitalista neoliberal organiza um mundo que, além de exploratório, é patriarcal.

Os sonhos dos personagens muitas vezes contrastam com a realidade de labor sem dignidade, cuja pretensão, longe de ser realização pessoal e profissional, ajusta-se apenas a uma necessidade de subsistência pura e simples. Sem ter quaisquer outras formas disponíveis para alcançar seus objetivos, as duas mulheres, protagonistas do romance de Valter Hugo Mãe, vivenciam um

dualismo de esperança por dias melhores e desilusão ao constatar que muito dos esforços empregados podem não chegar ao destino pretendido.

Dessa maneira, pode-se observar que há diversos pontos nos quais há uma melancolia latente, fruto, em vários aspectos, da ausência da preservação da dignidade humana através da preservação de direitos que lhes são assegurados, mas não garantidos, sobretudo pelo Estado, numa representação simbólica através do cachorro Portugal que, impassível, assiste à derrocada daqueles que deveria proteger mas, ao contrário, apenas assiste, de modo “absolutamente imprestável”, à “morte” em vida de milhões de trabalhadores diariamente.

ainda me convenço de que estou a morrer, e deixo de trabalhar, deixo de comer. o são pedro não dizia nada, não se ria, não a provocava. deixava-a falar porque sabia que a maria da graça precisava apenas de desabafar. os homens, dizia ela, que querem os homens de nós. nós damos tudo, somos umas choronas e, mesmo que digamos que queremos ser tratadas por igual, o que queremos nós de verdade, queremos que tomem conta de nós, que nos protejam e nos deixem ser como as idiotas das nossas avós, umas fúteis sem preocupações com o mundo, sem saber quem foi o filho-da-puta do goya. goya, gritava ela, se estiveres a falar

com o meu ferreira manda-o ao raio que o parta e vai tu também. seus cretinos. será que isto é morrer de amor, voltava a perguntar (MÃE, 2017, p, 133).

Em suma, as personagens principais da obra carregam o estigma ou a qualidade do marginalizado. Fingem uma hipotética estabilidade no quadro social em que foram distribuídas e desempenham com fervor um papel que, à distância, é falso. São entes marginalizados quase sempre, desenvolvem o discurso da inaptidão, às vezes compensada pela imaginação fatalista. Ademais, representam a potência radical do ser humano, cuja consciência se choca com a realidade pouco flexível. Elas resistem apesar de tudo e, por isto, estão em estado permanente de trauma. São forças empenhadas no combate da interdição. Sociologicamente, retratam o páthos de uma coletividade perpassada de aguda injustiça social.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. **O Narrador**. In: _____ **Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I**, 2.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 1ª Ed. São Paulo: Editora Publifolha, 2000.

ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CERTEAU, M. de.. **A invenção do cotidiano 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

COMPARATO, Fábio Konder. **A afirmação histórica dos direitos humanos**. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 2001.

EAGLETON, Terry. **Como Ler Literatura**. São Paulo. Ed. LPM, 2019.

_____. **Depois da Teoria**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2005.

FOUCAULT, Michael. **Microfísica do Poder**. 19.ed. São Paulo. Ed. Graal, 2004.

MÃE, Valter Hugo. **o apocalipse dos trabalhadores**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

MENDILOW, A.A. **O tempo e o romance**. Trad. Flávio Wolf, Porto Alegre, Globo, 1973, p.83.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Porto Alegre: Globo, 1975.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 2007.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno, In: Texto/Contexto**. Ensaios. SP: Perspectiva, 1969, p. 75-97.

ROSI, Vinícius Zorzal, 1984-R819r 2014 **Rei Lear: da tragédia de William Shakespeare à adaptação de Nahum Tate**. Viçosa, MG, 2014.

SANTIAGO, Silviano. **Nas Malhas das Letras: ensaios**. São Paulo: Rocco, 2002.

APROXIMAÇÕES ENTRE REPERTÓRIO E ARGUMENTAÇÃO NO TEXTO FICCIONAL

Uma proposta de ensino com base
na obra *Pântano de Sangue*

Maria Dayane da Costa Coelho¹

Shirlei Marly Alves²

RESUMO

Apresenta-se uma análise dos elementos que compõem o repertório na obra *Pântano de Sangue*, de Pedro Bandeira, estabelecendo aproximações com a argumentação. Além disso, propõe-se a desenvolver uma proposta de ensino voltada para os anos finais do ensino fundamental em que os alunos possam refletir sobre as questões abordadas na obra, identificando argumentos ao longo da narrativa, de modo a ampliar a compreensão sobre o processo argumentativo. Dessa forma, descrevem-se três subcategorias dentro do repertório: a norma, a tradição literária e o contexto histórico-social. A análise permitiu constatar a afirmação iseriana de que a ficção comunica algo sobre a realidade. Já

1 Mestranda em Letras (UESPI). Professora de Língua Portuguesa na rede municipal de ensino de Cantanhede - MA. CL: <http://lattes.cnpq.br/0832169541018408>.

2 Doutora em Linguística (UFPE). Professora do curso de Letras/Português (UESPI). Coordenadora do ProfLetras e do programa Residência Pedagógica. CV: <http://lattes.cnpq.br/7828918779492971>.

a argumentação se dá à medida que os elementos do repertório são utilizados para promover uma interação entre leitor e obra, de modo a reforçar valores, apresentar informações e conduzir o leitor a reflexões.

Palavras-chave: Literatura. Repertório. Argumentação. Ensino.

ABSTRACT

An analysis of the elements which constitute the repertoire in the literary work *Pântano de Sangue* by Pedro Bandeira is presented, establishing approaches with the argumentation. In addition, this article aims to develop a teaching proposal to the final years of the Elementary School, in which the students could think about the issues discussed in the work, identifying arguments throughout the narrative, in order to broaden the understanding about the argumentative process. Thereby, three subcategories are described inside this repertoire: the norm, the literary tradition and the social-historical context. The analysis has allowed to verify the Iserian statement which says that fiction communicates something about reality. The argumentation, on the other hand, develops as the elements of the repertoire are employed to facilitate an interaction between reader and literary work, in order to reinforce values, present informations and lead the reader to reflexion.

Keywords: Literature. Repertoire. Argumentation. Teaching.

1 INTRODUÇÃO

Quando Alice, famosa personagem de Lewis Carroll, cai em uma toca de coelho, começa a adentrar um mundo que, apesar de possuir semelhanças com o mundo real, é caracterizado pela presença de personagens e situações que rompem com a lógica humana. Esse “país das maravilhas”, onde tudo acontece, pode ser

comparado ao texto literário porque este também ressignifica o real pela ficção, sendo o leitor equiparado a Alice, pois, imergindo no mundo fantástico (literário), de início se vê perdido, mas aos poucos vai percebendo semelhanças, contextualizando e explorando caminhos, até se encontrar.

Tal percepção do literário como uma realidade transfigurada pode ser encontrada desde o conceito mimético aristotélico, que, por exemplo, entende o poeta como imitador e a tragédia, gênero altamente valorizado por Aristóteles, como uma imitação de valores e ações. Nessa mesma esteira, Cândido *et al.* (2009) afirmam que o mundo fictício da obra literária reflete momentos selecionados da realidade exterior à obra, tornando-se representativo para algo além dele.

Tendo em vista essa relação, optou-se por fazer o estudo de uma obra pertencente ao gênero policial, entendendo que ficção e realidade são bem marcadas nesse tipo de narrativa. Analisaram-se os elementos que compõem o repertório na obra *Pântano de Sangue*, de Pedro Bandeira, estabelecendo aproximações com a argumentação. A partir dessa análise, desenvolveu-se uma proposta de ensino voltada para os anos finais do ensino fundamental em que os alunos possam refletir sobre as questões abordadas na obra, captando argumentos, o que lhes possibilita ampliar a compreensão do processo argumentativo.

A experiência como professora nos anos finais do ensino fundamental permitiu constatar dois aspectos que justificam a

realização desta análise: o espaço reduzido dedicado ao trabalho com a literatura e a dificuldade dos alunos em se expressar por meio de textos do tipo argumentativo. Aliando-se a isso, os elementos que são próprios do gênero contribuem para captar a atenção do leitor, fator importante tendo em vista o público-alvo da proposta. Nesse sentido, a pesquisa se faz relevante socialmente, tendo em vista que, pela análise do texto ficcional e apresentação de uma proposta de ensino, subsidiará o trabalho do professor de português, especialmente aqueles da realidade em que esta autora faz parte. Além disso, destaca-se o fato de a pesquisa basear-se em um ponto de vista pouco explorado, uma vez que alia o repertório do texto ficcional e a tipologia argumentativa.

Para a análise da obra literária, fez-se uma abordagem qualitativa, valendo-se da descrição. Com relação à proposta de ensino, optou-se por adotar metodologias variadas em cada etapa, como a Aprendizagem Baseada em Problemas (ABP) e o *brainstorm*. Inicialmente, apresentam-se, de modo breve, características importantes do repertório com base no que postula Iser (1996) e discute-se a argumentação no contexto literário, tendo em vista o que colocam Amossy (2016) e Piris (2015). Por fim, é apresentada uma proposta de ensino a partir da obra de Pedro Bandeira e tecidas algumas considerações finais.

2 NA FICÇÃO: O REPERTÓRIO E A ARGUMENTAÇÃO

Ao analisar o texto ficcional, Iser (1996) é categórico ao denominar o texto literário como fictício, dessa maneira, a ficção não seria um polo oposto à realidade, tendo em vista que comunica algo sobre ela ao passo que necessita de elementos provenientes do real. Não é à toa que o modelo histórico-funcional do texto proposto pelo autor considera as relações texto e realidade, texto e leitor.

Para que haja uma convergência entre leitor e texto, Iser (1996) aponta que o texto ficcional deve englobar elementos que permitam a construção de uma situação. De forma ilustrativa, o autor faz uma comparação com os atos de fala, de Austin. Baseado nisso, Iser (1996) ressalta que o paradigma do ato da fala está centrado na enunciação performativa, visto que efetivam uma ação. Nesse sentido, para que uma ação provocada pela fala tenha êxito, precisam ser cumpridas algumas condições, tais como: a enunciação do falante se referir a uma convenção; que seu uso seja apropriado à situação, sendo orientado por procedimentos aceitos; que os participantes da ação verbal se adequem à situação em que se cumpre a ação. Sob formas performativas há três atos de fala: locucionário, ilocucionário e perlocucionário. O autor considera fundamental para a pragmática textual os dois últimos.

Nesse sentido, explica que tais atos não são simplesmente frases, uma vez que sempre dependem de um contexto, sendo,

portanto, situados. De igual forma, o texto ficcional sempre ultrapassará o escrito, mantendo relações com aquilo que Iser (1996) chama de realidades extratextuais. Dessa maneira, a convergência (leitor-texto) ocorrerá quando essa realidade for dada previamente, culminando no entendimento daquilo que é comunicado pelo texto ficcional. Isso significa que “o texto ficcional deve apresentar ‘convenções’ e ‘procedimentos’, pois não se pode se realizar por meio de convenções estabilizadas e procedimentos usuais.” (ISER, 1996, p. 129).

Fechando o paralelismo, as convenções dos atos de fala equivaleriam, para Iser, ao repertório, os procedimentos às estratégias e a participação do leitor seria entendida como a realização. Nesse sentido, concordando com o entendimento de que o texto informa ao leitor, de algum modo, aquilo de que ele necessita para formular um contexto, é que se considera, nesta análise, o componente repertório.

Com base na perspectiva iseriana, o repertório está intimamente ligado àquilo que é familiar para o leitor. A partir disso, tem-se a convergência de aspectos que constituem uma situação da qual emerge o texto e que propiciam ao leitor a realização de correlações, elaborações e rearranjos. Borba (2007) explica que a obra em “repertório” incorpora regras, convenções e valores do sistema, sem referendá-los ou rejeitá-los, como normalmente acontece na sociedade. É importante ressaltar o caráter flutuante do repertório, tendo em vista que pode haver variação no modo como tais aspectos aparecem no texto.

Santos (2020) destaca que o leitor real só conseguirá se pôr em implicitude se do seu conhecimento prévio o texto partir, de modo a impulsioná-lo a atingir o que ainda não sabe. Sob esse ponto de vista, não seria adequado entender, por exemplo, o repertório como um simples reproduzir da realidade, uma vez que, segundo Iser (1996), os elementos do repertório oferecem o pano de fundo de que se originaram, não sendo plenamente idênticos nem a sua origem nem ao seu uso. O referido autor compreende como elementos do repertório as normas sociais, o contexto sociocultural e histórico e as convenções da literatura do passado (tradição literária), sendo, portanto, esses os aspectos analisados na obra *Pântano de Sangue*, de Pedro Bandeira.

No que diz respeito à argumentação, comumente é relacionada ao convencimento de alguém acerca de uma tese. Koch (2011) entende a argumentação como um ato de persuasão, no entanto, ressalta que a interação social por intermédio da língua é caracterizada pela argumentatividade, sendo o ato de argumentar, no sentido de orientar o discurso a determinadas conclusões, um ato linguístico fundamental.

No campo literário, tem-se uma nova perspectiva sobre o assunto, sendo que autores como Amossy (2016) e Piris (2015) concordam que a argumentação se dá não no sentido de conseguir adesão, pois sua finalidade principal nos gêneros ficcionais não é o convencimento. Conforme aponta Piris (2015, p. 195), a argumentação, levando em consideração o texto ficcional, “é

produzida graças também à forte recorrência aos efeitos de sentidos de real [...] os quais produzem efeitos de evidência ideológica, de modo que interpelam o sujeito-leitor a um retorno ilusório ao mundo empírico [...]”. Desse modo, assume-se o entendimento de que se o repertório é construído a partir da realidade, pressupõe-se, então, a existência de um leitor que já tem um conhecimento prévio e que poderá identificar assuntos e características ao longo da leitura, fazendo a ligação com o contexto real.

Nesse sentido, a argumentação se daria pela interação entre o leitor (o qual já possui informações) e a obra, que possui elementos selecionados para que as construções e as reelaborações sejam realizadas. Pode-se afirmar que esse é um movimento não linear, dependente das escolhas do autor, que situam a obra em determinados contextos e, também, das escolhas do leitor ao apreender ou reformular os espaços abertos ao longo da narrativa. É importante ressaltar que nem sempre o contexto criado pelo repertório será completo ao leitor, que pode não conseguir fazer a correlação se alguns desses elementos não lhes for familiar, mas entende-se que isso faz parte do processo de transfiguração do repertório quando assumido na ficcionalidade, o que impele o leitor a imaginar e completar os vazios e as sugestões da narrativa.

3 METÓDO DA PESQUISA

A pesquisa tem como objeto de análise a obra *Pântano de sangue*, de Pedro Bandeira. A escolha se deu baseada nos seguintes critérios: ser caracterizada como literatura policial; ser uma obra voltada ao contexto infanto-juvenil, tendo em vista sua possível utilização nos anos finais do ensino fundamental; ter sido produzida por escritor contemporâneo. Dessa forma, trata-se de uma pesquisa de abordagem qualitativa, que conforme Sodri (2013), emprega técnicas interpretativas para análise e compreensão de seu objeto de estudo.

Tendo em vista que se propõe a analisar aspectos de uma categoria, em específico, a pesquisa se vale da descrição, pois segundo explicita Gil (2002), tem seu foco voltado para as características daquilo que será analisado. A categoria foi definida a partir do que postula Iser (1996) para a composição do texto ficcional, que possui, originariamente, três partes: repertório, estratégias e realização. Optou-se pela primeira por entender que se refere ao aspecto mais material do texto literário. A partir disso, consideram-se três subcategorias dentro do repertório: a norma, a tradição literária e o contexto histórico-social.

Previamente, foi realizada uma leitura integral da obra com o objetivo de captar a (s) temática (s) abordada (s). Apesar da pesquisa não ter a pretensão de se configurar como uma crítica literária, avaliou-se que alguns recursos derivados da técnica

“leitura cerrada” seriam apropriados para a análise. Conforme explicita Durão (2020, p. 38) trata-se de uma técnica que dispensa uma “atenção extrema aos potenciais de significação do texto em todas as suas dimensões”. Sendo assim, implica em uma proximidade com o texto, permitindo captar detalhes e relacioná-los com aquilo que seria o sentido geral.

Sendo assim, optou-se por fazer uma segunda leitura, de natureza mais analítica, e a partir disso, foram destacados trechos específicos e, em seguida, associado o seu conteúdo às subcategorias já antes definidas. Esse destaque corresponde à fase 1 da leitura cerrada. Posto isso, os dados recolhidos foram interpretados, procurando explicitar a relação entre a disposição dessas informações ao longo da obra e a construção do repertório, assim como a descoberta e o entendimento desse aspecto contribuem para a interpretação do leitor. Essa articulação do imaginado com o texto equivale à fase 3 da leitura cerrada.

Após a análise, foi elaborada uma proposta de ensino, voltada para alunos dos anos finais (6º ao 9º) do ensino fundamental, nível em que esta autora atua como professora de língua portuguesa. Desse modo, foram estruturadas quatro etapas com aplicabilidade possível no período de quatro semanas. É importante frisar que não se trata de uma sequência didática propriamente dita, tendo em vista que as etapas ficam abertas para que o professor ajuste a quantidade de aulas conforme sua necessidade. Optou-se por diversificar as metodologias em cada etapa, uma vez que os

objetivos de cada uma são diferentes, a intenção, portanto, é que o aluno vá construindo uma reflexão crítica da obra até formular seus próprios argumentos.

4 ANÁLISE

Pântano de Sangue é uma narrativa policial juvenil lançada em 1987 por Pedro Bandeira. A história tem como pano de fundo o Pantanal e aborda importantes questões sociais, como o tráfico de animais e a devastação ambiental, à medida que um grupo de adolescentes, denominado *Os Karas*, investiga a morte de um professor de matemática da escola onde estudam. A obra conta com muitos elementos de ação, suspense e, até mesmo, romance.

Importa lembrar que esse é o segundo livro da coleção *Os Karas*. Dessa maneira, as desventuras desse grupo secreto iniciaram-se na obra *A droga da obediência*³. Percebe-se que uma das características marcantes da escrita de Pedro Bandeira nessa coleção é a crítica social, sendo que o autor insere adolescentes em contextos adultos para que possam lidar com densos problemas sociais que são, inclusive, facilmente observados na realidade brasileira.

3 A obra foi lançada em 1984. Conforme sintetiza Bandeira (1992), em um clima de muito mistério e suspense, cinco estudantes — os Karas — enfrentam uma macabra trama internacional: o sinistro Doutor Q.I. pretende subjugar a humanidade aos seus desígnios através de uma perigosa droga que está sendo testada em alunos dos melhores colégios de São Paulo.

4.1 As normas sociais

Uma norma pode ser entendida como um padrão que se torna recorrente em uma sociedade que o compreende como necessário para manutenção da ordem. Para Vieira e Costa (2016), a norma social estabelece orientações quanto ao modo como devem ser constituídas as relações entre os indivíduos, dessa forma, as normas sociais expressam quais os comportamentos corretos e incorretos. Além disso, os autores atentam que a norma social pressupõe, necessariamente, uma sanção caso seja violada.

Desde a obra antecessora, *A droga da obediência*, o perfil dos adolescentes protagonistas já podia ser observado. Miguel é caracterizado como o líder do grupo, tendo, portanto, características valorizadas como proatividade, tomada de decisão e racionalidade. Chumbinho representa a curiosidade, esperteza e valentia. Magri é apresentada como esperança do Brasil nos jogos olímpicos, relaciona-se, portanto, à esportividade, doçura e valentia. Crânio é a figura mais introspectiva do grupo, faz alusão à importância de estudar e à valorização da amizade. Já Calu traz consigo o universo artístico, representa o bom-humor e a extroversão. Percebe-se que se trata de um grupo heterogêneo e que cada componente carrega consigo valores muito bem vistos na sociedade, que são repassados tanto pela família, quanto pela escola. Ao longo da obra em análise, percebe-se que a distinção entre “certo” e “errado” é bem marcada pelo embate de grupos opostos: Os Karas e os traficantes que atuam no Pantanal.

No início da narrativa, ao introduzir o crime que desencadeia a história, o autor escreve: “Tinha sido um professor. Um ser humano. Dos melhores.” (BANDEIRA, p. 7, 2014). Ao destacar a profissão, ao mesmo tempo em que situa a vítima para o leitor, usa-se do substantivo como uma qualidade que mais tarde é reforçada pela decisão de investigar o crime por parte dos alunos, ou seja, “professor” vira sinônimo de profissionalismo, dedicação a seu público... O mesmo se aplica ao termo “humano” que, na verdade, faz referência à humanidade observada no personagem. Além disso, a própria pontuação é utilizada para dar evidência às qualidades da vítima.

Ao introduzir o detetive Andrade, outro importante personagem, destaca-se o fato dele ser um “amigo dedicado, persistente, sempre suando quando tinha sobre os ombros algum problema...” (BANDEIRA, p. 9, 2014). Na história, apesar de Andrade ser um policial do estado de São Paulo, acaba por pedir licença para investigar o desaparecimento de Crânio no Pantanal. Percebe-se que há por trás das ações desse personagem uma consideração pelo grupo de adolescentes que beira, em alguns momentos, ao paternal: ““Só mesmo estes meus queridos garotos!” — pensou Andrade, orgulhoso como um pai.” (BANDEIRA, p. 188, 2014). De certa forma, isso induz a pensar acerca do papel das autoridades policiais que seria, justamente, proteger as pessoas e aqueles mais vulneráveis, isso fica perceptível quando o detetive recusa em um primeiro momento a ida dos garotos ao Pantanal.

Além do exposto, na figura de Andrade pode ser captada a honestidade que uma autoridade policial deveria ter, conforme os valores sociais, tendo em vista que é um funcionário que não se deixa corromper pelas situações, assumindo uma postura ética, como é exposto na seguinte passagem: “Andrade é o tipo de sujeito que acredita nas providências oficiais.” (BANDEIRA, p.98, 2014). Mesmo quando ele é obrigado a se desviar dos meios oficiais, seja investigando um crime fora de sua alçada ou inventando uma excursão como pretexto para a ida de seus amigos à viagem, tais atitudes são justificáveis no contexto da narrativa e do ponto de vista social, porque a finalidade é vista como nobre.

Se por um lado, observa-se na obra algumas normas sociais, por outro tem-se o avesso delas, aqueles comportamentos reproduzidos pelos personagens antagonistas. Nesse sentido, destaca-se o “Ente”, vilão da narrativa, que é descrito como “uma espécie de tesoureiro do crime organizado [...] alguém poderoso e influente no Pantanal. Alguém acima de qualquer suspeita.” (BANDEIRA, p.26, 2014). É interessante como o autor fez a condução desse personagem, uma vez que a imagem do vilão fica escondida ao longo de toda a história, no entanto, é possível perceber sua influência nas ações dos personagens secundários, que agiam conforme as instruções do Ente. Ao longo da narrativa, vai ficando mais fácil perceber que ele é, na verdade, Matilde, tia do Crânio. Até então, tida como uma senhorinha generosa com a população, rica e com algumas extravagâncias, como evidenciam

os trechos: “Acha estranho que eu também chame sua tia Matilde de tia? Ela também é tia de todo o Pantanal. Uma tia muito querida [...]” (BANDEIRA, p. 36, 2014); “Ah, a velha tia Matilde estava chegando naquele avião rosa-choque [...]” (BANDEIRA, p. 39, 2014); “[...] a fortuna de tia Matilde era suficiente para manter o avião sempre novo.” (BANDEIRA, p. 43, 2014).

Desse modo, na condução peculiar da narrativa, infere-se que muitas normas são violadas por pessoas que, devido ao seu poder econômico e influência social, adquirem um *status* de invisibilidade, escapando, em boa parte das vezes, das sanções sociais ou jurídicas. Abre também espaço para que o leitor reflita como aqueles que não dispõem desse “privilégio” acabam servindo como massa de manobra do crime organizado.

Por fim, outras quebras podem ser observadas nas ações do grupo criminoso, como o cemitério de jacarés encontrado por Crânio e pelo índio Robson, a chacina de corpos humanos no mesmo cenário, que conforme a narrativa balançavam ao vento “pendurados no alto das árvores” (BANDEIRA, p. 65, 2014). Aliado a isso, há o tráfico de drogas, o rapto e assassinato de pessoas que, porventura, descobrem o esquema e são submetidas a um “tratamento”, que consiste em “injetar cocaína e heroína à força, até você esquecer seu próprio nome e desejar a morte [...]” (BANDEIRA, p. 73, 2014).

4.2 Contexto sociocultural e histórico

A obra em análise foi publicada em 1987, um ano antes da promulgação da Constituição Federal. No contexto da década de 1980, a pauta ambiental ganhou destaque, principalmente no que se refere à consciência e preservação ambiental. Pott e Estrela (2017) apontam que, especificamente no ano de 1987, foi publicado o relatório “Nosso futuro comum”, determinando a necessidade de se estabelecer uma nova forma de relação com o meio ambiente, aparecendo pela primeira vez a expressão “desenvolvimento sustentável”.

Tal preocupação é um aspecto aparente na história à medida que se percebe a ênfase na questão da exploração indiscriminada de recursos do Pantanal e seus impactos para o ecossistema local. É construído, ao longo da narrativa, um discurso com viés conscientizador, de modo que o leitor infira a necessidade de preservação do meio-ambiente. Nesse sentido, apesar dessa intencionalidade ser observada na fala de outros personagens, é na figura do Senador que ela se mostra com mais veemência. A título de exemplificação, destaca-se as seguintes falas do personagem: “Olhe para baixo, Crânio. Veja o paraíso [...]. Mas se você olhar direito é capaz de chorar. A estupidez, a miséria e a ganância estão acabando com o Pantanal.” (BANDEIRA, p. 45, 2014); “[...] O nosso sistema exige que um lavrador produza muito, cada vez mais, sem preservar a natureza.”; “[...] A derrubada e a queimada

das árvores para criar pastagens vão levar o Pantanal à extinção em algumas décadas [...]”. (BANDEIRA, p. 49, 2014).

Pelo exposto, percebe-se que, além do enigmatismo de algumas condutas que levam a questionar se o Senador é o vilão, a função do personagem é expor os problemas vivenciados pelo Pantanal, ao passo que fornece motivos para o leitor compreender por que a preservação é importante, dando espaço, inclusive, para que o leitor reflita sobre o desenvolvimento sustentável (tópico emergente à época do lançamento da obra).

Destaca-se também, o fato de que, logo nas cenas iniciais, ao ser questionado por Crânio se era realmente um Senador, o personagem explica o título que carrega dizendo que lhe foi atribuído como demonstração de respeito pelos moradores. Aqui, percebe-se que a atribuição de nomenclaturas (assim como o que aconteceu com Matilde) a figuras com poder econômico e status social, também demonstra a subordinação de um povo que acaba por subjazer diante daqueles que se destacam na sociedade, tanto que o jeito servil de personagens secundárias ao interagir com o Senador é captado em alguns trechos: “Com licença, Senador – gaguejou o tenente” (BANDEIRA, p. 38, 2014) e justificado em outros: “Em pouco mais de uma hora, o Senador seria capaz de descobrir qualquer coisa e mandar quem quisesse para o lugar que bem entendesse.”. (BANDEIRA, p. 44, 2014).

Atrelado à questão ambiental, também é abordado na obra o processo de “embranquecimento” do índio, o que pode levantar

debates sobre a perda de terras indígenas para a agricultura e a corrupção que acaba atingindo o próprio povo nativo. Nesse sentido, do ponto de vista sociocultural, a narrativa sugere ao leitor que a preservação de um ambiente se relaciona a fatores culturais e identitários. Na história, o grande representante dessa problemática é o índio Robson, que é apresentado como um homem de “porte altivo e um físico de dar inveja a qualquer atleta” (BANDEIRA, p. 56, 2014), em contrapartida, tanto a forma como se arrumava: “Cabelos penteados e fixados à força de gomalina, óculos escuros e uma camiseta nova, onde se lia o nome de uma universidade americana.” (BANDEIRA, p. 56, 2014), quanto os acessórios que carregava: “Pendurado na cintura, um radinho a pilha berrava um rock de sucesso, quase impedindo a conversação.” (BANDEIRA, p. 56, 2014), fizeram com que Crânio, a princípio, duvidasse de que se tratava de um indígena.

A incorporação de um nome “branco”, assim como de elementos que não são próprios da cultura indígena, evidenciam ao leitor que há um apagamento, cada vez mais frequente, da identidade do índio, ao ponto de Robson evidenciar que os contrabandistas “faziam de cada índio miserável do Pantanal um assassino de jacarés. Um destruidor do próprio meio, cuja destruição o tornara miserável.” (BANDEIRA, p. 58, 2014). No entanto, próximo do fim da narrativa, o índio Robson assume seu verdadeiro nome, “Araguaçu”, o que sugere que houve um reencontro do personagem com suas origens e que ainda é possível

haver um resgate cultural com a diminuição da interferência branca nos espaços indígenas, o que faz com que o leitor esbarre novamente no aspecto da preservação ambiental.

4.3 A tradição literária

Neste tópico, a tradição literária é interpretada à luz do que aborda Iser (1996), referindo-se, portanto, às convenções da literatura do passado. Nesse sentido, é necessário que se tome por base o cânone da literatura policial para que possam ser vislumbrados quais aspectos foram incorporados ou rompidos na obra de Bandeira. Nessa perspectiva, Todorov (1971) considera o romance de enigma como o romance policial clássico. Neste, destaca-se Edgar Allan Poe como precursor, dessa forma, Boileau e Narcejac (1991) afirmam que o romance policial é um gênero com traços tão marcados que apenas desenvolveu virtualidades que já eram de sua natureza, não tendo evoluções significativas desde Poe. Sendo assim, os autores destacam três elementos essenciais ao romance policial: a vítima, o criminoso e o detetive.

Em *Pântano de sangue*, percebe-se a manutenção desses três elementos: o professor de matemática como a vítima, o Ente (Tia Matilde) como o criminoso, os Karas e Andrade como detetives. Além disso, Todorov (1971) chama a atenção para o fato de que o romance de enigma contém duas histórias: a do crime e a da investigação. O autor explica que a primeira conta o que de fato

aconteceu, já a segunda explica como o leitor/narrador tomou conhecimentos dos fatos. As duas podem ser percebidas na obra em análise, a morte do professor de matemática, por exemplo, apesar de constituir a primeira cena da história, não é explicada, permanecendo oculta e sendo desvendada no decorrer das ações, o que constitui a segunda história.

No entanto, mesmo seguindo um padrão de personagens estabelecido desde Poe, podem ser observadas algumas transgressões, como a quebra da “imunidade do detetive” (TODOROV, 1971), uma vez que na história, os detetives passam por situações instáveis e perigosas. O próprio Crânio (um dos personagens focais) tem seu desaparecimento revelado logo no início da narrativa. Após a inserção dos outros Karas e de Andrade no cenário pantaneiro, alguns deles também acabam sendo capturados, como evidenciam os seguintes trechos: “Sob a mira dos fuzis, Andrade, Magri e Chumbinho foram obrigados a entrar em um jipe descoberto.” (BANDEIRA, p. 105, 2014); “Os homens que levaram Calu até o casarão não agiam com brutalidade, mas também não admitiam diálogo.” (BANDEIRA, p. 108, 2014). Essa vulnerabilidade fica subentendida também em Miguel, enquanto fazia as investigações na cidade, já que durante a maior parte da narrativa paira uma dúvida sobre a figura do Senador, que o acompanha ao longo das investigações: “Não há nada que possamos fazer agora. Miguel está nas mãos do maldito Ente!” (BANDEIRA, p. 161, 2014).

Também podem ser percebidos os jogos intertextuais, outro aspecto que, segundo Reimão (1983), permanecerá no romance policial de Poe e, de modo geral, tem alta presença no gênero policial. Nesse sentido, tais jogos são encontrados na obra em análise pela repetição dos personagens protagonistas, que vieram do livro antecessor “A Droga da Obediência”, e pela retomada do cenário principal em que se passou a primeira história. Sendo assim, a intertextualidade pode ser observada em trechos como: “Naquela manhã de junho, as aulas do Colégio Elite começavam de modo trágico demais.” (BANDEIRA, p. 7, 2014); “[perigo] Como aquele que os cinco adolescentes haviam enfrentado na luta contra o sinistro Doutor Q.I. e sua Droga da Obediência.” (BANDEIRA, p. 8, 2014).

Apesar de manter muitas características do romance policial clássico, observa-se uma aproximação da obra com o que Todorov (2006) chama de romance de suspense, isso porque mistura elementos do romance de enigma com os do romance negro. A caracterização do detetive, por exemplo, foge ao padrão clássico, não há um único personagem que concentra distinção e racionalidade, as habilidades se espalham entre os cinco adolescentes e são usadas de modo complementar. Andrade, inclusive, não atende ao ideal policial, sendo constantemente ressaltado pelo narrador o fato de ser gordo, careca e suar feito um porco.

Outro ponto que aproxima a narrativa do romance negro é a forma crua como algumas cenas são apresentadas, evidenciando detalhes chocantes ao leitor, como quando Crânio percebe que um bebê morto fora utilizado como esconderijo de drogas: “Apesar de todo o calor do centro-oeste, o bebê estava gelado. — Meu Deus! O bebê está...” (BANDEIRA, p. 33, 2014), ou quando se descreve o corpo do piloto achado no rio: “Foi encontrado numa canoa, com uma bala nas costas e a mão mutilada pelas piranhas...” (BANDEIRA, p. 20, 2014).

Enfim, a narrativa demonstra em suas cenas finais que o “efeito único”, descrito por Poe, que seria o explicitar da verdade, não é atendido plenamente, pelo menos não da maneira convencional. Primeiro porque o jogo racional e metódico, típico do detetive clássico, é rompido à medida que ocorrem deduções erradas até chegar, finalmente, à revelação do criminoso. Segundo está o fato de a verdade não ter sido desvendada por completo pelos detetives, nessa esteira, um dos mistérios é revelado pelo narrador ao fim da história ao relatar que um macaco estava de posse dos *slides* perdidos pelo professor e não Tia Matilde, como acreditaram. Além disso, apesar de ficar subentendido que Matilde morre ao cair no oceano, o criminoso não recebeu uma sanção, propriamente dita, uma vez que conseguiu escapar, ao passo que os detetives não obtiveram nenhum crédito por desvendar o mistério, ficando ocultas suas ações, assim como no livro antecessor.

4.4 O lugar da argumentação

Conforme foi explicitado, o repertório é construído para que se forme uma situação em torno do texto, estabelecendo uma relação de identificação do leitor com a obra. Nesse sentido, pode-se afirmar que os elementos que foram analisados foram escolhidos e dispostos na composição da narrativa porque o autor tem um objetivo que precisa ser alcançado. Na nota autoral após a história, Bandeira (2014) enfatiza que o importante não é gostar ou concordar com o que escreve, e sim pensar no assunto.

Dessa maneira, conclui-se que o objetivo primário é fazer com que o adolescente reflita sobre as questões sociais abordadas. Nessa perspectiva, busca-se apoio em Amossy (2016) quando explica que a argumentação em situação de ficção não parte de conseguir uma decisão imediata, pode, ao contrário, destacar uma questão sem propor uma solução unilateral, sendo assim, a autora explica que utilizada no texto de ficção, a argumentação permite que ele desenvolva estratégias de adesão que vão desde o reforço de valores vigentes até sua problematização.

É exatamente isso o que se constata no texto pela análise de seu repertório. O primeiro, e talvez, mais evidente recurso argumentativo é usar adolescentes para dialogar com adolescentes, tendo em vista que promove um reconhecimento imediato do público-alvo. Atrelado a isso está a heterogeneidade que compõe o grupo e que faz com que o leitor resgate as características

dos personagens principais do seu próprio contexto escolar. Outra estratégia é a inserção dos adolescentes em um contexto totalmente adulto, em que destrinçam os problemas a partir das habilidades que lhes são próprias. Posto isto, o autor não faz uma narrativa óbvia, ao contrário disso, usa muitas cenas de violência e uma linguagem crua, objetiva, o que contribui para que o leitor assuma a posição de que pode pensar e agir sobre situações que, tipicamente, são resolvidas por adultos.

O “reforço de valor”, mencionado por Amossy (2016), pode ser constatado no elemento “normas sociais”, quando ao longo da narrativa, são reafirmadas ações que remetem à persistência, honestidade, inconformismo e à amizade, por exemplo. A partir disso, o convencimento do leitor a assimilá-los se dá pela estruturação da ideia de que se a pessoa possui e desenvolve uma personalidade parecida com a dos protagonistas, ela também será capaz de ter credibilidade perante os outros de seu círculo social, podendo ter um papel ativo no mundo, mudando-o para melhor.

Para conseguir a reflexão por parte do leitor, é necessário reuni-lo de informações, apresentando de forma clara os fatos. Nesse sentido, os argumentos são apresentados de modo mais explícito pelo diálogo entre os personagens, o interessante é que ao mesmo tempo em que essa apresentação ocorre para o leitor, também acontece para os protagonistas, que, até então, não tinham consciência sobre o que acontecia no Pantanal. Nesse contexto, as falas do Senador e do índio Robson são cruciais para

a explicitação da problemática, delas podem ser retirados vários argumentos que suscitam o leitor a refletir sobre a situação.

Nota-se, portanto, que um ponto de vista é assumido na narrativa, no entanto, a argumentação em torno dele se dá não no sentido de fazer com que o leitor o acate como correto ou adequado, mas sim para que sejam abertas discussões em seu entorno. O jogo argumentativo pautado em valores e problemas sociais dá abertura para que o leitor formule a sua própria conclusão: o que motivou Matilde, uma mulher que já era rica, a se envolver com o tráfico ambiental? Por que em certos momentos, Robson parece desprezar a sua própria cultura? Por que pessoas que demonstram uma consciência social e boas intenções são sempre questionadas, a exemplo do Senador? Essa e outras ramificações ilustram o caráter diretivo e orientador da argumentação construída na obra de Bandeira.

5 PROPOSTA DE ENSINO

O objetivo da proposta é oportunizar aos alunos a reflexão acerca da problemática principal da obra, de modo que assumam um ponto de vista e desenvolvam argumentos que o sustentem. As etapas apresentadas foram organizadas considerando um período de execução de quatro semanas: duas para apresentação (etapa 1) e leitura da obra e duas para desenvolver as atividades propostas a partir da etapa 2.

Etapa1: apresentação da obra, do autor e do gênero.

Fugindo do método tradicionalista, começa-se apresentando o gênero. O professor pode distribuir *post-its* ou pedaços de papel aos alunos, a seguir coloca no centro do quadro a expressão “gênero policial”, nesse momento, usando a técnica de *brainstorm*, pedirá que os alunos escrevam o que lembram ou sabem acerca do gênero. Com base nas respostas, o professor explica as principais peculiaridades da narrativa policial e informa que, no Brasil, há autores que se dedicam a esse estilo.

A partir daí, o professor pode comentar sobre Pedro Bandeira, enfatizando que o autor publicou uma série de livros que contam aventuras de um grupo de adolescentes, chamado os Karas, quando decidem investigar crimes misteriosos. Sugere-se que se faça um “Você sabia?” com os alunos, escrevendo as informações mais importantes e curiosas sobre o autor em cartões e pedindo que alguns alunos escolham um daqueles para leitura e socialização.

Por fim, o professor distribui cópias com a sinopse da história, de modo que os alunos leiam e comecem a formular hipóteses sobre o que poderá acontecer na trama. De modo a registrar os palpites, o professor solicita que cada aluno escreva sua sugestão em um pedaço pequeno de papel, guardando-as em um pote ou uma caixa para que sejam confirmadas ao final da leitura. Como forma de monitoramento da leitura, o professor pode pedir feedbacks ao fim de cada semana.

Etapa 2: *feedback* da leitura.

Esta etapa não é destinada a um aprofundamento na obra, mas sim a compartilhar as impressões que os alunos tiveram da história. Dessa forma, esse momento se destina a avaliar se a leitura realmente foi realizada de forma integral e também a perceber como os alunos interpretaram a história.

Para tanto, o professor promoverá uma mesa redonda, em que será o mediador. A mesa será organizada em cinco sessões, as quatro primeiras ocorrerão intercalando uma sessão monitorada e outra livre. Para as monitoradas, o professor deverá elaborar questões, sugere-se uma média de 5 questões para cada rodada. Nas livres, os alunos se manifestarão expondo uma visão mais particular da leitura. Na última sessão, a caixa de hipóteses (realizada na etapa 1) deverá ser aberta para que os alunos averiguem se as expectativas com relação à obra foram atendidas.

Etapa 3: construindo uma árvore de problemas.

Tendo em vista o objetivo da obra de promover a capacidade reflexiva do leitor, optou-se, nesta etapa, por utilizar a ABP. Ribeiro (2008) explica que se trata de uma metodologia caracterizada pelo uso de problemas do dia a dia para estimular o desenvolvimento do pensamento crítico e das habilidades de resolução de problemas.

O professor deverá mencionar que na obra são apresentadas questões sociais que ainda são relevantes atualmente, desse modo, em cooperação a turma deverá chegar à problemática central da narrativa. No passo seguinte, o professor explica que os alunos irão construir uma árvore de problemas (é importante providenciar antecipadamente as peças: tronco, copa e raízes). Coral, Ogliari e Abreu (2009) explicam que a árvore de problemas é uma ferramenta utilizada para identificar as causas e consequências de uma situação que precisa de soluções.

Tendo explicado o funcionamento da árvore e seu objetivo, os alunos colocaram no tronco o problema a ser analisado e montarão a copa da árvore com as consequências que são geradas a partir dele. Espera-se que eles resgatem alguns desses efeitos a partir do repertório da própria narrativa, tendo em vista que se constituem como uma estratégia argumentativa. O professor pode explicar que uma consequência pode gerar outras, semelhante ao que acontece com os galhos de uma árvore, que possuem ramificações.

Para compor as raízes, os alunos deverão pensar naquilo que pode contribuir para que o problema ocorra, mais uma vez, espera-se que eles relembrem da narrativa e a partir disso, aprofundem a reflexão. Montada a árvore, os alunos terão refletido sobre o problema central e poderão visualizar mais facilmente algumas de suas causas e como elas afetam a sociedade.

Etapa 4: assumindo um ponto de vista e propondo uma solução.

A partir da reflexão promovida na etapa anterior, os alunos deverão assumir as motivações para a ocorrência do problema que acharem mais relevantes. É aqui que os alunos desenvolverão argumentos que justifiquem a persistência do problema na sociedade, podendo usar como base as consequências evidenciadas na árvore, propondo uma solução ao final. As ideias não precisam estar organizadas, necessariamente em um texto de natureza dissertativa-argumentativa, o aluno não precisa se apegar a uma estrutura textual, apenas organizar seus argumentos e construir uma intervenção. Após isso, cada um poderá expô-las oralmente.

Findado este processo, o docente pode adaptar as sugestões dos alunos à realidade local, construindo com a turma um projeto intervencionista de caráter interdisciplinar. Entende-se que isso se configura como mais uma oportunidade de aproximação dos alunos com a obra analisada, uma vez que eles terão a oportunidade de resolver, assim como os Karas, problemas de sua própria comunidade.

6 CONCLUSÃO

A análise permitiu constatar a afirmação iseriana de que a ficção comunica algo sobre a realidade. Muitos elementos do contexto infanto-juvenil foram absorvidos pela obra de Bandeira,

além disso, o fato de ser uma espécie de continuação das aventuras dos Karas, contribuiu para munir o leitor de informações que servirão para construir o contexto da obra, facilitando o resgate desse repertório. Por outro lado, a obra consegue ser entendível para aqueles leitores que, porventura, não tiverem lido o livro antecessor, tendo em vista que consegue fazer a relação com o real.

Para além dessa familiaridade construída pelo repertório, ficaram evidentes as transmutações ao longo da narrativa, aspecto onde se insere a ficcionalidade da obra. Desse modo, as quebras de algumas características do romance policial tradicional serviram para deixar a narrativa mais realista e próxima do leitor, principalmente por sugerir que o público infanto-juvenil é capaz de questionar e intervir em problemas relevantes da sociedade, o que reafirma o papel formativo e social da literatura.

A argumentação se deu à medida que os elementos do repertório foram utilizados para promover uma interação entre leitor e obra, de modo a reforçar valores, apresentar informações e conduzir o leitor a reflexões. Sendo assim, constata-se que na obra *Pântano de Sangue*, o autor utiliza elementos do repertório como estratégia argumentativa para fazer com que o leitor assuma uma postura crítico-reflexiva. A partir disso, a obra mostra viabilidade para ser aplicada a alunos dos anos finais do ensino fundamental, tanto como meio de aproximação destes com obras literárias, quanto como forma de fazê-los desenvolver sua própria capacidade argumentativa.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth. A interação argumentativa no discurso literário: da literatura das ideias ao relato de ficção. **Linha D'Água**, São Paulo, v. 29, n. 2, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v29i2p5-41>. Acesso em 03 dez. 2021.

BANDEIRA, Pedro. **A droga da obediência**. 90. ed. São Paulo: Moderna, 1992.

BANDEIRA, Pedro. **Pântano de Sangue**. 5. ed. São Paulo: Moderna, 2014.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. **O Romance Policial**. São Paulo: Ática, 1991.

BORBA, M. A. J. de O. Uma estética do performativo: concepção de literatura pela teoria do efeito estético. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 47, n. 2, 2007. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/477/578>. Acesso em: 03 dez. 2020.

CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DE SORDI, José Osvaldo. **Elaboração de pesquisa científica: seleção, leitura e redação**. 1. ed. São Paulo: Saraiva, 2013.

DURÃO, Fábio Akcelrud. **Metodologia da pesquisa em literatura**. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2020.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projeto de pesquisa**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

KOCH, Ingedore Villaça. **Argumentação e linguagem**. 13. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

PIRIS, Eduardo Lopes. A argumentação no discurso ficcional literário. *In: Bernardo-Santos, Wilton James; Lima, Geralda de Oliveira Santos;*

Cardoso, Ana Maria Leal (Orgs.). **Discurso, literatura e ensino: análise e reflexão**. Aracaju: Criação, 2015. p. 193-2013.

POTT, Crisla Maciel; ESTRELA, Carina Costa. Histórico ambiental: desastres ambientais e o despertar de um novo pensamento. **Estudos Avançados**, v. 31, n. 89, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0103-40142017.31890021>. Acesso em 03 dez. 2021.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

RIBEIRO, L.R.C. **Aprendizagem Baseada em Problemas (ABP): uma experiência no ensino superior**. São Carlos: UFSCAR, 2008.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. Atos de ficcionalizar e emancipação do leitor: para além do oxigênio. **Revista Graphos**, v. 22, n. 2, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.22478/ufpb.1516-1536.2020v22n2.52620>. Acesso em: 04 dez. 2021.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VIEIRA, Cristina Pereira; COSTA, Paulo Manuel. Norma Social. In: Maia, R. L. *et al.* **Dicionário - Crime, Justiça e Sociedade**. Lisboa: Edições Sílabo, 2016. p. 339-341.

COMO NOSSOS PAIS

Duas obras em processo

Rhusily Reges da Silva Lira¹
Herasmo Braga de Oliveira Brito²

*Ainda somos
Os mesmos e vivemos
Como os nossos pais*
Belchior

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar o filme *Como nossos pais* (2017), de Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi, sob a ótica da obra processual e ao mesmo tempo focando na personagem principal. Nos referimos a obra em processo, pois o filme possui o mesmo título de uma canção do cantor brasileiro Belchior – *Como nossos pais* – que integra o disco *Alucinação* (1976), desse modo, surge a questão que norteia o desenvolvimento do trabalho: Qual a relação entre a letra da canção e a narrativa fílmica? Para tanto, nos apoiamos no pensamento de Cecília

1 Doutoranda em Letras – área de concentração em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí - UFPI; É integrante do Núcleo de Pesquisa em Literatura e Linguagem - LITERLI e do Núcleo de Estudos em Neorregionalismo, Imaginário e Narratividade - NENIN. E-mail: rhusily19@gmail.com

2 Atualmente é docente do quadro permanente da pós-graduação stricto sensu em Letras da Universidade Federal do Piauí, professor Adjunto III, com Dedicacão Exclusiva, pela Universidade Estadual do Piauí. Líder do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos em Neorregionalismo, Imaginário e Narratividade (NENIN), membro do grupo registrado no Diretório de Pesquisas do CNPQ. E-mail: herasmobraga@yahoo.com.br

Salles (1998) no que concerne à obra de processo; Antonio Candido (2011) no que diz respeito à personagem; Marcel Martin (2005) sobre os aspectos do cinema.

Palavras-chave: Obra de processo; Como nossos pais; música; filme.

ABSTRACT

The present work aims to investigate the film *Como aos pais* (2017), by Laís Bodanzky and Luiz Bolognesi, from the perspective of the procedural work and at the same time focusing on the main character. We refer to the work in process, as the film has the same title as a song by the Brazilian singer Belchior - *As our parents* - that is part of the album *Alucination* (1976), thus, the question that guides the development of the work arises: relationship between the lyrics of the song and the film narrative? For that, we rely on Cecília Salles (1998) thinking regarding the process work; Antonio Candido (2011) with regard to the character; Marcel Martin (2005) on aspects of cinema.

Keywords: Process work; Like our parents; music; movie.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A obra de arte é um objeto que está em constante transformação, diálogo, mutações, processos. Ela sofre interferência do tempo de produção, de circulação e de recepção, bem como, do meio em que foi produzida, das outras artes que são produzidas concomitantemente, ou seja, as artes formam um sistema de interação social - estético.

Dessa maneira, o presente trabalho tem como eixo norteador investigar o filme *Como nossos pais* (2017), de Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi. A nossa análise partirá do conceito de

obra em processo que se configura como os diálogos que as obras de arte estabelecem com outras artes que podem ser da mesma natureza ou não.

Assim, nosso trabalho tem como *corpus* duas obras de arte processuais de natureza distintas, a saber: o filme intitulado *Como nossos pais* e a letra da música intitulada *Como nossos pais* do cantor e compositor brasileiro Belchior. A canção compõe o disco cujo nome é *Alucinação de* (1976). Ambas as produções artísticas têm o mesmo nome, entretanto, possuem mais de 40 anos de diferença uma da outra. Nesse sentido surge a questão: I) Como que se dá relação processual entre as artes? Tentaremos responder no decorrer do texto.

Além disso, analisaremos a personagem principal interpretada pela atriz brasileira Maria Ribeiro, uma vez que a personagem adquire uma autoconsciência no decorrer da narrativa que pode estar diretamente associada à relação das artes, ou melhor, a partir da autoconsciência da personagem podemos visualizar o processo entre as artes. Sendo assim, utilizaremos como aporte teórico o pensamento de Cecília Salles (1998) no que se refere ao processo da obra de arte; Antonio Candido (2011) escritos sobre a personagem; Marcel Martin (2005) no que concerne aos aspectos do cinema.

Portanto, o texto pretende apresentar outros olhares sobre a narrativa fílmica que é a mídia³ quiçá mais completa,

3 Denominaremos de mídia no lugar de arte, pois estamos nos referindo a uma produção midiática contemporânea e não temos um conceito de arte definido.

pois abrange fotografia, música, linguagem – texto, movimentos corporais – teatrais. Além disso, o período da contemporaneidade nos permite inovação sobre os aspectos artísticos – midiáticos que vão surgindo e que estabelecem diálogos com a tradição.

CINEMA PÓS-RETOMA: ALGUMAS PALAVRAS

A contemporaneidade, nosso tempo, corresponde a necessidade criar, recriar, transformar coisas, artes, textos que seja novo, inovador e de acordo com as ideias do tempo. Assim, a contemporaneidade se configura pela hibridização das ideias, dos estilos, das artes e das coisas, da mesma forma, que há hibridizações nas produções literárias contemporâneas, há marcas de hibridizações no cinema brasileiro contemporâneo. Dessa maneira, Eduardo Portanova Barros em seu texto intitulado “O cinema brasileiro na pós-retomada entre o imaginário autoral e a realidade figurativa” afirma:

Neste século XXI, o momento do cinema brasileiro pode ser caracterizado por se situar em uma zona de confluência entre a modernidade e a pós-modernidade, no sentido de um espírito menos vanguardista em termos de estética autoral. O sentido de autoria, portanto, não guarda relação com o movimento das vanguardas estéticas ou de marcos referenciais como na modernidade. Isso porque o pós-

moderno - **contemporaneidade** é híbrido, alógico, irracional, expressivo. É deste sentimento da emergência de novos paradigmas, mesmo que em processo, nunca como ruptura radical. [...] (BARROS, 2014, p. 183 *grifo nosso*)

Dessa maneira, vemos que a pós-retomada é a tendência em que situamos as produções cinematográficas contemporâneas que tem como emergente, híbrido, expressivo - o que vai ao encontro das produções artísticas no sentido amplo tais como: literatura. Assim, o cinema de pós-retomada procede o que se conhece por cinema de retomada que tem como principal característica a construção da identidade nacional, assim, se caracteriza:

A Retomada foi o período no qual o país voltou a produzir filmes, alavancados por leis de incentivo fiscal. E também o período no qual a temática desses filmes passou a se diversificar: da crítica social (*Cidade de Deus*, 2002, de Fernando Meirelles) ao regionalismo (*O tempo e o vento*, 2013, de Jayme Monjardim), passando pelas comédias urbanas (*Os normais 2 – A noite mais maluca de todas*, 2009, de José Alvarenga Jr.) e o drama existencial (*Estorvo*, 2000, de Ruy Guerra, e *O maior amor do mundo*, 2006, de Cacá Diegues). (BARROS, 2014, p. 186)

Sendo assim, essas narrativas cinematográficas atuam na construção da identidade do povo brasileiro, na medida em que esses filmes levam ao cinema inúmeros telespectadores. Essas narrativas propõe um projeto identitário, pois são plurais, uma vez que são desde crítica social à comédia, e isso possibilita uma representação para todos. Como define Tânia Pellegrini “Podemos definir a *pluralidade* como o primeiro traço da filmografia brasileira dos anos 90. Com efeito, os filmes da “retomada” pautam-se pela diversificação, uma espécie de mosaico temático e estético.” (PELLEGRINI, 2008, p. 212).

Desse modo, a pós – retomada utiliza-se da retomada, no que diz respeito aos aspectos plurais, uma vez que a contemporaneidade é marcada pela multiplicidade, hibridizações, nas palavras de Barros (2014.p. 187) “A pós-Retomada, portanto, herdou do Cinema Novo o caráter experimental na produção de filmes - da mesma forma que seu conteúdo simbólico – e uma pluralidade temática própria do processo civilizatório miscigenado do povo brasileiro.” Esse caráter civilizatório - identitário pode ser visto tanto da perspectiva coletiva no sentido cultural, quanto na perspectiva individual do sujeito urbano que possui sua identidade nacional de pertencente a uma nação.

Dessa maneira, a pós-retomada traz consigo a questão da autoria, do individual em suas produções fílmicas, pois o sujeito contemporâneo desloca o seu olhar para o passado no intuito de se projetar em relação ao futuro e ao próprio presente – contemporâneo que é desconhecido.

A exemplo disso, podemos citar dois filmes da cineasta brasileira Petra Costa, a saber: *Elena* (2012) narra Petra em sua busca incessante sobre sua irmã – Elena, na cidade de Nova York, entre a poesia e a dor, a narradora – personagem se encontra num movimento simbiótico de estar perto e estar longe. Além disso, temos o filme *Democracia em vertigem* (2019) que narra os bastidores golpe que tirou a ex-presidente Dilma do cargo de Presente do Brasil por meio do *impeachment*. Assim, embora, esse filme seja um episódio da nação, portanto, social, mas há uma autoria presente, uma vez que, há uma postura partidária no filme. Corroborando conosco Barros afirma:

A autoria e o mercado na pós-modernidade, portanto, são ambivalentes e é nessa ambivalência que se verifica a revitalização no cinema nacional – representado pela pós-Retomada. Logo, o fim do conceito de vanguarda é concomitante à noção de autoria (agora entrando também na fase pós). A estética autoral, porém, é indefinível por não ser unânime o entendimento de autoria. Por exemplo: a tese do fim do sujeito, nos anos 1960, redimensionou o próprio sujeito, reforçando, paradoxalmente, a ideia de autoria. Identificamos, de nossa parte, o autor como um artista orgânico com instinto estético, poderíamos dizer. [...] A autoria cinematográfica, como

qualquer outra forma de autoria, será resultado de uma vivência cultural intransponível do ser humano enquanto manifestação de seu imaginário (sonhos, mitos e desejos)” (2014, p. 185)

Dessa maneira, entendemos sujeito como um ser de ação, expressão, representação que cria e recria a partir de suas práticas sociais, assim temos a noção de autoria que se relaciona com todo processo de criação do sujeito social do seu tempo. “O cineasta - e por isso é dito pós-moderno - se conecta com o imaginário da sua época.” (*idem*). Essa conexão é com o imaginário de sua época é importante para construção da narrativa cinematográfica, uma vez que esta representa a sua época, sobretudo a narrativa fílmica contemporânea que narra o presente com o intuito de desenhar uma representação que seja coletiva. Nesse sentido Barros escreve:

Uma arte como o cinema é um dos veículos do imaginário (para não dizer ideologia) de seu tempo. E o tempo do cinema brasileiro mudou, por vários motivos, em relação ao período da chamada Retomada (de 1994 a 1998, digamos). Em termos estéticos, por exemplo, predominam o hibridismo entre documentário e ficção e, em termos temáticos, tanto a violência física quanto simbólica, implícita ou explícita. Filmes são produzidos de diversas maneiras, em

vários suportes e sob qualquer pretexto, sem a necessidade de uma linha estrutural coerente que explique o “texto” e o situe nesta ou naquela corrente artística (se é que se poderia definir alguma). [...] uma pós-Retomada, leva em conta questões sociais que poderíamos observar, entre outros pontos, na ideia de um eu fluido e na de uma sociedade que já não se enxerga mais nos valores de um estruturalismo rígido. (BARROS, 2014, p. 187)

O cinema de retomada possibilitou essa abertura de produções em que vemos na pós-retomada, pois na retomada houve inúmeros cortes nos setores de produção cinematográfica de cunho governamental, assim, os cineastas da pós-retomada são independentes o que possibilita um maior número de produção fílmica, bem como, uma maior liberdade de criação.

Além disso, os filmes são distintos no que diz concerne à estética, à temática, ao contexto de produção, a pós-retomada é a época da multiplicidade do cinema brasileiro, assim, filmes são construídos a partir de obra literária, de novelas, de distopia, de quadrinhos, filmes de cunho políticos, biográficos, autobiográficos, de social, de militância, bem como, os filmes que nascem de músicas, como é o caso do *corpus* desse estudo, o filme *como nossos pais* que estabelece uma relação com a música cujo nome é homônimo do cantor brasileiro Belchior, assim, pretendemos investigar de que modo as artes se relacionam.

CRIAÇÃO, RASTROS E PROCESSOS

O *corpus* desse estudo é formado por dois objetos artísticos, a saber: *Como nossos pais* (2017) narrativa fílmica, de Laís Bodanzky e a letra da música intitulada *Como nossos pais* que compõe o disco *Alucinação* (1976) do cantor brasileiro Belchior. Assim, pretendemos, investigar que relação há entre os dois sistemas artísticos, bem como o processo de criação e recriação. Assim Cecília Salles afirma:

O foco de atenção é, portanto, o processo por meio do qual algo que não existia antes, como tal, passa a existir, a partir de determinadas características que alguém vai lhe oferecendo. Um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes. [...] é compreender a tessitura desse movimento. (SALLES, 1998 p. 13).

Desse modo, as obras de arte sofrem transformações, mutações, apropriações, movimentos de criação e recriação que permite ao receptor realizar perguntas e estabelecer relações, consonâncias e discordâncias acerca da obra de arte finalizada ou o processo que o artista percorreu para a construção do artefato.

O título do filme e a letra da música *Como nossos pais* nos possibilita pensar numa possível relação existente entre os dois artefatos, assim, os receptores procuram entrar em contato com

os objetos artísticos para que possam conhecer intimamente os objetos, assim seguem o caminho do artista, nas palavras de Salles (1998, p. 13) “se o objeto de interesse é o movimento criador, este, necessariamente, inclui o produto entregue ao público.” Assim, os receptores percorrem os rastros com o intuito de compreender como se deu o processo de construção da obra de arte.

Sendo assim, o processo de criação é um exercício de implicações, ajustes, agregações e retiradas por parte do artista, ou seja, é um movimento de criar e recriar o tempo todo, nas palavras de Salles: “A criação é, assim, observada no estado de contínua metamorfose: um percurso feito de formas de caráter precário, porque hipotético.” (1998, p. 25). Além disso, nesse movimento de criar há relacionado o processo de autoria, uma vez que, o sujeito criador está inserido num contexto social – cultural – histórico, assim, Salles escreve: “É uma autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção” (2015, p. 152).

Dessa maneira, partimos do pressuposto de que a obra de arte é um sistema aberto que está a todo instante em transformação e isso acontece independente da época em que foi criada, pois obras de arte são trans históricas, ou seja, perpassam toda a história e possuem sentido. Assim, as obras de arte estabelecem conexões com as outras obras: tradição à contemporaneidade. Essas conexões, diálogos são conhecidos como documentos de processos que se configuram nas palavras de Salles:

Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. [...] Não temos, portanto, o processo de criação em mãos mas apenas alguns índices desse processo. São vestígios visto como testemunho material de uma criação em processo. (SALLES, 1998, p. 17).

As obras processuais estabelecem ligações com outras obras, ou seja, são rastros de uma obra que implica na criação de outra obra de arte, no movimento de criar e recriar. Esse trabalho está inserido no conceito de obra/documentos de processos, pois a obra de análise o filme *como nossos pais* é fruto de um movimento criador processual que nasce a partir da letra da música *como nossos pais* esse é o rastro que estamos seguindo.

Cada uma das pegadas deixadas pelo artista fornece ao crítico informações diversas sobre a criação e lança luzes sobre momentos diferentes da criação. [...] Os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo. (SALLES, 1998, p. 18-9).

Dessa maneira, as pegadas que estamos seguindo parte do título do filme e da música, pois nos possibilita estabelecer

conexões e nos conduz ao processo de criação da obra que é o resultado, no caso, o filme. Como a música é de 1976 e o filme teve seu lançamento em 2017, sabemos que o filme partiu da música, entretanto, não sabemos em que aspecto o filme nasceu da música. Nas palavras de Salles: “O interesse não está em cada forma mas na transformação de uma forma em outra. Por isso, pode-se dizer que a obra entregue ao público é reintegrada na cadeia contínua do percurso criador.” (1998, p. 19).

Sendo assim, vemos que a obra de arte faz parte de uma rede de criação e recriação em que cada obra de arte possibilita a criação de outra obra de arte, assim, as obras são abertas e processuais. Essa rede de criação quando diz respeito a autoria de um artista chamamos de projeto poético-literário ou artístico, pois o projeto artístico do criador possui semelhanças entre as criações e o artista, como nos diz Salles (2015, p. 152) “observamos a impossibilidade de se estabelecer uma separação entre o artista e seu projeto poético e a necessidade de se observar os processos de criação como espaço de constituição da subjetividade.” Dessa maneira, analisando o projeto artístico-cinematográfico da cineasta Laís Bodanzky vemos as seguintes produções:

Estreou como diretora com o curta *Cartão Vermelho* (1994) O filme narra a história de Fernanda, menina de 12 anos que joga futebol com os meninos do bairro, em descoberta de seu corpo e sexualidade. [...] documentário *Cine Mambembe* — O

cinema descobre o Brasil (1998), dirigido em parceria com o roteirista Luís Bolognesi (1966). Em 2001, estreia seu primeiro longa-metragem de ficção, ***Bicho de Sete Cabeças***, no qual mantém uma estética documental, herdada de trabalhos anteriores. [...] Em *As Melhores Coisas do Mundo* (2010), retorna à questão da adolescência para contar a história de Mano, um jovem da classe média, e de seus colegas de um colégio particular da capital paulistana. [...] Em ***Chega de Saudade*** (2008), as mulheres estão no centro da história de Laís. O mesmo acontece em ***Como Nossos Pais*** (2017). (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2020 **grifo nosso**)

Observando a produção de Bodanzky vemos que tem como característica dramas individuais de descobertas de si, bem como, temáticas que representam o Brasil em seu aspecto cultural, assim vemos os filmes *Bicho de sete cabeças*; *Chega de saudade*; *como nossos pais* há algo de semelhante entre os filmes no que diz respeito a priori aos títulos, pois são títulos de canções brasileiras: Bicho de sete cabeças é uma canção do Zé Ramalho; Chega de saudade uma canção de João Gilberto e Como nossos pais – objeto desse estudo – é uma canção do Belchior. Assim, vemos que esses filmes narram o Brasil em seus aspectos culturais e sociais, pois por trás dessas canções existe o contexto social e político do país.

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador; como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. Esse projeto estético, de caráter individual, está localizado em um espaço e um tempo que inevitavelmente afetam o artista. Os documentos de processo, muitas vezes, preservam marcas da relação do ambiente que envolve os processos criativos e a obra em construção. (SALLES, 1998, p. 37).

Nesse sentido, vemos que o fio condutor do projeto cinematográfico de Laís no seu aspecto amplo diz respeito ao Brasil, mas especificamente no sentido cultural do Brasil, assim o seu projeto, sobretudo os filmes que possuem títulos com nomes das canções que nos permite realizar um rastreamento do processo de criação dessas obras, uma vez que são criadas a partir de uma arte que já foi entregue ao público.

Dessa maneira, o projeto artístico de Laís é composto por obras processuais, pois cada obra estabelece processos de recriação e criação, obras criadas a partir de outras obras e os filmes que podem servir como documentos de processos para

outras criações artísticas, portanto, vemos que a obra é um objeto artístico aberto e que está sempre numa constante movimentação entre implicar e ser implicada por outras obras de arte.

ENTRE RITMOS E IMAGENS EM MOVIMENTO

Discutimos de forma ampla e detalhada nas sessões anteriores que este estudo propõe uma investigação sobre o processo de criação da cineasta brasileira Laís Bodanzky, especialmente, no filme *como nossos pais* com o intuito de estabelecermos relações entre a canção de nome homônimo, seguindo os rastros de criação que há na obra finalizada – o filme.

É o título que nos instiga a pensar numa possível relação, uma vez que, ambas artes possuem o mesmo título, porém, podemos pensar que a canção está no filme, somente, como trilha sonora, pois o cinema é a arte que abrange todas as outras artes, mas não, a canção só aparece no final do filme. Assim, após entrarmos em contato com a narrativa fílmica e com a letra da música, observamos que a música influencia a composição narrativa do filme.

Sendo assim, o filme *como nossos pais* (2017) narra a vida cotidiana da personagem principal Rosa interpretada pela atriz Maria Ribeiro. Rosa é uma mulher casada e mãe de duas filhas – Juju e Nara – ela é a representação da mulher moderna que se encontra numa dupla jornada: casa e emprego e que pretender

ser a mulher perfeita em todas as instâncias que atua. Rosa é filha de pais separados, ela mantém uma relação turbulenta com a mãe e uma relação de amor e admiração pelo pai, interpretados por Clarisse Abujamra e Jorge Mautner, respectivamente. A narrativa fílmica será apresentada no decorrer do desenvolvimento do texto, assim, o longa começa assim:



Fonte: Filme *Como nossos pais*⁴

O filme se caracteriza como um drama familiar. A cena acima inicia o filme em um almoço de domingo em família a luz natural presente na cena nos transmite uma maior verossimilhança, bem como, nas palavras de Martin “uma concepção sã do realismo tende a suprimir o seu uso exacerbado e melodramático” (2005, p. 71). Embora tenha a presença da luz natural, mas ainda há iluminações do cenário para garantir a nitidez presente nos rostos

⁴Todas as imagens deste estudo pertencem ao filme *Como nossos pais* (2017)

das personagens. Além disso, o enquadramento da câmera permite ao espectador uma visão de quem analisa e observa a cena é o que Martin (2005) chama de ponto de vista objetivo.

Nessa cena percebemos a relação turbulenta entre a personagem Rosa e sua mãe Clarice. Sua mãe tece elogios ao seu marido – Dado sobre a sua atuação como defensor da causa do meio ambiente: Amazônia, comunidade indígenas e quilombolas, a partir disso, o desconforto entre mãe e filha vai surgindo até se intensificar e alcançar o ápice em que Clarice a mãe de Rosa diz na cara da filha que ela não é filha do seu pai – Homero, e sim, de um cara que ela conheceu num Congresso de Educação em Cuba.



Nessa cena podemos visualizar, pelo enquadramento da câmera, a tensão, a surpresa no rosto da personagem ao descobrir que é filha de outro homem. Estamos diante do plano/ponto de vista subjetivo “atribuído a uma personagem da ação”

(*ibidem*. p. 53) é a exposição da emoção da personagem. A partir dessa cena, a personagem Rosa se vê, se sente desnorтеada, em crise de identidade e começa a repensar toda a sua vida e seu comportamento. Se olharmos para a letra da canção do Belchior vemos que se configura nessa cena, posto na primeira estrofe da canção:

Não quero lhe falar
Meu grande amor
Das coisas que aprendi
Nos discos
Quero lhe contar como eu vivi
E tudo o que aconteceu comigo
(BELCHIOR, 1976)

A conversa da mãe e filha, embora dolorosa, mas é uma necessidade da mãe de Rosa, uma vez que, se trata da identidade da filha, além disso, o verso “Quero lhe contar como eu vivi/ E tudo o que aconteceu comigo” resplandecerá em todo o filme como movimento do ato criador, assim, Salles afirma:

Interessa-nos, portanto, compreender como se dá a construção dessas representações. O trabalho do criador mostra-se como um complexo percurso de transformação múltiplas por meio da qual algo passa a existir. [...] De uma maneira bem geral, poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. (SALLES, 1998 p. 26-27)

O movimento simbiótico se dá no processo de criação do filme e da canção, pois na medida que a canção serve de matéria para a criação do filme a canção se ressignifica. É um movimento que não termina. Sendo assim, o cinema é uma arte que tudo dentro dele significa não há nada que apareça na cena que seja sem sentido, ou seja, por acaso, tudo é proposital, como afirma Jacques Aumont:

A imagem figurativa em movimento – Meio de registro, o cinema oferece uma imagem figurativa onde, graças a um certo número de convenções os objetos fotografados são reconhecíveis. Mas apenas o fato de representar, de mostrar um objeto de forma que ele seja reconhecido, é um ato de ostentação que implica que se quer dizer algo a propósito desse objeto. Assim, a imagem de um revólver não é apenas o equivalente do termo “revólver”, mas veicula implicitamente um enunciado do tipo “eis um revólver” ou “isto é um revólver”, que deixa transparecer a ostentação e a vontade de fazer com que o objeto signifique algo além de sua simples representação. (AUMONT, 2009, p. 90)

Desse modo, os objetos que aparecem no filme possuem uma significação dentro da narrativa seja de implícita ou explícita, mas significam. Vejamos a imagem a seguir:



Como afirmamos tudo que está na narrativa possui significados, alguns só são compreendidos no decorrer da narrativa ou no final. “Esta capacidade de evocação de meias palavras é um dos segredos do estranho poder de sugestão do cinema.” (Martin, 2005, p. 96). As imagens sugerem sentidos, assim, Martin denomina o cinema como a arte da elipse.

O fato de a câmera ter focalizado nessa imagem acima que consiste em um copo com uma bebida e com um cigarro que está aceso e exalando fumaça exprime alguma significância, “existe símbolo propriamente dito quando o significado não surge do choque das duas imagens, mas reside na própria imagem.” (*ibidem* p, 123) Assim, a imagem do cigarro representa uma simbologia da brevidade, pois a sua duração é rápida, bem como, a fumaça que se caracteriza como transitória, rápida e fugaz, tal qual como a vida. Nas palavras de Martin:

Eis por fim as elipses que se podem chamar *simbólicas*, porque a dissimulação de um elemento da acção não desempenha um papel emotivo, mas reveste um significado mais vasto e mais profundo. [...] A utilização do símbolo no cinema consiste em recorrer a uma imagem capaz de sugerir ao espectador mais qualquer coisa do que a simples percepção do conteúdo aparente lhe poderia dar. (2005, p. 100 -118)

A imagem do cigarro aparece no início da trama, logo após, da revelação de Clarice para Rosa quanto ao seu pai, podemos pensar que o sentido dessa imagem vai aparecer no decorrer da narrativa. Assim, após a revelação que abala a rotina da personagem Rosa que se encontra sem paciência, inquieta e com um sentimento de não pertencimento. Rosa trabalha para o site de uma loja de aço, cerâmica, onde ela escreve a descrição das peças da loja e é, completamente infeliz com o seu emprego, pois o seu sonho é ser escritora, dramaturga. Rosa estava escrevendo uma peça de teatro para concorrer a um concurso de escritores e trocou os papéis do concurso com o relatório da empresa em que trabalha, assim, discutiu com o seu chefe e se demitiu.

O pai de Rosa, Homero, é um grande entusiasta da arte, artesanato e possui um pensamento muito voltado para a filosofia, literatura e arte, assim, é uma pessoa de pensamento imaginativo o que resulta em problemas, pois foi por esse motivo que Homero

e Clarisse – pais de Rosa – se divorciaram, posteriormente, ele se casou de novo e teve outra filha chamada Caru, mas por esse comportamento se divorciou da mãe de Caru, pois ambas as mulheres eram quem proviam o sustento da casa.

A personagem Rosa não consegue visualizar que assim como a sua mãe sustentava a casa quando estava casada com o seu pai, Rosa sustenta a casa, pois seu marido, Dado, é um ambientalista, mas isso não dá dinheiro. Após a sua demissão Rosa e o marido tem uma discussão séria.



Essas imagens materializam toda essa discussão acima, pois na primeira imagem da esquerda Rosa está na casa do seu pai, que estava se divorciando, por que não pagou a matrícula do colégio da filha, pois gastou o dinheiro com artesanato e Rosa foi emprestar um dinheiro para o pai que está se mudando para um hotel. A

segunda imagem, a primeira da direita, é o momento em que foi demitida o semblante de Rosa é de raiva, euforia, mas ao mesmo tempo, ela diz ao marido que se sente bem. Eles conversam, mas acabam discutindo, pois Rosa se sente inferiorizada em relação ao marido, pois ele só vive viajando e ela em casa sendo a esposa e mãe dedicada-perfeita. Além disso, ela diz que desistiu de escrever para ser a perfeita mãe-esposa e isso corrói Rosa. Assim, podemos entender a composição dessa personagem:

A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. (GOMES, 2011, p. 111).

Essas imagens apresentam a personagem Rosa ao expectador, pois além do seu discurso a sua movimentação, sua expressão facial quando acontece alguma coisa, pois são essas visualizações das personagens que aproximam o cinema da realidade. Martin (2005, p. 22) “a câmera cria um coisa muito diferente de uma simples cópia da realidade”. Rosa possui uma amizade com Pedro que é pai de um colega de classe de uma de suas filhas, geralmente, eles se encontram, conversam e paqueram de forma muito metafórica, no plano da imaginação, Rosa conta

tudo para ele sobre a sua mãe e ele consegue incentivá-la que precisa saber quem ela é de verdade.

Sendo assim, as duas próximas cenas são importantes para o crescimento da personagem, bem como para o avanço gradativo da narrativa.



As duas imagens acima narram o encontro de Rosa com a sua mãe Clarice. A primeira Rosa quer saber quem é o homem que sua mãe diz ser o seu pai e Clarice diz que é um homem importante da política brasileira, ministro da casa-civil, ou seja, é

o momento do filme que o contexto político adentra a narrativa mesmo que seja de forma explícita. Assim, podemos nos recordar do contexto político da canção de Belchior, é permitido essa aproximação, pois como afirmamos tudo que está na narrativa tem o seu significado, por isso, o viés político tem a sua significância no filme e em processo com a canção temos os versos:

Por isso cuidado, meu bem
Há perigo na esquina
Eles venceram e o sinal
Está fechado pra nós
(BELCHIOR, 1976)

Os versos exprimem o sentido político da década de 1970, ditadura militar brasileira, entretanto, nosso sentido se restringe ao fato de que “eles” estão ali próximos e cada vez, mas dessa vez, dentro da casa de Rosa e se tornara o seu pai. As obras de arte não precisam ser a réplica uma da outra para estabelecer algum tipo de relação, sobretudo, quando estamos usando o conceito de obra processo que está relacionado ao processo que um artista estabelece para criar o seu objeto artístico, assim “não se trata de um roteiro de criação, mas da apresentação de aspectos, a partir de observações, envolvidos em processos criadores. [...] a ideia é deixar a possibilidade de relações em aberto.” (1998, p. 22-23). As significações das artes dependem também do olhar do espectador.

Além disso, nessa mesma cena a mãe de Rosa faz outra revelação para a filha, relatou que está com câncer no pâncreas

causado pelo excesso uso do cigarro e está com poucos meses de vida, observamos a imagem do cigarro que analisamos aqui nesse texto, percebemos que é o símbolo que representa o tempo de vida em que a mãe de Rosa possui, pois como se trata de um símbolo o seu significado está para além do que o objeto significa, nas palavras de Martin “*símbolos plásticos*: isto é, planos em que o movimento de um objeto ou de um gesto ou a sua ressonância afetiva podem evocar uma realidade diferente.” (2005, p. 126). O movimento da fumaça se esvaindo do cigarro provocar outros sentidos para a realidade de Clarice e Rosa.

Na segunda imagem as personagens: mãe e filha estão sentada no piano e Rosa foi visitar a sua mãe com o intuito de saber alguma pista de como encontrar o seu novo pai, é a partir desse momento da trama que a personagem vai construindo uma autonomia, pois tem a iniciativa de querer saber sobre si, sua linhagem. Como afirma Gomes: “Aparentemente, a fórmula mais corrente do cinema é a objetiva, aquela em que o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações,” (2011, p. 107). A personagem vai conduzindo as suas ações com consciência. Ao lado do piano há uma placa que é do Congresso de Educação que aconteceu em Cuba que Rosa vai ver no gabinete do ministro da casa-civil, seu pai, esse é o objeto que liga seu pai e sua mãe e que possibilitou a existência de Rosa.



A imagem acima sugere que o telespectador participar da narrativa e consegue visualizar o plano sob a sua perspectiva. Esse encontro de Rosa e Clarice é posterior ao encontro de Rosa e seu pai em Brasília, Rosa vai contar para a mãe que pergunta se o ministro da casa-civil perguntou por ela, assim, desencadeia uma conversa de que Clarice vai contar para Rosa que o caso que teve com o seu pai biológico foi muito importante para a sua construção enquanto mulher-independente.

Você me pergunta
Pela minha paixão
Digo que estou encantada
Como uma nova invenção
(BELCHIOR, 1976)

Esse é o primeiro diálogo da narrativa que Rosa e sua mãe possuem de maneira amigável, pois no decorrer da narrativa Rosa vai ganhando autonomia e, por sua vez, a relação com sua mãe vai

se tornando uma descoberta para ambas. Como está nos versos de Belchior “você me pergunta/pela minha paixão” e Clarice vai contando para a filha como foi a sua vida e ainda recomenda que ela experimente a transgressão e Rosa “digo que estou encantada/ com uma nova invenção” sai da casa de sua mãe com um sentimento de liberdade o que aparece nas cenas seguintes:



A primeira à esquerda Rosa está com o rapaz com quem tem paquerado, Pedro, no supermercado e ela diz que queria largar tudo como a personagem Nora da peça *Casa de Bonecas*, de Ibsen. A peça termina com a personagem Nora indo embora deixando tudo para trás: o marido, a casa, os filhos e toda aquele comportamento submisso que possuía.

As imagens das personagens andando de bicicleta representa o sentimento de liberdade que a personagem Rosa está adquirindo o que pode ser materializado pela trilha sonora que acompanham as cenas que é uma música do Jorge Mautner intitulada *Super Mulher*, como afirma Martin: “Quer dizer que exprimiam através da imagem os equivalentes visuais daquilo que a música pode significar no plano sonoro” (2005, p. 152). O foco da câmera no *all star* na segunda imagem da direita é a cantada interna entre o casal, mas ao mesmo se caracteriza como uma elipse, pois será materializada em outro momento da narrativa. Assim, vemos as duas últimas imagens representar os versos de Belchior:

Já faz tempo
Eu vi você na rua
Cabelo ao vento
Gente jovem reunida
Na parede da memória
Essa lembrança
É o quadro que dói mais
(BELCHIOR, 1976)

As duas imagens são o ápice do sentimento de liberdade, de transgressão, de autoconsciência, de autônoma, esses conteúdos estão omitidos, pois as imagens significam por si, por meio, de uma elipses de conteúdo. “São motivadas por razões por razões de *censura social*. Existem com efeito vários gestos, atitudes ou acontecimentos penosos ou delicados que o respeito pelos bons costumes e pelos tabus sociais não permite mostrar na tela.” (*ibidem*, p. 101). O corpo feminino ainda é considerado um tabu social, sobretudo quando se tenta se comportar como um homem, como na imagem, em que a personagem está tirando a blusa como o amigo – Pedro. Assevera Aumont:

[...] *A representação social* – Trata-se aqui de um objetivo de dimensão quase antropológica, em que o cinema é concebido como veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma. [...] A tipologia de um personagem ou de uma série de personagens pode ser considerada representativa não apenas de um período do cinema como também de um período da sociedade. (2009, p. 98).

Dessa maneira, a personagem Rosa é a representação das mulheres que possuem autonomia e são em algum momento da vida transgressoras. Assim, a transgressão de Rosa inicia após a conversa com a sua mãe e, posteriormente, aceitar um convite

de seu amigo Pedro para ir a um evento ser tradutora de um palestrante. A consciência de Rosa foi estimulada por sua mãe quando contou sobre seus amores, desamores, sua vida, suas transgressões, sobretudo a de ter levado a filha ainda criança para um show da Rita Lee.

O comportamento transgressor de sua mãe foi provocando em Rosa o desejo de ser livre, de se permitir, de sair de casa para trabalhar, não se cobrar tanto enquanto mãe, esposa e mulher, uma vez que seu casamento estava em crise. Assim, Rosa foi para o congresso com o amigo Pedro.



A imagem maior narra Rosa no evento, além disso, a vestimenta da personagem possibilita uma maior significância, visto que ela no decorrer de toda a trama se vestiu de calça jeans e camisa e *all star*, agora como marca de uma nova mulher colocou um vestido que exprime a sua sensualidade e a tatuagem no ombro que podemos visualizar na primeira imagem a esquerda, assim, Rosa se caracteriza como uma mulher que sempre sabe o que está fazendo – autônoma.

As imagens abaixo, em especial, as duas primeiras as personagens estão passeando na praia, o mar representa a dinâmica da vida, o movimento, as transformações, a vida nova, bem como, o movimento sexual visualizado pelo movimento de vai e vem das ondas e, representa a cena, pois há uma tensão no ar, um clima de desejo entre as personagens que se concretiza com o beijo que pode ser visto na terceira imagem da esquerda para a direita.

Dessa maneira, vemos que a personagem está conduzindo as suas ações diante da narrativa, ou seja, a personagem no decorrer da narrativa vai construindo e adquirindo autoconsciência que possibilita que ela seja autônoma, como afirma Gomes: “Aparentemente, a fórmula mais corrente do cinema é a objetiva, aquela em que o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações.” (2011, p. 107). Assim, vemos que a narrativa está limpa para as ações da personagem, sobretudo a personagem Rosa, e essa autonomia promove uma aproximação entre Rosa e sua mãe – Clarice, essa aproximação pode ser materializada por meio dos versos do cantor Belchior:

E hoje eu sei, eu sei
Que quem me deu a ideia
De uma nova consciência
E juventude
Está em casa
Guardado por Deus
Contando os seus metais
(BELCHIOR, 1976)

Sendo assim, de acordo com os versos vemos que os nossos pais são aquelas entidades que estão sempre guardados e que queremos manter longe de qualquer coisa que os faça mal. Nesse sentido, de guardar está a relação de Rosa e Clarice que foi a responsável por introduzir, novamente, o sentimento de liberdade em Rosa. Nesse sentido, vemos que como afirma Salles: “O processo mostra-se, assim, como um ato permanente.” (1998, p. 32) Vejamos as imagens a seguir:



A primeira imagem narra o último encontro de Rosa e Clarice – está com vida - Rosa foi dividir com a sua mãe uma ideia para um trabalho. Elas conversam sobre casamento, viagens, amores, desamores e Rosa como se soubesse observa a mãe de longe. Além de que a imagem permite um olhar do espectador como co-participante da cena, uma vez que, a visualização da cena se dá pelo plano de vista objetivo, como se o espectador estivesse na porta olhando para as personagens.

As duas últimas imagens são apresentadas para os espectadores de forma simultânea; a primeira Clarice está sentada ao piano tocando a música *como nossos pais* com um cigarro na boca e a segunda imagem é o velório de Clarice, assim, vemos que a metáfora do cigarro que discutimos nesse texto. Mas, a canção aparece no longa em dois momentos esse e no final e ainda aparece apenas a melodia o que nos possibilita uma outra significação, vejamos nas palavras de Martin:

[...] o som pode não corresponder apenas a uma fonte que aparece no ecrã, mas também, e principalmente, estar *fora de campo*. [...] a imagem readquire o verdade valor realista graças ao acompanhamento sonoro. Muitos efeitos subjectivos são transportados para a banda sonora (as sobreposições de conteúdos memoriais são substituídas por vozes fora de campo, por exemplo). (2005, p. 143).

Dessa maneira, vemos que as imagens anteriores possuem uma semântica mais aguda visualizamos a cena do piano e a melodia da canção e a fumaça do cigarro se esvaindo no mesmo momento em que a personagem Clarice se despede. Além disso, essas cenas se caracterizam como elipses de conteúdo, pois mesmo com a ausência de conteúdo no sentido de diálogos, os espectadores conseguem construir um significado às cenas. Como podemos visualizar as imagens a seguir:



No decorrer do longa metragem vemos que a relação entre Rosa e Pedro se caracteriza como um amor platônico, mas que teve sua concretização no plano real quando se beijaram no evento em que Rosa foi tradutora. Outra coisa que marcava a relação deles era a cantada do *all star*, pois ela sempre estava calçada com o tênis *all star*. Nesse sentido, as duas primeiras imagens descrevem

a reunião de pais na escola dos filhos das personagens; a primeira cena Pedro chega com a sua esposa e se sentam de frente para Rosa.

A câmara focaliza a personagem Rosa de corpo inteiro, sobretudo o tênis *all star*; Pedro e Rosa trocam olhares que da parte de Rosa se configuram como decepção que pode ser materializada pela terceira imagem onde Rosa está indo jogar o *all star* no lixo, como afirma Martin “[...] então pode constituir um facto fílmico sem qualquer relação com a acção, não tendo valor senão em relação com a imagem precedente.” (2005, p. 118) Dessa maneira, vemos que as primeiras imagens impulsionam Rosa a jogar o tênis no lixo, convocando novamente Martin:

De uma maneira geral, o uso do símbolo num filme consiste em substituir um indivíduo, um objeto, um gesto, um acontecimento por um *senal* ou em fazer nascer uma significação secundária, quer seja da aproximação de duas imagens (*metáfora*), quer seja através de uma continuação arbitrária da imagem ou do acontecimento que lhe confere uma dimensão expressiva suplementar (*símbolo* propriamente dito). (MARTIN, 2005, p. 118 *grifos do autor*).

O objeto *all star* é caracterizado como um símbolo, pois possui um sentido que vai além de sua representação factual, a

sucessão das duas cenas primeiras: da reunião dos pais de alunos e implica na constituição da imagem que a personagem está caminhando em direção ao sexto de lixo para se livrar do tênis, essa decisão de jogar o *all star* no lixo pode representar a ruptura da personagem Rosa com os sentimentos que alimentava por Pedro.

Nesse sentido, a quarta imagem em que Rosa está sentada no sofá com o seu marido Dado é resultado das três imagens que a antecederam, uma vez que, nessa cena Rosa está contando ao marido que se apaixonara por outro, mas que já tinha passado e que não poderiam continuar daquele jeito, pois ambos estavam esquecendo do próprio casamento, assim, decidem se separarem.

Rememorando a narrativa podemos observar que há uma continuidade nesse comportamento e decisão de Rosa, os versos de Belchior ilustram muito bem a cena:

Minha dor é perceber
Que apesar de termos
Feito tudo, tudo, tudo
Tudo o que fizemos
Ainda somos
Os mesmos e vivemos
Ainda somos
Os mesmos e vivemos
Ainda somos
Os mesmos e vivemos
Como os nossos pais
(BELCHIOR, 1976)

Os versos de Belchior ilustram que não importa o que fazemos, mas sempre vivemos e seguimos os rastros de nossos pais, posto em “Ainda somos os mesmos e/ vivemos como os nossos pais” Sendo assim, podemos visualizar dentre os últimos acontecimentos que Rosa repete os mesmos comportamentos de sua mãe – Clarice, pois Clarice foi a um congresso em cuba em que teve um caso e Rosa foi a um congresso ser tradutora e traiu o marido com Pedro e agora está se divorciando do marido – Dado, para que possa conduzir a sua própria vida, assim, como a sua mãe. Nesse sentido, Salles nos diz:

O crescimento e as transformações que vão dando materialidade ao artefato, que passa a existir, não ocorrem em segundos mágicos, mas ao longo de um percurso de maturação. O tempo do trabalho é o grande sintetizador do percurso criador. A concretização da tendência se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação. (SALLES, 1998, p. 32).

Dessa maneira, vemos o filme que é o artefato que passa a existir a partir da canção de Belchior sofreu e sofre inúmeras mudanças para que se configure enquanto objeto artístico pronto para o público. A canção o influencia de forma singular como podemos perceber no decorrer dessa exposição. Assim, dando

continuidade ao filme, vemos que houve de fato a separação por causa da cena seguinte que finaliza o filme:



A cena acima procede a cena em que Rosa e Dado estão conversando sobre o casamento deles. A cena tem como trilha sonora a música *como nossos pais*, mas de forma instrumental e narra Rosa com as suas duas filhas: Nara e Juju chegando à escola de bicicleta. A cena sem diálogos se caracteriza como elipse expressivas nas palavras de Martin (2005, p. 97) “elipses *expressivas* porque visam um efeito dramático ou são geralmente acompanhadas de um significado simbólico.”

Ora, podemos afirmar que o significado simbólico está contido no fato de que Rosa e Dado se divorciaram e como representação de liberdade ela vai deixar as filhas de bicicleta, pois a bicicleta é um transporte de libertação que permite um contato

com o ar, com a movimentação e com a transformação princípio adquirido por Rosa no decorrer da narrativa.

PALAVRAS FINAIS

Diante do exposto vemos que o filme intitulado *Como nossos pais* (2017), de Laís Bodanzky, é uma produção artística contemporânea que se configura como um filme de pós-retomada, pois possui uma narrativa plural, híbrida, e que traz consigo temas que são referentes ao momento em que vivemos.

Além disso, o filme possui uma relação semântica com a canção cujo nome é *como nossos pais* do cantor brasileiro Belchior; a primeira relação está nome, as duas artes possuem o mesmo nome o que nos instiga a pensar numa aproximação mais íntima, uma vez que, tudo que está no filme não é por acaso, assim, o título estabelece um sentido maior que sintetiza a narrativa.

As duas artes – filme e música – são obras de processos, pois há um processo de criação que parte da canção e vai em direção à criação do filme, uma vez que, a canção está contida no filme para além da trilha sonora, está na dimensão estrutural, ou seja, a letra da música possibilitou a construção da narrativa fílmica, nas palavras de Salles:

Como cada versão contém,
potencialmente, um objeto acabado e

o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo, cai por terra a ideia da obra entregue ao público como a sacralização da perfeição. Tudo, a qualquer momento, é perfectível. A obra está sempre em estado de provável mutação, assim como há possíveis obras nas metamorfoses que os documentos preservam. (SALLES, 1998, p. 26)

Desse modo, a partir do pensamento de Cecília Salles vemos que não há obra inacabada, pois as obras estão a todo instante sofrendo mutações, transformações, seja influências do tempo, da sociedade, de outras obras que são produzidas concomitantemente ou obras canônicas e ainda obras de outras natureza tais como: música, poesia, pintura, teatro, literatura, filosofia, entre outras.

Portanto, a relação existente entre o filme a música está representada no ou por meio do enredo do filme, pois como mostramos no decorrer desse estudo que podemos compreender o filme o filme seguindo os rastros do roteirista que nos leva até a letra da canção de Belchior. Assim, a canção recebe outra significação materializada por imagens e o filme recebe outra leitura que não seja só do ponto de vista da mulher e suas múltiplas atividades cotidianas.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. et al. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller; rev. téc. Nuno César P. de Abreu. 7. ed. Campinas: Papirus, 2009.

BARROS, Eduardo Portanova. **O cinema brasileiro na pós-retomada**: entre o imaginário autoral e a realidade figurativa. *Esferas*. Brasília. v.3, nº 4, p. 183-191, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/issue/view/340> Acessado em: 08 de setembro de 2020.

BELCHIOR. **Como nossos pais**. 1976 (4m40s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q8ZwjBKYrLM> Acessado em: 22 de setembro de 2020.

COMO nossos pais. Direção de Laís Bodanzky. Rio de Janeiro: Netflix, 2017. (1h45m).

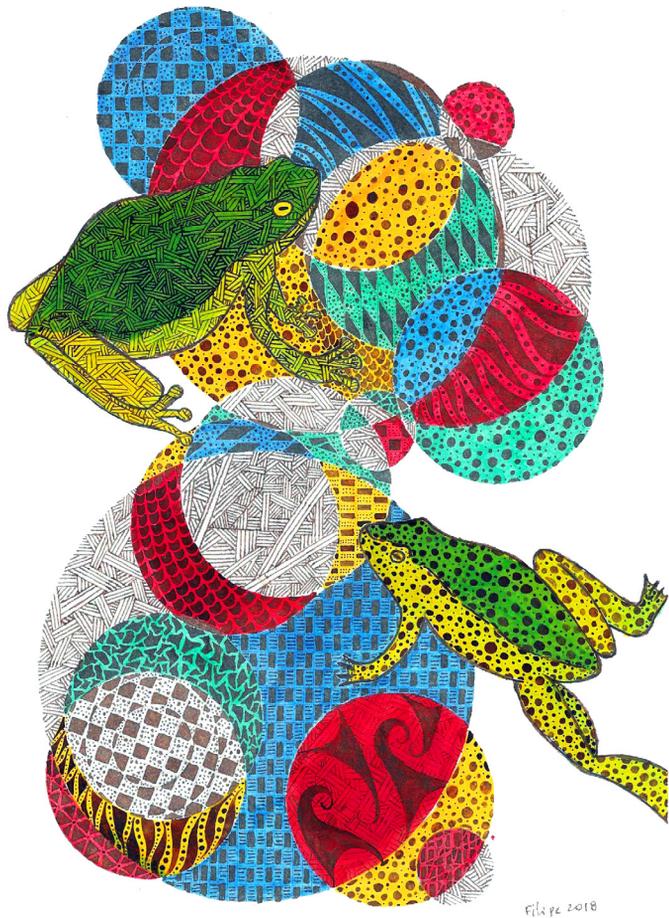
GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A. [et al.] **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 103-119.

LAÍS Bodanzky. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14017/lais-bodanzky>>. Acesso em: 13 de Set. 2020.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa/Portugal: Dinalivro, 2005.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação: construção da obra de arte**. 2. ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.



CAPA | IGOR GANGA

Igor nasceu em Teresina-Pi, em 1990. Formado em Psicologia e mestrando em antropologia, é artista autodidata. Igor mescla sua profissão com as artes, além de brincar com o lúdico ele coloca nas cores dos pincéis todas as suas pesquisas sobre afrobrasilidades. Igor é também um escritor e cantor que ocasionalmente entrelaça essas vertentes artísticas para expressar seus sentimentos. Sua pesquisa sobre espiritualidade e ancestralidade escorre nas suas telas, transforma-se em cores sobre a cerâmica, metal, madeira, papel, enfim, qualquer suporte que acolha a sua criatividade.



Esta obra foi composta
em fonte Perpetua, 13, em Teresina, PI,
e impressa em junho de 2022, em Londrina, PR.

Desenredos (ISSN 2175-3903) é uma revista eletrônica fundada em Teresina-PI, em julho de 2009, por Adriano Lobão de Aragão e José Wanderson Lima Torres, tendo como missão estimular a criação artística e promover o debate de temas vinculados, direta ou indiretamente, à Literatura. Sendo assim, **Desenredos** não se propõe a ser uma revista literária stricto sensu, mas um espaço que, tomando a literatura como epicentro das Humanidades, esteja atento aos movimentos da Cultura. Serão bem-vindos, portanto, textos que abordando a linguagem, o cinema, a música, as artes plásticas, a filosofia, a religião, a antropologia, a pedagogia, a psicologia, a história etc. ajudem a expandir a compreensão do fenômeno literário.