

# Litterata

Revista do Centro de Estudos  
Portugueses H3lio Sim3es



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ  
Adélia Maria Carvalho de Melo Pinheiro - Reitor  
Evandro Sena Freire - Vice-Reitor

---

EDITORES

Maurício Beck  
Paula Regina Siega  
Reheniglei Rehem

CONSELHO EDITORIAL

Regina Zilberman (UFRGS)  
Socorro de Fátima Pacífico Pillar (UFPB)  
Roberto Acízelo (UERJ)  
Marília Rothier Cardoso (PUC - RJ)  
Márcio Ricardo Coelho (UEFS)  
Rosa Gens (UFRJ)  
Armando Gens (UFRJ)  
Maria Lizete dos Santos (UFRJ)  
Norma Lúcia Fernandes de Almeida (UEFS)  
Ítalo Moriconi (UERJ)  
Márcia Abreu (UNICAMP)  
Sandra Sacramento (UESC)  
Cláudio C. Novaes (UEFS)  
Odilon Pinto (UESC)  
Ricardo Freitas (UESC)  
Aleílton Fonseca (UEFS)  
Luciana Wrege Rassier (La Rochelle)  
Rita Olivieri-Godet (Rennes 2 – Haute Bretagne)  
Philippe Bootz (Paris 8 – Saint Denis)  
Vania Chaves (Universidade de Lisboa)

COMISSÃO EDITORIAL

Cláudio do Carmo Gonçalves (UESC)  
Edite Lago da Silva Sena (UESB - Jequié)  
Evani Moreira Pedreira dos Santos (UESC)  
Inara de Oliveira Rodrigues (UESC)  
Katia Jane Chaves Bernardo (UESC)  
Maria Laura de Oliveira Gomes (UESC)  
Roberto Sávio Rosa (UESC)  
Marilene Bacelar Baqueiro (UFBA)  
Reheniglei Rehem (UESC)  
Samuel Macêdo Guimarães (UESC)  
Paula Regina Siega (UESC)  
Maurício Beck (UESC)

ISSN 2237-0781

# Litterata

Revista do Centro de Estudos  
Portugueses Hélio Simões

Ilhéus – Bahia



2015

Litterata - Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões	Ilhéus-BA	4	1	1-123	Jan.- Jun. 2014
--	-----------	---	---	-------	--------------------

©2015 by Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões

Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões  
Universidade Estadual de Santa Cruz  
Rodovia Ilhéus/Itabuna, km 16 - 45662-000 Ilhéus, Bahia, Brasil  
Tel.: (73) 3680-5087  
e-mail: cephs@uesc.br / revistalitterata@gmail.com

**DIAGRAMAÇÃO E CAPA**

Felipe Lavinsky

**ILUSTRAÇÃO DE CAPA**

Bohemian Music and Literature (1950), de  
Gustavo Celis Leon

**REVISÃO**

Maurício Beck  
Paula Regina Siega

**REVISÃO PARA O INGLÊS**

Nubia Enedina Santos Souza

**REVISÃO PARA O ITALIANO**

Paula Regina Siega

**ORGANIZAÇÃO**

Paula Regina Siega

Litterata : revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões / Universidade Estadual de Santa Cruz, Departamento de Letras e Artes. -- Vol. 4, n. 1 (jan./jun. 2014) -- Ilhéus, BA: Editus, 2015. 62f.

Semestral.

Editores: Maurício Beck, Paula Regina Siega, Reheniglei Rehem  
ISSN 2237-0781 1.

1. Literatura brasileira – Periódicos. 2. Literatura – Periódicos. 3. Língua portuguesa – Periódicos. I. Universidade Estadual de Santa Cruz. Departamento de Letras e Artes.

CDD 869.05

## SUMÁRIO/SUMMARY

06

### **Editorial**

Paula Regina Siega

### **ARTIGOS**

08

### **A linguagem da discriminação: as ferramentas textuais de uma polêmica no caso Fallaci**

*The language of discrimination: the textual tools of polemic in the Fallaci case*

Liriam Sponholz

Paula Regina Siega

30

### **Na contramão da hegemonia: vídeo *É tudo mentira* como produto do midiativismo**

*In against the tide of hegemony: É tudo mentira video as product of midiativism*

Mayllin Silva Aragão

Ricardo de Oliveira Freitas

50

### **Trânsitos da cultura popular e de massa numa comunidade quilombola**

**Transits of popular and mass culture in a Quilombola community**

Carlene Vieira Dourado

63

### ***Keita! o legado do griot: cinema, literatura e oralidade na reapropriação cultural do Mali***

***Keita! The griot's legacy: cinema, literature and oral aspect in a cultural reappropriation of Mali***

Lincoln Cunha Jr.

Marlucia Mendes da Rocha

78 **Roliúde: a máquina maravilhosa que fabrica gente**  
**Roliúde: *the wonderful machine that makes people***  
Cleia da Rocha Sumiya

93 **Um projeto (an)arqueológico do curta-metragem Cruz na praça, de Glauber Rocha (1959)**  
***Un progetto (an)archeologico del cortometraggio Cruz na praça, di Glauber Rocha (1959)***  
Fabricio Fernandez

105 **Tracejando Mutarelli: paralelos entre prosa literária e artes visuais na ficção brasileira contemporânea**  
**Outlining Mutarelli: parallels between literary prose and visual arts in Brazilian contemporary fiction**  
Jorge Luiz Adeodato Junior  
Adriane Ferreira Veras

## **TRADUÇÃO**

120 **O novo cinema brasileiro é tropicalista (Glauber Rocha, 1969)**  
Tradução: Paula Regina Siega

## Editorial

O primeiro número do volume 4 da revista **Litterata**, publicação do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões – Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC-Ilhéus/BA) –, acolhe artigos dedicados a literatura e outras linguagens.

De perspectiva contra-hegemônica, os trabalhos refletem sobre as condições de produção, circulação e divulgação de produtos literários e midiáticos, investigando criticamente as relações estabelecidas entre obra, autor e público. Nesse viés, Liriam Sponholz e Paula Siega elegem como objeto de estudo o polêmico ensaio de Oriana Fallacci para investigar os instrumentos textuais utilizados pela intelectual italiana para a veiculação de discurso discriminatório contra muçulmanos. Na contramão da hegemonia segue o artigo de Mayllin Silva Aragão e Ricardo de Oliveira Freitas, que analisam o midiativismo do documentário *É tudo mentira*, instrumento de resistência popular no município baiano de Caravelas. Da Bahia é também a comunidade Quilombola de Volta Grande, sobre a qual se debruça Carlene Vieira Dourado, em artigo que investiga, a partir da crítica cultural, as relações e contraposições estabelecidas entre cultura popular e cultura de massa pelos habitantes da localidade. Cultura oral e cultura escrita, mediados pela forma cinematográfica, são o foco do artigo de Lincoln Cunha Jr. e Marlúcia Mendes da Rocha, que observam a importância da tradição oral na construção histórico-social africana a partir do filme *Keita! O legado do Griot*, de Dani Kouyaté. Entre literatura e cinema situa-se também o artigo de Cleia da Rocha Sumiya, que vê no romance *Roliúde*, de Homero Fonseca, uma narrativa encenadora do passado nordestino, apontando para o entrelaçamento entre cultura popular e cultura de massa deflagrado pelo advento cinematográfico. Elemento intrigante da história cinematográfica brasileira, o desaparecido curta-metragem *Cruz na Praça*, de Glauber Rocha, é o objeto de estudo de Fabricio Fernandez, empreendedor de uma busca arqueológica pelos vestígios daquele que é considerado o primeiro tratamento direto do tema da homossexualidade no cinema nacional. Voltado à análise das dinâmicas entre a linguagem de quadrinhos e a linguagem literária, em vez, é o trabalho de Jorge Luiz Adeodato Junior e Adriane Ferreira Veras, que investigam os romances *O cheiro do ralo* e *A arte de produzir efeitos sem causa*, de Lourenço Mutarelli. A volume conclui essa edição com uma tradução de ensaio de Glauber Rocha

publicado na Itália e inédito no Brasil, no qual o autor aponta para as relações entre o Cinema Novo e a literatura modernista brasileira, elucidando aos europeus as bases intelectuais da virada tropicalista do movimento.

Paula Regina Siega  
*Organizadora*



## THE LANGUAGE OF DISCRIMINATION: THE TEXTUAL TOOLS OF POLEMIC IN THE FALLACI CASE

Liriam Sponholz\*

Paula Regina Siega\*

**Abstract:** this study aims to construct a typology of language that has been used in a polemic to discriminate against a social group. The proposed typology was developed from a qualitative analysis of “The Rage and the Pride”, an article by Oriana Fallaci (2001), and uses the theory of social representations as its basis. We conclude that the polemicist uses her own forms to label and evaluate the other – in this case, Muslims. Employing particular lexicalizations and assigning actions to make evaluations are typical features for designating the other in Fallaci’s controversial discourse. Prescriptions are addressed solely to the own group, but their object is the way of addressing the other.

**Keywords:** discrimination, controversy, polemics, Muslims, the West, Fallaci.

## A LINGUAGEM DA DISCRIMINAÇÃO: AS FERRAMENTAS TEXTUAIS DE UMA POLÊMICA NO CASO FALLACI

**Resumo:** O objetivo deste estudo é construir uma tipologia da linguagem utilizada para discriminar um grupo social em uma polêmica. A tipologia proposta foi desenvolvida a partir de uma análise qualitativa do conteúdo do artigo “A raiva e o orgulho” de Oriana Fallaci (2001), tomando como base a teoria das representações sociais. Conclui-se que a polemista utiliza formas próprias de denominar e avaliar o outro, neste caso, os muçulmanos. Típico da denominação do outro no discurso polêmico de Fallaci são as lexicalizações próprias e as avaliações por atribuição de ações. Prescrições se dirigem unicamente ao próprio grupo, mas têm como objeto a forma de lidar com o outro.

**Palavras-chaves:** discriminação, controvérsia, polêmica, muçulmanos, Ocidente, Fallaci.

---

\* Doutora em Comunicação pela Universidade de Leipzig. Senior Postdoc na Academia Austríaca de Ciências (Institute for Comparative Media and Communication Studies), em Viena. De 2011 a 2014, conduziu o projeto internacional de investigação “Entre consenso, opinião e tabu. As controvérsias midiáticas em torno de Thilo Sarrazin, Oriana Fallaci e James Watson”, financiado pela German Research Foundation (DFG), na Universidade de Erfurt (Alemanha).

\* Doutora em Línguas, Culturas e Sociedades pela Universidade de Veneza. Professora Adjunta Visitante na Universidade Estadual de Santa Cruz.

## **Introduction**

A controversy is a dispute, a discussion, or a regular debate on a subject of common interest (MacMullin, 1987). Because it influences the political and civic culture of a society, controversy has the following functions:

(A) **Reinforcement of social and moral rules.** The defense of positions deemed unacceptable or indisputable may contribute to the imposition and/or consolidation of norms and values. The group can learn to acknowledge and work with the other to ensure a peaceful and constructive coexistence.

(B) **Cognitive Function.** Controversy leads to collective learning through intergroup relations based on the dissemination of information, acknowledgment of different points of view, and greater knowledge about the involved groups and interests.

(C) **Articulation.** Articulation involves both a specific group that is formed and positions itself on one side of an issue, and a society that unites around an issue to discuss it (Bergman, 1997).

(D) **Democratic-political Function.** This function encourages democratic participation in the political decision-making process through public debate that aims to achieve a consensual solution (Rußmann, 2010: 171).

## **Polemics**

Polemical statements are employed as a strategy to draw the attention of the mass media. In the case of professional polemicists, they intend to stimulate both the news market (generating topics) and the editorial market (selling books).

Polemics are characterized by aggressiveness, personalization, and conflict involving basic values (Straub, 2004: 17). Moreover, the two central dimensions that distinguish a polemic from a controversy are the polemic's negation of the opponent's status as an equal and the polemic's focus upon the conflict itself rather than the search for solutions as its objective.

The polemicist presumptively denies equality to the opponent. According to Foucault (2004: 226), the polemicist sees before him or her “an enemy who is wrong, who is harmful, and whose very existence constitutes a threat”. Whereas controversies

try to reach a consensus, the solutions proposed by polemicists are not acceptable to the other side.

**Table 1: Differences between Polemics and Controversies**

	<b>Polemics</b>	<b>Controversies</b>
<b>Generator event</b>	Planned for the mass media (such as polemics declarations)	Planned and unplanned (accidents, crimes, etc.)
<b>Status of the opponent</b>	Deny the condition of equality of the opponent (Foucault, 2004)	Recognize the condition of equality
<b>Relationship with the opponent</b>	Must be destroyed and eliminated because it represents a danger	Must be convinced and its arguments must be defeated
<b>Objective</b>	Conflict in itself (Straub, 2004)	Search for a solution and/or consensus
<b>Availability for consensus</b>	Proposed solutions or conclusions from the arguments are not acceptable to the other actor	Proposed solutions can be accepted by both
<b>Type of action</b>	Strategic action (Habermas, 1981)	Communicative action (Habermas, 1981)

The polemic's cognitive quality is less than that of a controversy because the polemic includes no search for the truth. On the contrary, "Perhaps, someday, a long history will have to be written of polemics, polemics as a parasitic figure on discussion and an obstacle to the search for the truth" (Foucault, 2004: 725). In addition, polemics lead certain groups to radicalize around their positions and segregate others, excluding them from the debate. If controversies constitute communicative actions that are aimed at generating understanding, polemics fits in what Habermas (1981) has called strategic action, which is focused exclusively on the conflict itself.

## **Constitutive elements of a polemic**

To generate a polemic, a previously existing polarization or antinomy is necessary. In modern societies, mass media retrieve and agglutinate these polarities, transforming them into thematas:

Antinomies in common sense thinking become themata if, in the course of certain social and historical events, e.g., political, economic, religious and so on, they turn into problems and become the focus of social attention and a source of tension and conflict. It is during such events that antinomies in thinking are transformed into themata: they enter into public discourse, become problematized and further thematized (Marková, 2003: 184).

When a polarization is activated (thematized and problematized), it generates social representations (Marková, 2000: 444) that replace the objects of discussion. Social representations embody systems of values, ideas, and models of action through which an object is known and a relationship with it is established (Moscovici, 2000).

Regarding social distribution, Moscovici (2000) distinguishes between hegemonic representations (shared by all groups, even if the representations were generated by one group), emancipated representations (which have lost their connection with a specific group) and polemics representations (which are linked to a group and normally contradict hegemonic representations).

Social representations may be anchored in public discourse via three modalities: diffusion, propagation, and propaganda (Moscovici, 2000). Diffusion is based on description that presents different points of view; with arguments structured in “and”, diffusion embodies the normative principle of moderation and does not seek to produce rules (Castro, 2005). With propagation, existing models of interpretation and action merge with new models; arguments are structured in terms of “yes, but” and are aimed at establishing a standard. Meanwhile, propaganda is communication from a group that produces a standard in opposition to others that is typically interpreted as a threat; its arguments are based on “yes or no” (i.e., “they defend position A, and we defend position B”) and are intended to close its own battlefronts.

## Types of declaration

In a polemic, social representations communicate through declarations that cause scandal and that are characterized by the following techniques: a) categorizing; b) segregating/delimiting; c) evaluating; d) breaking intentionally with implied rules or taboos; e) containing an appeal to common sense (i.e., “Everybody knows that...”); and f) referencing underprivileged groups in power relations. This last element is particularly important, because polemics attempt to (and must) provoke a collective reaction; the success of polemics is directly connected to moral rules and the division of power in the public sphere (Straub, 2004, 239).

Scandalizing declarations fall into the category of linguistic discrimination (social discrimination performed through language), which consists of the categorical denomination of a person connected to an evaluation (Wagner, 2001: 15).

Categorical denomination occurs when a linguistic reference to a person is carried out through a social category, and the person is treated solely as representative of this category.

Based on Wagner (2001: 13), linguistic categorizations may be classified as follows:

**Direct reference:** “Blair understood it. He came here and brought to Bush, or rather renewed with him, the solidarity of the **English people**” (Fallaci, 2001: 24).

**Customization:** Personal pronouns are used, and a categorization might appear in direct discourse: “Accustomed as **you** are to the double-cross, blinded as **you** are by myopia, **you** don’t understand or don’t want to understand that a war of religion is in progress” (Fallaci, 2001, 24, emphasis added). Conversely, the categorization might appear as self-reference: “Because when the destiny of the West, the survival of our civilization is at stake, **we** are New York. **We** are America” (Fallaci, 2001: 24, emphasis added).

**Indirect reference:** The group is discussed through religious, cultural, and geographic symbols, “And we’ll find **muezzin** instead of **church bells**, **chador** instead of **miniskirts**, **camel’s milk** instead of the old **shot of cognac**” (Fallaci, 2001: 24, emphasis added).

**Depersonalization:** Reference is undetermined ("nobody", "some", "who", etc.): “**Some** are neither happy nor unhappy” (Fallaci, 2001: 24, emphasis added).

**Dehumanized reference:** People are referenced as “it” or animals: “I am not speaking, obviously, to the laughing **hyenas** who enjoy seeing images of the wreckage” (Fallaci, 2001, 24, emphasis added).

**Part by the whole:** An individual denomination is posited as the collective: “Because there are tens of thousands of **Osama Bin Ladens**” (Fallaci, 2001: 25, emphasis added).

**Use of adjectives:** “But in Italy, where the mosques of Milan, Turin and Rome overflow with **scoundrels** singing hymns to Osama Bin Laden” (Fallaci, 2001: 24, emphasis added). The use of adjectives should not be confused with insults. The latter is reduced to swearing, whereas the polemic takes refuge in argumentation (Stenzel, 1986: 4) that is the result of conscious and intentional reflection.

The second component of linguistic discrimination, evaluation, follows Rokeach’s (1973) classifications of *belief*, which he differentiates into descriptive, evaluative, and prescriptive belief. Evaluation may take the following forms:

**Descriptive:** This type of evaluation judges content using a false/correct scale. Descriptive declarations need only express this pretension and are not required to correspond to reality.

**Use of adjectives:** This type of evaluation judges objects as good or bad.

**Prescriptive:** This type of evaluation indicates whether an action or situation is advisable.

Although explicit in cases that involve the use of adjectives, evaluations may also occur in descriptions or prescriptions. When a group of immigrants is described as assembling in a “tent placed in front of the cathedral with Brunelleschi’s cupola and by the side of the Baptistery with Ghiberti’s golden doors” (Fallaci, 2001: 25), an evaluation is made. In prescriptive evaluations, a certain action or situation is considered desirable or undesirable. In the declaration, “Nobody can keep him from enrolling in a University (something I hope will change) to study chemistry and biology” (Fallaci, 2001: 23), a certain group is devalued by means of a prescription.

The delimitation between these types of evaluations cannot be performed hermetically; i.e., a descriptive declaration may include adjectives, and a prescriptive evaluation may combine descriptive elements.

In descriptive evaluations, the following four types may be observed: intersubjective, testimonial, and illustrative declarations, as well as declarations including attributions of action. In intersubjective declarations, both information and sources result from an indirect observation and can be verified, such as, “almost fifty thousand people worked in the two towers” (Fallaci, 2001: 23).

Testimonial declarations include information derived from personal experience. The source is not accessible to others and makes reference to what was observed and to the observation itself, as in, “in war I’d always seen a limited number of deaths” (Fallaci, 2001: 23).

Illustrative declarations describe situations without referencing the subject, resulting from an observation that directly produces an image: “the pigeons of Piazza San Marco have been replaced by little rugs with ‘merchandise’” (Fallaci, 2001: 26).

In the case of attributions of action, the author refers directly to third parties engaged in action, as in, “They’d go after him with knives. At the very least, they’d insult his mother and progeny” (Fallaci, 2001: 26).

Separating categorical denomination from evaluation serves as an instrument for the empirical operationalization of the concept of linguistic discrimination and not as a closed definition. In a concrete sense, this means that a group can be evaluated in the form by which it is called (“the Osama Bin Ladens”) (Fallaci, 2001: 25).

The relationship between parties involved in the debate may be abstracted from the different types of categorical denomination and evaluation (and vice versa). A direct reference to a person or a group (“Muslims”) does not indicate a denial of the condition of equality, but depersonalizing the group by denomination (“hyenas”) and using a particular lexicalization (“sons of Allah”) may be considered evidence of devaluation.

With respect to the evaluation types, the different treatments of the poles of a themata may be understood, for example, when the polemicist’s group is evaluated with descriptions, but prescriptions are not made for it. The type of evaluation also identifies the group’s social representation and how it is built. In addition, this category is able to show the proposed solutions and whether they are acceptable to both sides.

Using the linguistic components of social discrimination, one can determine how two basic operations of the polemics, accentuation and insinuation, occur (Stenzel,

1986: 8). These strategies are not necessarily linked to a particular type of categorical denomination or evaluation, but whether the specific types described herein are used consistently as resources is worth noting.

### **The Fallaci case**

The *New Yorker* magazine called her “the Agitator” (Talbot, 2006). *Der Spiegel* in Germany labeled her “a choleric journalist” (Breitfeld, 2006). *Corriere della Sera* in Italy called her “our most famous writer” (Bortoli, 2001: 23), whereas she is a “provoker” to the Italian newspapers *La Repubblica* and *L'Unita* (D'Arcais, 2006; Marsilli, 2001). If her writings are analyzed using the concepts illustrated above, Oriana Fallaci may be regarded as an exemplary polemicist. In this sense, we analyze “The Rage and the Pride”, an article published in *Corriere della Sera* on September 29, 2001 as Fallaci's testimonial about the September 11 attacks. With strong emotional content, Fallaci positions herself against Muslim culture, which she considers a threat to the West.

We do not intend to evaluate whether its social representations have achieved a hegemonic position. There were other representations, even in Italy, where the author enjoyed broad approval. For example, Umberto Eco (2001) drew attention to the need for dialogue and mutual tolerance in *La Repubblica*. Fallaci's positions received approval and enthusiasm from a good part of the press and criticism from other Italian writers (Ania, 2012). The division in public opinion caused by the article is described by Vecchi (2001: 13): “Thousands of faxes, phone calls and messages. Favorable and contrary, the press also aligns itself. [...]. Thousands of e-mails and faxes that arrive as if it rains at the *Corriere*; the newspapers that multiply the comments”.

This was not the first instance in which Oriana Fallaci began a polemic. Interviewed by *Playboy* in 1981, the writer demonstrated intolerance of homosexuals and feminists and accused these groups of exhibitionism and victimization (Scheer, 1981). Her political positions fall into an agenda determined by an ideology of inequality:

She is opposed to abortion, unless she “were raped and made pregnant by a bin Laden or a Zarqawi.” She is fiercely opposed to gay marriage (“In the same way that the Muslims would like us all to become Muslims, they would like us all to become



homosexuals”), and suspicious of immigration in general. The demonstrations by immigrants in the United States these past few months “disgust” her, especially when protesters displayed the Mexican flag. “I don’t love the Mexicans,” Fallaci said, invoking her nasty treatment at the hands of Mexican police in 1968. “If you hold a gun and say, ‘Choose who is worse between the Muslims and the Mexicans,’ I have a moment of hesitation. Then I choose the Muslims, because they have broken my balls.” (Talbot, 2006: 6).

In addition to her strong personality, Fallaci’s extraordinary journalistic and literary career have led to the support she has received in her homeland. She began working in the 1950s, and by 1960, she was in charge of reporting on the condition of women in the East for the magazine *L'Europeo*. In 1967, she was sent to the military front in Vietnam and became the first Italian woman to work as a war correspondent.<sup>1</sup> She experienced significant international repercussions in the 1970s with the publication of two books with autobiographical content, *Letter to a Child Never Born* and *A Man*. Fallaci also became famous for her prominent interview subjects (including Yasser Arafat, Ayatollah Khomeini, and Henry Kissinger) and her interview style. Her recent successes, which marked the end of a long retreat from the public scene, occurred after the attack on the Twin Towers. Fallaci died in 2006 from cancer.

### **The Rage and the Pride**

Although one of its strategies is to access the mass media, polemicizing is not risk-free. Therefore, polemicists and publishers may use “trial balloons” (Thiele, 2008). A greater venture (a book) is undertaken only after a smaller product (an article, an interview) is introduced as a test, as occurred with Fallaci's text.<sup>2</sup> With its resonance and acceptance previously tested, Fallaci's theses were deepened and radicalized in the book, *The Rage and the Pride* (2001), to great success; two weeks after its launch in Italy, over 700,000 copies were sold (Belpoliti, 2002: 84).

Because of its sectarian nature, human rights organizations initiated proceedings against the book in Switzerland and France. In France, the book was boycotted and the author declared *persona non grata* by the French Authors and Publishers Association

---

<sup>1</sup> For more information about the work and life of Oriana Fallaci, see: <http://www.oriانا-fallaci.com> .

<sup>2</sup> *The Rage and the Pride* was disclosed as an integral version of the letter sent to *Corriere*, which, for reasons of space, had a summarized version.

(Bialasiewicz, 2006: 711). In Poland, the newspaper *Gazeta Wyborcza* published a translation of the text and was criticized by the Council for Media Ethics for “diffusing anti-Islamic psychosis” (Bialasiewicz, 2006: 711). Fallaci's publisher in Germany, Kiepenheuer & Witsch, refused to publish the book.

Nonetheless, *The Rage and the Pride* became an international bestseller, surpassing even *Harry Potter* and *The Da Vinci Code* (Bialasiewicz, 2006: 711) and confirming the article's publicity potential.

Covering four pages of the newspaper, "The Rage and the Pride" is introduced by the editor of *Corriere della Sera*, Ferruccio de Bortoli (2001: 23), who announces that Oriana Fallaci broke “the silence of a decade” with this piece of writing. While explaining that the writer lived for an extended period in Manhattan, de Bortoli (2001: 23) says: “She doesn't answer the phone, opens the door rarely, and goes out even less. She never gives interviews. Everyone has tried, no one has succeeded. Isolated.”

The cataclysm that struck New York broke her silence. Bortoli (2001: 23) had “asked her to write what she had seen, experienced and felt after that Tuesday”, and she complied with the request. Fallaci's words were presented as a type of prophetic announcement and public duty: “Someone had to say these things. I said them. Now leave me in peace. The door is closed again”, Bortoli says of Fallaci (2001: 23), which prepares the public's expectations for the detonation of that bombshell: “People are going to be talking about this piece. And a lot”.

Presenting the article in the form of a letter, Fallaci addresses in direct speech both the actors of the group with whom she identifies and those belonging to the group that her speech antagonizes. She makes it clear to the public that she is responding to a call from Bortoli: “You ask me to speak, this time. You ask me to break at least this once the silence I've chosen, that I've imposed on myself these many years to avoid mingling with cicadas”. The author differentiates herself from “others” who wasted themselves in bawlings and noises, positioning themselves next to the “enemy”. She indicates that she decided to speak, “Because I've heard that in Italy too there are some who rejoice just as the Palestinians of Gaza did the other night on TV. 'Victory! Victory!' Men, women, children. Assuming you can call those who do such a thing man, woman, child” (Fallaci, 2001: 23).

The opposition between “self” and the “others” is also radicalized to the extent that the discourse focuses on the objects of her anger; the kamikazes, she says, are not heroes or martyrs, but proud men who cause their own death and the death of others in

their search for glory. She contrasts them with the martyrs of that new war, the victims of the attacks, the citizens of modern democracies, because, “The more democratic and open a society is, the more it’s exposed to terrorism” (Fallaci, 2001: 23). A line of separation is drawn between non-democratic countries accused of supporting terrorists and the West. If terrorism had reached American society, it was because its “multi-ethnic being” (Fallaci, 2001: 23) was among the causes of its vulnerability: “...about 24 million Americans are Muslim-Arabs. And when a Mustafa or a Mohammed comes, say from Afghanistan, to visit his uncle, nobody tells him he can’t attend pilot training school to learn how to fly a 757 jet airplane” (Fallaci, 2001: 23).

The object of the discourse is decharacterized; a Mohammed equals a Mustafa, both aggregated under the nickname “sons of Allah”. Against these figures, Fallaci beckons that part of Europe that is rocked by “prudence and doubt” to wake up, encouraging it not to be afraid of being “against the current” and to appear racist (Fallaci, 2001: 24). The term is considered inappropriate, because “we are speaking not about a race but about a religion” (Fallaci, 2001: 24).

Criticizing Europe, in which she does not see “any Richard the Lionheart” other than then British Prime Minister, Tony Blair, she levels hard attacks at the Italian government. Unlike other European countries, where several terrorist suspects were arrested, in Italy, “where the mosques of Milan, Turin and Rome overflow with scoundrels singing hymns to Osama Bin Laden and terrorists waiting to blow up Saint Peter’s cupola, not a one” (Fallaci, 2001: 24) was arrested.

Speaking of racism would be as inappropriate as discussing a clash between cultures, because the cultures cannot be understood in terms of equality:

Because behind our civilization we have Homer, Socrates, Plato, Aristotle, Phydias, for God’s sake. We have ancient Greece with its Parthenon and its discovery of Democracy. We have ancient Rome with its greatness, its laws, its concept of Law. [...]. And finally we have Science, for God’s sake. A science that has understood a lot of diseases and that cures them. I am still alive, for now, thanks to our science. Not Mohammed’s. (Fallaci, 2001: 25).

As for “their culture or supposed culture”, in which even music is prohibited, “I search and search and find only Mohammed with his Koran and Averroë with his scholarly merits” (Fallaci, 2001: 25). Proud of her own civilization, the polemicist identifies the other with barbarity in the bellicosity of the Koran and in the sexism that forces women to look at the world through a veil, to marry polygamous men, to neither

go to school nor consult a doctor. The risk that this barbarity will be imposed upon the entire Western world is imminent: “Osama Bin Laden says that the entire planet Earth must become Muslim, that we must convert to Islam, that he will convert us by fair means or foul” (Fallaci, 2001: 25).

The danger of Islamization is not only terrorism, but is also found also in immigration, which is described as an invasion with the purpose of occupation; Turin “now doesn’t even seem like an Italian city. It seems like Algiers, Dacca, Nairobi, Damascus, Beirut”. In Genoa, the “marvelous palazzi that Rubens so admired have been seized by them and are now perishing like beautiful women who have been raped”.

To the Pope who, in Rome, insists on protecting immigrants, the polemicist pleads: “Your Holiness, why in the name of the One God don’t you take them into the Vatican? Strictly on condition, of course, that they refrain from **shitting** on the Sistine Chapel and the paintings of Raphael” (Fallaci, 2001: 26, emphasis added). Fallaci also opposes Italians who label immigrants as “foreign workers” and expresses doubts about the capability of Muslims, as a specific category to work:

But **those** of whom I speak, what kind of laborers are they? What work do they do? In what way do they satisfy the demand for manual labor that the Italian ex-proletariat no longer supplies? **Camping out** in the city on the pretext of selling merchandise? **Loitering** and **defacing** our monuments? **Praying** five times a day? (Fallaci, 2001: 26).

Rage is poured on Somali immigrants who, in 2000, camped out in the central square of “her” Florence. By means of a hunger strike, the group was protesting the Italian decision to withdraw humanitarian protection for citizens coming from troubled Somalia, plunging them in a state of illegality. The writer becomes irate with the image of that shack with which “Somali Muslims disfigured and befouled and profaned the Piazza del Duomo” (Fallaci, 2001: 25). It was an insult to the government that hosted them but did not give them the documents to “rove about Europe” and bring “hordes of their relatives to Italy. Mothers, fathers, brothers, sisters, uncles, aunts, cousins, pregnant sisters-in-law, and if they had their way, their relatives’ relatives as well” (Fallaci, 2001: 25).

Like the Somalis, other groups have disfigured the Florentine territory, including the “arrogant guests of the city: the Albanians, the Sudanese, the Bengalese, the Tunisians, the Algerians, the Pakistani, the Nigerians who contribute with so much fervor to the drug trade and prostitution which, it appears, are not prohibited by the

Koran” (Fallaci, 2001: 26). Proliferating everywhere, they attempt to obtain public funding, stab and shoot guns, get drunk, sell cocaine, and yell obscenities at women, even to an “old lady”: “One of them’s still there whimpering over his genitals” (Fallaci, 2001: 26). The unpleasant perception of the other is clear in the description of an immigrant protest: “Those **distorted, savage faces**. Those **raised fists, threatening**. Those **baleful voices** that took me back to the Tehran of Khomeni. I’ll never forget it because I felt **offended by their bullying in my home**” (Fallaci, 2001: 26). A home, Italy, of which she takes full possession:

We have no room for muezzins, for minarets, for false teetotalers, for their fucking Middle Ages, for their fucking chador. And if we had room, I wouldn’t give it to them. Because it would be the equivalent of throwing away Dante Alighieri, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raphael, the Renaissance, the Risorgimento, the liberty that for better or worse we fought for and won, our Patria. It would mean giving them Italy. And I won’t give them Italy (Fallaci, 2001: 26).

## **Method**

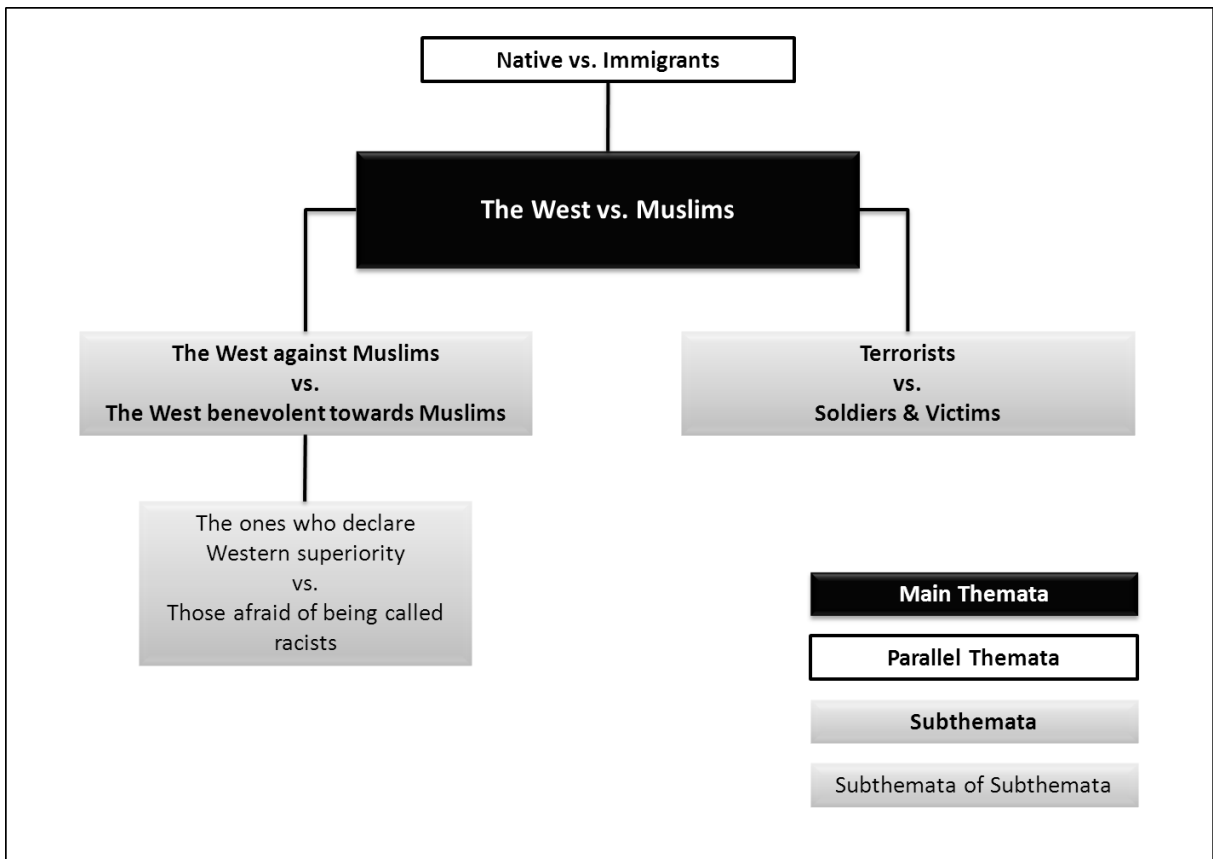
How can categorical denominations and evaluations of the “other” (both constituent parts of linguistic discrimination) be typified in a polemic? In so doing, one can observe how social groups are categorically denominated and evaluated by the producer of the discourse and how differences between denominations are allocated between the native and immigrant groups.

By means of a qualitative analysis of the content (Mayring, 2008), we proceed to the identification of the thematas in the text. In so doing, we isolate statements that include a comparison between objects presented as opposites. For example, in the statement “I never considered them soldiers. Even less do I consider them martyrs or heroes” (Fallaci, 2001: 23), the themata is “soldiers vs. terrorists”. The relationship between the thematas and the relationship around which the argument is focused are clearly individualized. We define the most cited themata as the “main themata”, whose poles are the central categories that define the others. We consider those thematas that refer to specific characteristics of one of the poles of the central themata or polarization as “subthematas”. Finally, “parallel thematas” are those thematas in which only one of the poles directly intersects with one of the objects of the main themata.

We then attempt to identify the objects and their social representations considered as opposites. For each, the declarations of the main themata and the poles are isolated by removing categorical denominations and evaluations, which are classified according to the types described above.

## Results

The article presents as its main themata the confrontation between the West and Muslims. This is crossed by a series of subthematas (such as “terrorists vs. soldiers”) and by parallel thematas (such as “immigrants vs. natives”).



### Chart 1: Thematas

In the case of immigrants, the intersection between both thematas becomes clear when Fallaci writes that, "instead of sons of Allah, in Italy they call them ‘foreign laborers’. Or else ‘manual-labor-for-which-there-is-demand’". (Fallaci, 2001: 26).

Despite being presented as a parallel themata, the polarization between immigrants and natives is woven into the main themata, which gives it a new facet. In addition to the Holy War that threatens to replace Western values, immigration is part of the process of conquering the West: “If they’re really so poor, who’s giving them the money for the voyage by ship or rubber dinghy that brings them to Italy? [...]. It’s not by any chance Osama Bin Laden looking to launch a conquest not only of souls, but of real estate? (Fallaci, 2001: 26).

The immigrant is dehumanized by reducing the group through coarse characterizations of their physiological activities:

(My, these sons of Allah sure have a long range! However did they manage to hit the target when they were held back by a protective railing that kept it nearly two whole meters away from their urinary equipment?) And along with the yellow streaks of urine, the stench of the excrement that blocked the door of San Salvatore al Vescovo: that exquisite Romanesque church (year 1000) that stands at the rear of the Piazza del Duomo and that the sons of Allah transformed into a shithouse (Fallaci, 2001: 25).<sup>3</sup>

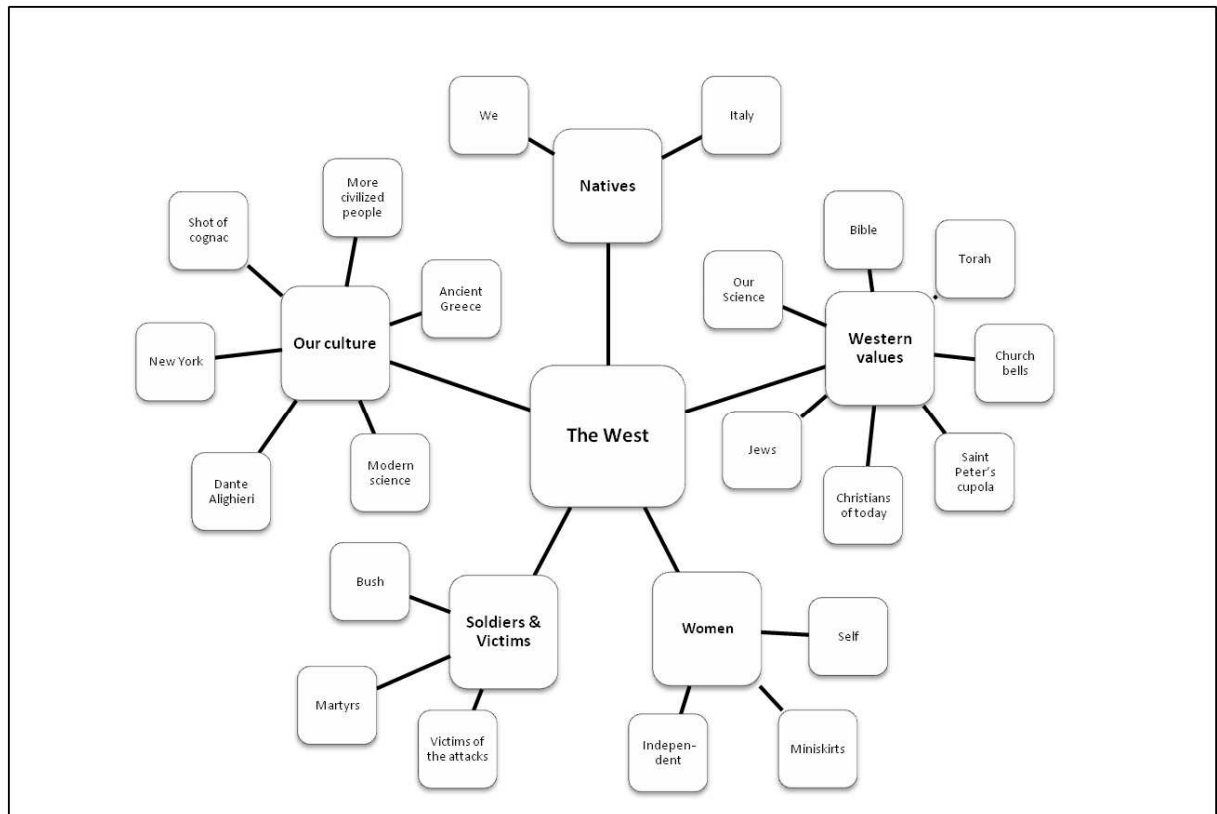
### **Main themata and its representations**

In “the West vs. Muslims” themata, categories are defined as opposite and hierarchically different. The condition of equality given to the opponent is denied immediately. The social representation of the West is constructed primarily from cultural references that illustrate its superiority; religion is used to define the West but not as frequently as cultural production (of which the religious works are part). Christ is mentioned as a revolutionary, and the Church is criticized, but its contribution to Western civilization – to which Judaism also belongs – is stressed. The West is not understood as a single block; thus, the Italian “West”, with its ancient and “ready” culture is distinct from the United States “West”, with its recent and open cultural formation.

---

<sup>3</sup> The reference to the sexuality and reproduction of Muslim immigrants is a theme that has stabilized in the Islamophobic discourse that fears the invasion of European territory and is articulated in the concept of “Eurabia” (cf. Carr, 2006, 15). In this discourse, an intentionality of territorial conquest is assigned to fertility (Bialasiewicz, 2006, 709).

**Chart 2: Social representation of the West in the discourse of Oriana Fallaci**

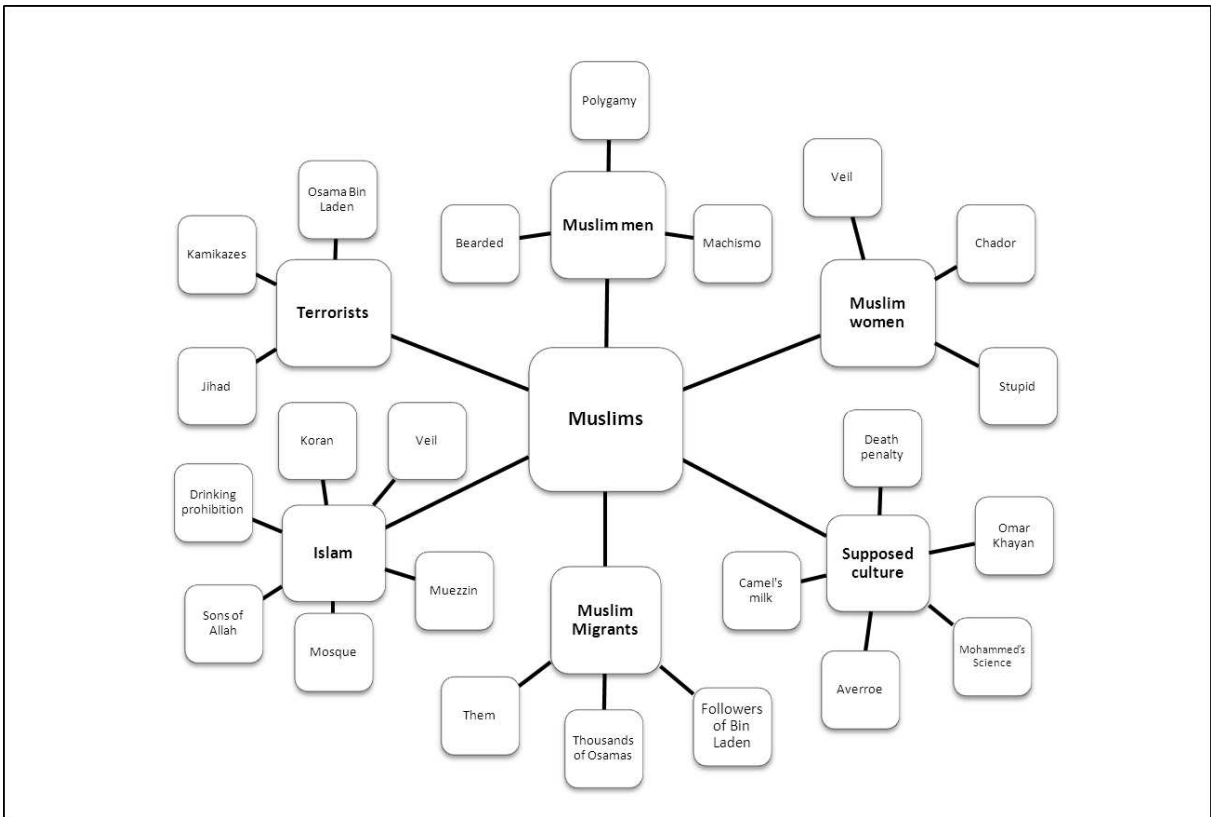


The Western blocks are also defined on the basis of political factors, as follows: the allied West (i.e., Bush and Blair), a separate excessively cautious and faltering West (i.e., those who fear the accusation of racism and the evasive Jacques Chirac), and another West too benevolent toward Muslims (i.e., intellectuals, anti-American politicians, and the permissive Italian government).

Moreover, Muslims form a single block with other groups, such as immigrants and terrorists. Their social representation is built in opposition to Western culture and is composed of people without culture who are dominated by religion and reactionary (“Middle Ages”, “bearded” and “camel’s milk” *versus* “shot of cognac”; “Mohammed’s science” contrasted with modern science).

**Chart 3: Social representation of Muslims in the discourse of Oriana Fallaci**





Considering the categorical denominations and evaluations used with the objects of the main themata, dehumanized references are notably reserved for defining the other (in this case, those who are critical of the polemicist). Unlike the book, in which Muslims are likened to rats (Fallaci, 2002), they are not defined as animals in the article; instead, anti-American politicians and intellectuals are called hyenas, whereas the Italian opponents of Fallaci are insects, and those who fear accusations of racism are rabbits. This communicative modality is typical of propaganda; anyone who criticizes the polemicist is automatically described as a supporter of Bin Laden: “Between one bowl of spaghetti and another they’ll curse me and hope I get killed by one of those whom they protect, that is by Osama Bin Laden” (Fallaci, 2001: 26).

Particular lexicalizations are used only to define the other, which is a surprising result because, in contrast to dehumanization, this type of categorical denomination does not necessarily have a pejorative connotation.

Denominations of the part by the whole are used both in defining her own group and the other. In addition to referring to Blair as a “Richard the Lionheart”, the part by the whole serves to differentiate between terrorists and heroes: “I never considered them

Pietro Miccas<sup>4</sup> who torch the powder and go up with the citadel to block the arrival of the enemy troops at Torino” (Fallaci, 2001: 23). In the case of Muslims, the expressions used were “the likes of Arafat”, “the Osama Bin Ladens”, and “a Mustafa or a Mohammed” (Fallaci, 2001: 23). Therefore, denominations of the part by the whole categorize, fix and, evaluate but are not used only for devaluation, unlike dehumanization and particular lexicalization.

The typology used to denominate her own group most often is the indirect reference (e.g., describing the “West” by means of “church bells”, “miniskirts”, Homer, Socrates, and Plato). The indirect reference is also used to define Muslims (“chador”, “veil”, “muezzin”); however, categorical denomination of the other is more frequently achieved the use of adjectives, such as “scoundrels”, “bearded”, and “supposed culture”.

In the case of evaluations, both groups are evaluated by means of virtually all the forms classified here. The use of adjectives and descriptions by means of attributing actions to a group are more common. This technique is usually used in reference to Muslims, as in the following:

A tent situated next to the beautiful palazzo of the Archbishop on whose sidewalk **they kept the shoes or sandals** that are lined up outside the mosques in their countries. And along with the shoes or sandals, the empty bottles of **water they’d used to wash their feet before praying**. A tent placed in front of the cathedral with Brunelleschi’s cupola and by the side of the Baptistery with Ghiberti’s golden doors. A tent, finally, furnished like a sleazy little apartment: seats, tables, chaise-lounges, mattresses **for sleeping and for fucking**, ovens **for cooking food and plaguing the piazza with smoke and stench**. (Fallaci, 2001: 25; emphasis added).

The author also attributes actions to her own group: Westerners go to the theater and cinema, listen to music, sing, dance, watch TV, wear miniskirts, expose the body at the beach or pool, and have sex when and with whom they want (Fallaci, 2001: 24). However, for Muslims, actions are attributed with greater frequency and include violence and illegality.

The prescriptive evaluation represents an exception in the text, which shows that the debate proposed by the polemicist does not seek to find solutions; when solutions are proposed, they do not arise from a dialogue. Virtually all the prescriptive evaluations require that the group itself take a position with respect to the opponent

---

<sup>4</sup> A historic Italian character.

group, which in turn becomes the object of these actions. This is the case when Fallaci suggests prohibiting Muslim immigrants from enrolling in university chemistry and biology courses, “the two sciences necessary to wage bacteriological war” (Fallaci, 2001: 23). The definition of subject and object in prescriptions indicates a polemicist. This does not recognize the opponent as a subject with the right to take the floor but rather portrays an enemy who must be voided as a discussion partner: “The polemicist relies on a legitimacy that his opponent is by definition denied” (Foucault, 2004: 725).

## **Conclusions**

Based on this analysis, the polemicist’s discourse is identified by the categorization of both her group and the antagonistic group, although certain forms of denomination, such as particular lexicalization, are used only or primarily to evaluate the other group. Prescriptions have as their subject her own group and aim to control the other, transforming it into an object.

The social discriminations performed through these linguistic strategies can be considered typical of a polemic, because they deny the condition of equality for the opponent. Moreover, they exclude the possibility of a consensus, because the proposed solutions do not stem from a dialogue and are not acceptable to both parties.

Fallaci sees Muslims as *the* opposite and *the* opponent and also identifies her critics as opponents. Both groups are denominated with particular lexicalizations (“sons of Allah”) and dehumanized references (“hyenas” and “rabbits”), respectively, but evaluations vary because the opposite/opponent is intensely described through attributions of actions.

Devaluation of the other is also presented as the affirmation of her own group’s superiority. For this reason, Fallaci uses indirect references to the West by listing cultural traditions. Contributions of Muslim culture are placed at a lower level. In addition, the author prefers to use adjectives for Muslims instead of symbols.

Fallaci attempts to present her content as reality while describing the other, not by means of statistical data, but by attributions of actions. As for prescriptions, the resolution of the “problem”, the other, is understood as a task that belongs to her group.

To what extent these results may be imported to other cases of polemics is a question that future empirical studies must examine. However, the instruments proposed

here help collect data to assess when and how a condition of equality to the opponent is denied and what solutions are proposed. These are central dimensions for identifying a polemic and distinguishing it from a controversy.

### **Bibliographical References**

ANIA, G. "11 September 2001: the Italian writers' response", *Modern Italy* 17 (1), p. 119-137, 2012.

BELPOLITI M. "The Fallacies of St. Fallaci", *Foreign Policy*, 130, p. 84-87, 2002.

BERGMAN W. **Antisemitismus in öffentlichen Konflikten**: kollektives Lernen in der politischen Kultur der Bundesrepublik 1949-1989. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag, 1997.

BIALASIEWICZ L. "The Death of the West": Samuel Huntington, Oriana Fallaci and a New 'Moral' Geopolitics of Births and Bodies', *Geopolitics*, v. 11, p. 701-724, 2006.

DE BORTOLI F.D. (2001) 'La rabbia e l'orgoglio (f. of b.)', *Corriere della Sera*, 29 September, 23. available online at: [[http://archiviostorico.corriere.it/2001/settembre/29/RABBIA\\_ORGOGLIO\\_co\\_0\\_01092911142.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/2001/settembre/29/RABBIA_ORGOGLIO_co_0_01092911142.shtml)], accessed 22 June 2013.

BREITFELD A. (2006) 'Islam-Schmähung. Prozess gegen Fallaci verschoben', *Der Spiegel Online*, June 12, available online at: [<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/islam-schmaehung-prozess-gegen-fallaci-verschoben-a-420874-druck.html>], accessed 22 June 2013.

CARR M. (2006) 'You are now entering Eurabia', *Race and Class* 48 (1): 1-22.

CASTRO P. (2005) 'Comunicação e polifuncionalidade da linguagem: revisitando as modalidades comunicativas para análise de material textual', in A.P. Moreira et al. (eds.) *Perspectivas teórico-metodológicas em Representações Sociais*, pp. 291-322. João Pessoa: Editora Universitária UFPB.

D'ARCAIS A.F. (2006) 'Fallaci, l'ultima provocazione: Faccio saltare la moschea in Toscana', *La Repubblica*, 30 May, available online at [<http://www.repubblica.it/2006/05/sezioni/cronaca/fallaci-moschea/fallaci-moschea/fallaci-moschea.html>], accessed 22 June 2013.

ECO U. (2001) 'Le guerre sante passione e ragione', *La Repubblica*, 5 November, available at: [<http://www.repubblica.it/online/mondo/idee/eco/eco.html>], accessed 22 June 2013.

FALLACI O. (2001) 'La rabbia e l'orgoglio', *Corriere della Sera*, 29 September, available at: [<http://archiviostorico.corriere.it/>], accessed 22 June 2013.

FALLACI O. (2002) *Die Wut und der Stolz*. Munich: Ullstein Heyne List.

- FOUCAULT M. (2004) 'Polêmica, política, problematização', in M. Foucault *Ditos e Escritos*, pp. 724-735. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- HABERMAS J. (1981) *Theorie des kommunikativen Handelns. Handlungsrationality und gesellschaftliche Rationalisierung*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- MACMULLIN E. (1987) 'Scientific controversy and its termination', in T.H. Engelhardt and A. Caplan (eds) *Scientific controversies*, pp. 49-91. Cambridge/New York: CAMBRIDGE University Press.
- Marková I. (2003) *Dialogicality and Social Representations. The Dynamics of Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MARKOVÁ I. (2000) 'Amédée or How to Get Rid of It: Social Representations from a Dialogical Perspective', *Culture and Psychology* 6 (49): 419-460.
- MARSILLI G. (2001) 'Oriana Fallaci: La crociata c'è ed è contro di noi', *L'Unità*, October 30, 7.
- MAYRING P. (2008) *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. Weinheim: Belz.
- MOSCOVICI S. (2000) 'The phenomenon of social representations', in S. Moscovici (eds) *Social Representations. Explorations in Social Psychology*, pp. 18-77. New York: New York University Press.
- ROKEACH M. (1973) *The nature of human values*. New York: Free Press.
- RUßMANN U. (2010) 'Verständigungsorientierte Kommunikationsprozesse in der öffentlichen politischen Diskussion. Das VÖA-Modell in der Wahlkampfkommunikation', in W. Hömberg et al. *Kommunikation und Verständigung. Theorie, Empirie, Praxis*, pp. 171-175. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- SCHEER R. (1981) 'Oriana Fallaci', *Playboy*, November 1981, available online at [<http://www.playboy.it/playboy-life/interviste/380/oriana-fallaci>], accessed 22 June 2013.
- STENZEL J. (1986) 'Rethorischer Manichäismus. Vorschläge zu einer Theorie der Polemik', in A. Schöne (eds) *Kontroversen, alte und neue*, pp. 03-11. Tübingen: Niemeyer.
- STRAUB S. (2004) *Der Polemiker Karl Kraus. Drei Fallstudien*. Marburg: Tectum Verlag.
- TALBOT M. (2006) 'The Agitator. Oriana Fallaci directs her fury toward Islam', *The New Yorker*, June 5, 2006, available online at [[http://www.newyorker.com/archive/2006/06/05/060605fa\\_fact](http://www.newyorker.com/archive/2006/06/05/060605fa_fact)], accessed 22 June 2013.

THIELE M. (2008) 'Evas Prinzipien und rethorische Fähigkeiten. Wie ein Buch zum Bestseller wurde', in G. Kreuzbauer et al. (eds) *Rethorische Wissenschaft: Rede und Argumentation in Theorie und Praxis*, pp. 61-73. Wien: Lit.

VECCHI G.G. (2001) 'E l'Italia si divide nel segno di Oriana', *Corriere della sera*, October 1, 2001, 13, available online at:  
[[http://archiviostorico.corriere.it/2001/ottobre/01/Italia\\_divise\\_nel\\_segno\\_Oriana\\_co\\_0\\_0110013046.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/2001/ottobre/01/Italia_divise_nel_segno_Oriana_co_0_0110013046.shtml)], accessed 22 June 2013.

WAGNER F. (2001) *Implizite sprachliche Diskriminierung als Sprechakt. Lexikalische Indikatoren impliziter Diskriminierung in Medientexten*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

## NA CONTRAMÃO DA HEGEMONIA: VÍDEO *É TUDO MENTIRA* COMO PRODUTO DO MEDIATIVISMO

Mayllin Silva Aragão\*  
Ricardo de Oliveira Freitas\*

**Resumo:** O artigo analisa a presença das características do midiativismo no vídeo documentário *É tudo mentira*, da Organização Arte Manha. Para tanto utiliza como metodologia o estudo bibliográfico e a análise de conteúdo. O trabalho discute o midiativismo e realiza uma análise videográfica da produção *É tudo mentira*, a fim de revelar a importância do uso de um suporte antes de domínio hegemônico dos meios de comunicação de massa para o fortalecimento do ativismo pelos movimentos sociais. Reconhecemos, portanto, que o vídeo *É tudo mentira* é produto do midiativismo, ao considerarmos o assunto abordado, a forma de criação e produção do material e, principalmente, ao considerarmos o que este representou, como instrumento de resistência, dentro do movimento social em Caravelas.

**Palavras-chave:** mídia alternativa; movimentos sociais; Organização Arte Manha

## IN AGAINST THE TIDE OF HEGEMONY: *É TUDO MENTIRA* VIDEO AS PRODUCT OF MEDIATIVISM

**Abstract:** the article analyzes the presence of mediativism characteristics in documentary video *É tudo mentira*, from Arte Manha Organization. To do so, we use bibliographical study and content analysis as methodology. The work discusses the mediativism and performs a videographic analysis of video *É tudo mentira* in order to reveal the importance of using a stand before hegemonic dominance of the mass media to strengthening activism by social movements. Therefore, we recognize that the video *É tudo mentira* is a mediativism product due to the subject matter, the way of creating and producing the material and, especially, for being an instrument of resistance within the social movement in Caravelas.

**Keywords:** alternative media; social movements; Arte Manha Organization

### Introdução

O sistema audiovisual brasileiro apresenta um desequilíbrio no que se refere à produção de conteúdos, pois há uma concentração da criação de produtos audiovisuais pelas emissoras abertas de televisão que monopolizam o cenário. Essa situação, que tem sua raiz no processo de formação das redes nacionais de comunicação, foi beneficiada

---

\* Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações. Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC).

\* Pós-doutor, Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos das Linguagens – Universidade Estadual da Bahia (UNEB).

pelo governo militar que, no final da década de 1960, fomentava um ideal de integração nacional e de uma identidade brasileira unificada, coesa e que representaria todos os brasileiros. Assim, através da televisão, o Brasil passou a compartilhar uma ideia homogênea acerca da identidade cultural brasileira, ratificada pelo não acesso à tela de outras identidades.

Somente no início da década de 1980, passa a ser introduzido, no Brasil, o chamado vídeo doméstico. Com este, abriram-se possibilidades potenciais para a criação de conteúdos independentes e para a atuação do midiativismo, que, segundo John Downing (2004), representa uma forma de ativismo nos movimentos sociais, ao se apropriar de recursos técnicos e da linguagem das mídias tradicionais para produção de conteúdos de contracultura. O midiativismo visa ainda uma postura crítica em relação às mídias hegemônicas. Estes produtos audiovisuais, considerados como alternativos, não seguem a dinâmica das produções da televisão brasileira<sup>1</sup> à medida que concebem os mais variados produtos, muitas vezes não atendendo a uma dinâmica mercadológica e contribuindo para a exposição de diferenças culturais e identitárias.

Com base no acima exposto, este artigo<sup>2</sup> apresenta características do Movimento Cultural Arte Manha que confirmam sua atuação midiativista e analisa os modos de expressão e formas de representação da realidade social regional elaborados pelo Movimento, através da linguagem audiovisual videográfica, antes de domínio exclusivo de grupos hegemônicos de comunicação. Tendo como pressuposto que essa Organização, entre outras ações, busca colocar em evidência temas que são marginalizados por grupos hegemônicos de comunicação, a intenção foi identificar o modo com que o vídeo *É tudo mentira* se enquadra como artifício a favor do midiativismo ao contribuir para mudanças na realidade social local a partir de produto midiático e ao contrariar a dinâmica da televisão brasileira.

Acredita-se que, a partir da análise da produção audiovisual *É tudo mentira*, é possível verificar uma forma de ativismo elaborada pelo Movimento Cultural Arte Manha, que significa, ao menos em termos potenciais, uma comunicação mais democrática, já que tem como premissa, entre outras coisas, o desenvolvimento de uma postura crítica em relação às mídias tradicionais e hegemônicas.

---

<sup>1</sup> A expressão televisão brasileira refere-se às emissoras de sinal aberto, excluindo as TVs por assinatura.

<sup>2</sup> O artigo é parte da dissertação de mestrado intitulada *Na contramão da hegemonia: vídeo É tudo mentira como produto do midiativismo*.



A produção analisada se constitui em um documentário, gênero cinematográfico que congrega conteúdos que se dedicam à representação de elementos e episódios do mundo real. Em um documentário, compartilha-se o que comumente se denomina “realidade”, já que estes se ocupam de ser registros de um povo, de um lugar, de uma forma de vida, ou ainda ficções com atributos explicitamente extraídos de uma realidade próxima. Nesse sentido, justificam-se os estudos relacionados a vídeos que se predisponham a retratar a realidade, já que estes se constituem como formadores de opinião sobre os temas abordados nessas produções. Soma-se a isso, o fato de que a muitos dos temas somente se tem acesso através de vídeos destinados a representar a realidade e, conseqüentemente, dos estudos desenvolvidos sobre os mesmos.

### **O midiativismo na contramão da hegemonia**

O termo midiativismo se compõe da junção das palavras mídia e ativismo e pressupõe a utilização da mídia, enquanto linguagem e suporte de veiculação, porém engajada em práticas de modificação da realidade social. Indica uma comunicação mais democrática e alternativa, por entender que a comunicação ocupa uma questão central nas lutas sociais.

O midiativismo está direcionado à necessidade de formas comunicacionais que busquem dar visibilidade a problemas locais, que não encontram expressão na mídia tradicional. Essa exposição através da mídia pode acontecer em diferentes níveis, podendo visar uma comunicação entre membros da própria comunidade que produz os conteúdos alternativos ou algo mais amplo, mas ambas relacionadas à intenção de reconhecimento.

Também por isso, comunicação comunitária passa a traduzir a ideia de pertencimento de grupos e comunidades ideologicamente minoritárias junto à esfera hegemônica, relacionando, pois comunicação comunitária, cultura de minorias, mídias alternativas, midiativismo e ações de resistência. (FREITAS, 2009, p. 3)

A ideia do midiativismo ou ativismo midiático tem suas origens no que se chama de mídia tática ou *culture jamming*, que congrega a proposta de uma mídia mais acessível originada da possibilidade de as pessoas consumirem produtos eletrônicos mais baratos, que permitam a criação de seus próprios conteúdos ao estilo “*do it yourself*” ou “faça você mesmo”. David Garcia e Geert Lovink (1997) citados por

Henrique Mazetti (2007) abordam a *culture jamming* como mecanismo para difundir conteúdos culturais burlados pela mídia tradicional. Ainda de acordo com Mazetti, (2007), *Culture Jamming*, embora tenha a mesma premissa da mídia tática em termos ideológicos, está relacionada à ideia de sabotagem da mídia com ações mais efetivas contra a mídia tradicional. Surgida nos Estados Unidos na década de 1980, a prática envolvia a subversão de mensagens midiáticas como notícias falsas, alteração de *outdoors* ou mensagens publicitárias.

Downing (2004, p. 21) utiliza o termo *mídia radical*, para “à mídia – em geral de pequena escala e sob muitas formas diferentes – que expressa uma visão alternativa às políticas, prioridades e perspectivas hegemônicas”.

Para entender essa relação entre mídia hegemônica, aqui também chamada de tradicional ou convencional, e a mídia de oposição ou contra-hegemônica, é necessário esclarecer a acepção e utilização desses termos. Optou-se por utilizar os conceitos trabalhados por Downing (2004), pela correlação que o autor estabelece entre esses conceitos e a mídia radical alternativa, que também são foco de interesse deste trabalho. O autor, por sua vez, faz as conceituações baseadas em Gramsci, a partir de textos que se constituíram como base reflexiva sobre poder, capitalismo e cultura.

De acordo com Downing (2004), hegemonia está relacionada à liderança, havendo uma necessidade de questioná-la enquanto instrumento de dominação cultural. Nesse sentido, a afirmação de que há formas alternativas de se organizar, atitudes de oposição. Para o autor, a expansão do capitalismo está associada a um ideal de sociedade estimulado e difundido por órgãos de informação e cultura como sendo um formato correto e primordial a ser seguido. Assim, através das escolas, centros universitários, meios de comunicação, igreja e literatura, por exemplo, foi sendo espalhada a ideologia do capital. Na contramão, a perspectiva socialista, que não prevê a dinâmica do lucro, seria a alternativa de contra-hegemonia, justamente por contestar as premissas do capitalismo. Isso faz com que o contra-hegemônico seja caracterizado por contrariar ou contestar características difundidas como primordiais, absolutas, verdadeiras, corretas ou analisadas numa perspectiva dialética, levando em consideração questões como contexto social.

As noções de *contra-hegemonia* e *contra-hegemônico* tornaram-se bastante comuns entre os escritores influenciados pelo pensamento de Gramsci – embora ele próprio nunca tenha usado esses termos- como forma de categorizar as tentativas de contestar as estruturas ideológicas dominantes e suplantá-las com uma visão radical

alternativa. Muitos dos meios de comunicação radicais alternativo pertencem a esse modelo. A proliferação dessa mídia seria vital, tanto para ajudar a gerar essas alternativas no debate público como para limitar qualquer tendência da liderança oposicionista, seja qual for a forma que ela assuma, de radicar-se como agência de dominação em vez de liberdade. (DOWNING, 2004, p. 48, grifos do autor)

É pertinente, portanto, entender que formas alternativas às lideranças, aqui entendida como hegemônias, são importantes para questionar ideologias e disponibilizar outras expectativas sobre um mesmo fato, que pode ser tanto relacionado a uma perspectiva maior como as questões políticas, quanto a assuntos mais cotidianos como a contestação da mídia tradicional. “O papel da mídia radical pode ser visto como o de tentar quebrar o silêncio, refutar as mentiras e fornecer a verdade. Esse é o modelo da contrainformação” (DOWNING, 2004, p. 49).

Em relação à atuação, a mídia alternativa age como forma de suprir uma lacuna intrínseca a uma sociedade plural, pois tem grande potencial para atingir milhares de interessados que buscam formas de representação em um ambiente coletivo. Dentre os benefícios proporcionados, Downing cita: a expansão da disponibilidade de informações sobre os mais variados assuntos, possibilitando a reflexão sobre a limitação da comunicação centralizada; a sensibilidade de “dar voz” a grupos excluídos e marginalizados, ao permitir a espontaneidade e a exposição de opiniões e visões de mundo que não têm espaço nas mídias convencionais; o fato de as comunicações alternativas não precisarem atender a uma dinâmica mercadológica nem censurar conteúdos em nome de autoridades religiosas ou do estado; e, por fim, o fato de que os conteúdos alternativos ajudam no desenvolvimento de identidades culturais sem a premissa de estarem sempre relacionadas a uma instituição formal. Em seu lugar, acesso ao popular e ao local. “Esses elementos combinados justificam plenamente a ideia de que a mídia radical é o agente da capacidade de desenvolvimento, não apenas instituições de contra-informação e, com certeza, não enfadonho enxame de mosquitos passageiros” (DOWNING, 2004, p. 81).

Como consequência, a comunicação alternativa apresenta benefícios incalculáveis para quem a produz ou para quem é impactado por ela:

Implica que cada um tenha a oportunidade de criar suas próprias imagens acerca de si mesmo e do ambiente; que cada um seja capaz de recodificar a própria identidade de acordo com os signos e códigos que escolha, rompendo assim a aceitação tradicional dos signos e códigos impostos por fontes externas; que cada um reconstrua o retrato pessoal que tem da própria comunidade e da própria cultura;

que explore as possibilidades infinitas do próprio corpo, do próprio rosto, para criar expressões faciais (uma nova codificação de rosto) e linguagens não-verbais (uma nova codificação do corpo) até então desconhecidas; que cada um retire a própria linguagem do seu esconderijo habitual e traga para fora, para a esfera pública, observando como ela funciona, de que maneira anula as outras linguagens ou é anulada por ela. (RODRÍGUEZ *apud* DOWNING, 2004, p. 89)

Potencialmente, a mídia alternativa se constitui como suporte midiático para uma comunicação mais democrática e acessível, em termos de produção. Possibilita ainda alterações nas dinâmicas sociais pelos impactos causados por essas produções. Com uma variedade de atuações junto aos movimentos sociais, o midiativismo busca visibilidade através das mídias e, embora o termo atualmente contemple outras formas de nomeação, como a comunicação popular, alternativa, radical, entre outras, todas consideram uma mídia mais democrática em termos de produção, mais ilimitada em relação aos conteúdos e mais plural no que tange à exaltação das identidades culturais. Além disso, agrega a possibilidade de se constituir em resistência.

Essa variedade de termos, aqui encarados como sinônimos do midiativismo, exige a necessidade de elucidar como essas formas comunicacionais são apreendidas. Ao analisar os termos mídia alternativa, comunicação comunitária, popular, midiativismo ou mídia radical, tão comuns na atualidade, é importante destacar que todos estão relacionados a processos de comunicação que se constituem em outra opção que não seja a mídia convencional, hegemônica. Na realidade, é uma postura contrária à mídia tradicional, no que se refere aos conteúdos exibidos, finalidade, formas de apresentação e alcance:

Em síntese, a comunicação popular e alternativa se caracteriza como expressão das lutas populares por melhores condições de vida que ocorrem a partir dos movimentos populares e representam um espaço para participação democrática do “povo”. Possui conteúdo crítico-emancipador e reivindicativo e tem o “povo” como protagonista principal, o que a torna um processo democrático e educativo. É um instrumento político das classes subalternas para externar sua concepção de mundo, seu anseio e compromisso na construção de uma sociedade igualitária e socialmente justa. (PERUZZO, 2006b, p. 4)

Entre as mudanças na produção de conteúdos midiáticos está a possibilidade de criar produtos fora das grandes redes de comunicação, estando a criação atrelada a grupos e movimentos sociais, entre outros. Além disso, uma espécie de “liberação” da temática e abordagens exploradas nesses produtos.

Tendo como pressuposto que as sociedades são plurais, em termos identitários, e que não há espaço midiático que explore essa variedade cultural em sua totalidade, os discursos alternativos assumem um papel importante, à medida que proporcionam o acesso a identidades culturais marginalizadas.

As identidades se constroem discursivamente, isto é: identidade são falas, discursos que dão visibilidade (projetam) traços de caracterização e de unificação, provocam compartilhamento – e por aí também estabelecem tanto os pares quanto os não iguais. Processos identitários estabelecem tanto as semelhanças e os semelhantes quanto à diferença e os diferentes – o outro. (FRANÇA 2001, p. 4)

Através dos discursos, os mais distintos grupos sociais podem ser representados e isso gera uma busca para ter acesso às mídias, na tentativa de discursar, alcançar um espaço, um reconhecimento, um lugar no qual possam, de fato, ser representados. Para França (2001, p. 4), a centralização da mídia desencadeou representações que desconsideram e distorcem a realidade, no sentido de que fala-se em nome de outro:

Ora nas sociedades estratificadas em que vivemos, marcada pela diferença, mas também pela dominação e intolerância, o “outro” não fala. Ele é “falado” pelos discursos identitários que, ao estabelecer o padrão (quem somos nós), vem exatamente posicioná-lo enquanto “outro” (o “outro” do “nós”).

Ainda segundo a autora, essa dinâmica de conscientização de variedade de discursos desperta para a necessidade do que chama de *novos lugares de fala*, no qual, mesmo em espaços coletivos de convivência social urbana, com diferenças, é possível ter ambientes para expressão de variadas vozes, aqui entendidas como diferentes pontos de vista, visões de mundo que buscam acessibilidade para se comunicar.

Um sujeito social se constrói relacionalmente (no meio dos outros); o acesso à palavra lhe dá uma outra forma de aparição, de visibilidade pública (da mesma maneira como podemos entender que o não acesso à palavra produz um apagamento simbólico, um processo de sujeição não só comunicacional, mas política). (FRANÇA, 2001, p. 7)

Para França (2001), a situação desperta para a necessidade de criar espaços alternativos de fala, que correspondem justamente a uma comunicação mais acessível em termos de produção e volume. São novos discursos que surgem a partir de novos lugares de fala. Estes, por sua vez, corroboram para uma outra dinâmica dos meios de comunicação que não envolvem apenas os conglomerados de mídia, mas os veículos de comunicação, podendo ou não ser de massa, coordenados democraticamente.

As novas formas de disponibilização de conteúdos ou lugares de fala, discursos, recebem vários nomes, entre eles os já citados: mídia alternativa, comunicação popular, comunicação comunitária ou midiativismo, apreendidos como recurso das organizações em um processo que alia a mídia como veículo de representação dos movimentos sociais. Embora para alguns autores haja diferenças entre essas expressões, serão tratadas aqui como sinônimos.

A comunicação comunitária refere-se não só ao acesso a informações, que são vedadas nos meios tradicionais de comunicação, mas assume a perspectiva de os cidadãos serem produtores de conteúdo.

### ***É tudo mentira: na contramão da hegemonia***

O vídeo *É tudo mentira* é uma criação do Movimento Cultural Arte Manha, organização que foi fundada e atua em Caravelas, cidade brasileira localizada no Extremo Sul do Estado da Bahia. De acordo com último recenseamento do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE-2010), o município tem 21.414 habitantes e tem como principais atuações a pesca artesanal e a agropecuária. Rica em belezas naturais e situada em área de Mata Atlântica, Caravelas é banhada pelo Oceano Atlântico e é base de saída para o Parque Nacional Marinho dos Abrolhos, já que é o ponto da costa brasileira mais próximo do arquipélago.

Fundado em 1982, o Movimento Cultural Arte Manha atuou de maneira informal durante 10 anos, quando, em 1992, através de registro formal das atividades, com criação de cadastro nacional como pessoa jurídica, passou a funcionar de forma mais sistemática. Dentre as atividades registradas na Receita Federal, estão: associação de defesa de direitos sociais, e organizações associativas ligadas à cultura e à arte. O Grupo tem como missão:

Realização de ações educacionais e culturais visando uma integração entre o fortalecimento da identidade e diversidades culturais da comunidade como atividades de geração de trabalho e renda para jovens e adultos, mulheres e homens, habitantes das regiões periféricas da cidade (GALDINO, 2013).<sup>3</sup>

---

3 Depoimento concedido em maio de 2013 a Mayllin Silva Aragão, para a dissertação de conclusão do mestrado em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz.

De acordo com Jaco Galdino (2013), entre as atividades desenvolvidas pelo Arte Manha, estão a dança, a música, o cinema, as artes plásticas, o turismo pedagógico e cultural, a valorização das construções rústicas, além de ações junto a conselhos e movimentos socioculturais e ambientais da região. Realizam ainda reuniões ordinárias e desenvolvem cronograma de atividades culturais.

Desde a institucionalização, em 1992, até os dias de hoje, o grupo, liderado por jovens e adultos que se reconhecem como afro-indígenas, contribui para a comunicação comunitária existente na cidade. Destaca-se aqui o Cineclubes Caravelas e a Avenida Filmes, por serem parceiros do Arte Manha na produção do vídeo analisado.

Em 2008, a Organização Arte Manha desenvolveu o documentário intitulado *É tudo mentira* como uma forma de alertar a população de Caravelas, no extremo sul da Bahia, para os perigos da carcinicultura, que é a criação de camarão em cativeiro, uma vez que havia projetos que visavam à implantação desse tipo de cultura na região.

O vídeo tem como argumento que essa implantação seria maléfica para a comunidade de Caravelas e assim tenta comprovar os possíveis prejuízos que essa modalidade de criação acarretaria para a população local. Como projetos semelhantes já haviam sido implantados em outros lugares do Brasil, o vídeo se apropria de depoimentos de pessoas de outras comunidades para relatar a experiência da carcinicultura, evidenciando argumentos para que a população de Caravelas possa entender os problemas e dificuldades desse cultivo e não aceitar a implantação dessas fazendas de camarão. Somam-se a isso depoimentos de representantes do IBAMA e do Parque Nacional Marinho dos Abrolhos, que alertam para possíveis impactos ambientais irreversíveis para a região. O vídeo enfatiza que são mentiras as propostas relatadas pelos donos das fazendas de camarão para convencer as pessoas a aderirem à carcinicultura, daí o nome do vídeo ser *É tudo mentira*.

Havia uma mobilização em Caravelas contra a instalação do projeto de construção da maior fazenda de carcinicultura do Brasil. A partir disso, foram desenvolvidas ações contrárias à implantação, dentre elas o vídeo. As ações envolveram parcerias entre o Movimento Arte Manha, a Avenida Filmes e o Cineclubes Caravelas, além das instituições Ecomar, CI Brasil, Parque Nacional Marinho dos Abrolhos, escolas e sindicatos.

O vídeo foi financiado por uma Organização não governamental inglesa, chamada EJV - Foundation of Environmental Justice -, que enviou uma equipe técnica composta de cinegrafista, diretor e editor, para acompanhar a produção do vídeo. As

despesas com viagem e hospedagem foram pagas pela EJF, que ainda doou microfone profissional, câmera filmadora Sony HVR Z1 e um *notebook* para a Organização Arte Manha. Além da equipe enviada pela ONG, duas pessoas do Cineclube Caravelas participaram da gravação do vídeo. De acordo com Jaco Galdino (2013), coordenador do Arte Manha e diretor do filme, eles desenvolveram o roteiro durante a viagem e aprenderam a utilizar os equipamentos durante as gravações no Ceará: “Foi o exercício de aprender fazendo”.

O vídeo foi gravado na cidade do Cumbe, no estado do Ceará, e na cidade de Canavieiras, no estado da Bahia, justamente para se apropriar de depoimentos de pessoas que moram em lugares nos quais houve a implantação da carcincultura e podiam falar, com propriedade, sobre as fazendas. De acordo com Jaco Galdino (2013), a intenção

foi mostrar que a propaganda que estavam fazendo de geração de renda era mentirosa porque não gerava a quantidade de empregos prometidos, além de provocar muitos danos ambientais [...] e ainda tinha abrolhos e os manguezais de caravelas considerados como uns dos mais importante manguezal do Brasil, e berçário da fauna marinha.

Foram 15 dias entre gravação e edição do material, depois a exibição para a comunidade de Caravelas, através do Cineclube. O vídeo foi exibido ainda no Brasil, no Festival Internacional de Meio Ambiente, em Salvador-BA, e Festival GAIA de Meio Ambiente, no Rio de Janeiro, além de exibição nos Estados Unidos e na França no Festival Bresil em Moviment.

A partir da análise do vídeo *É tudo mentira*, é possível tecer algumas considerações, numa tentativa de exemplificar características que direcionam o vídeo para a dinâmica que envolve a comunicação alternativa, popular, o midiativismo. Para isso foram estabelecidos alguns critérios que interligam o vídeo analisado ao midiativismo, tais como a criação do produto midiático por um grupo minoritário e aspectos relacionados ao conteúdo, como o tema envolvendo ativismo dentro do movimento social; que tenha como referência a identidade cultural local; de crítica às hegemonias e aos meios de comunicação de massa.

O primeiro ponto analisado refere-se à **criação de conteúdo por grupo minoritário**: o vídeo é uma parceria da Organização Arte Manha e do Cineclube Caravelas com grupos ambientais e organizações não governamentais, que têm características identitárias que os enquadram como minoria. Estas, na concepção de



Sodré (2005), refere-se a grupos ou classes que buscam assumir lutas sociais em contraposição a atuações de uma maioria ou em nome de uma maioria. No vídeo, essas minorias são representadas por pescadores, marisqueiras e ambientalistas.

Muitos trechos exibem **conteúdo de ativismo dentro do movimento social**. Partindo do pressuposto de que o ativismo se baseia nas práticas sistematizadas e destinadas à transformação social, são encontradas, nos trechos sonoros, várias falas que corroboram para o ativismo, que é premissa do midiativismo, no vídeo. Falas engajadas contra a carcicultura e a favor da preservação ambiental e cultural local, que é o foco do discurso videográfico, são reforçadas durante todo o material. Soma-se a isso o fato de o produto *É tudo mentira* ser parte de manifestações de resistência à instalação de uma fazenda de camarão em cativeiro na região. As falas em conjunto revelam o desejo de instruir a população a negar a carcicultura e transformar a realidade local.

Pode-se ainda apontar que os **conteúdos têm como referência a identidade cultural local**. Embora essa representação seja mais explícita em alguns trechos, a obra como um todo enaltece a identidade cultural local, ao privilegiar a dinâmica de pesca artesanal, a preservação de áreas ambientais, em detrimento de alternativas que visam o global, como cultivo industrializado de produtos. Faz isso tanto ao estimular que a população de Caravelas privilegie essas questões, quanto ao selecionar pessoas com características sociais e econômicas semelhantes às de Caravelenses para expor essa situação.

Identificam-se ainda **conteúdos de crítica às hegemonias**. Tais conteúdos são mais reconhecíveis em alguns trechos específicos, porém, no conjunto da obra, é factível a intenção de contrariar dinâmicas hegemônicas. O vídeo busca evidenciar que as propostas feitas pelas pessoas que querem implantar a carcicultura em Caravelas são falaciosas. Tem como pressuposto que, no caso analisado, configuram-se como hegemônicos os fazendeiros, ricos, que buscam altos lucros através da industrialização de processos artesanais, ainda que isso implique em desastres ambientais para a região e, na contramão, em um viés contra hegemônico, a população pobre e carente composta de pescadores, marisqueiras e ambientalistas.

Por fim, deduz-se do vídeo ainda **crítica aos meios de comunicação de massa**. Uma única fala, especificamente a cena de número 45, das 47 cenas analisadas, faz referência direta aos meios de comunicação de massa: “não acreditem naquilo que é dispersado facilmente pelos meios de comunicação, completamente dominados pelos mais ricos”, numa indicação de que esses veículos colaborariam para disseminar o que a

carcinicultura apresenta como benéfico. Além desse trecho, o vídeo faz uma crítica implícita aos meios de comunicação tradicionais pelo fato de buscar o seu próprio suporte e particular forma de exibição, uma vez que não encontraria espaço em uma mídia tradicional, que normalmente não permite esse tipo de dinâmica local em suas programações.

Esses dados, permitem enquadrar o vídeo *É tudo mentira* enquanto uma ação de midiativismo. Isso é factível pelo mesmo apropriar-se de um formato midiático, antes restrito a grupos hegemônicos de comunicação, para estabelecer ativismo dentro da cidade de Caravelas. Faz isso através de uma comunicação comunitária, alternativa e, segundo os conceitos de Downing (2004), radical, na qual há efetivamente a participação popular. Ao fazer parte de um movimento de resistência contra a carcinicultura na cidade de Caravelas, o vídeo possibilitou a participação ativa, o conhecimento e a educação para um assunto até então desconhecido e apresentado como benéfico para região. Esse tipo de ativismo,

É educativo pelo processo porque a participação direta ajuda a desenvolver pessoas. O cidadão que passa a escrever para o jornalzinho; a falar no rádio; ao fazer papel de ator num vídeo popular, a criar, produzir e transmitir um programa de rádio ou de televisão; a discutir os objetivos, a linha editorial e os princípios de gestão do meio de comunicação; a selecionar conteúdos etc., vive um processo de educação informal em relação à compreensão da mídia e do contexto onde vive. Situação que ajuda a desmistificar a mídia, pois a mesma costuma ser vista como algo inacessível – como coisa só de especialistas, de “gente estudada” – pelo cidadão comum (PERUZZO, 2006a, p. 17).

O fato de o gênero escolhido ser um documentário suscita algumas premissas, tais como, potencialmente, apresentar questões do mundo histórico e constituir-se em espaço de divulgação de conteúdos que não encontram outras formas de expressão, conferindo ao vídeo o *status* de representante de uma realidade social. Os documentários,

Como representação, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social. O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma *representação* do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer. (NICHOLLS, 2005, p. 73)

Considerando que o tema/problemática da implantação da carcincultura é de cunho local, apreende-se que o vídeo *É tudo mentira* atende às perspectivas do midiativismo ao estabelecer como cenário cidades pequenas como Cumbe, no Ceará, e Canavieiras, no sul da Bahia, sendo estas enquadradas no que Freitas (2009) intitula como “periferia da periferia”. Tendo como pressuposto que periferias estão relacionadas a comparações entre centro e margem, tem-se, às margens dos grandes centros urbanos, as periferias. Já as cidades distantes dos grandes centros urbanos e com poucos habitantes são enquadradas como “periferia da periferia”:

A importância de pensar o conceito de periferia da periferia deve-se ao fato de que, ao assumi-la, incorporam-se tanto as noções de pertencimento, dentro de uma perspectiva global, como as noções de pertencimento a partir de uma lógica local; tanto do Brasil em relação as grande potências mundiais, como do nordeste em relação ao eixo centro-sul do país. (FREITAS, 2009)

Assim, cidades do interior do Nordeste brasileiro, que já se constituem em periferia do Sudeste, não são atrativos para “atuar” na dinâmica da mídia brasileira, exceto em situações exóticas ou de desastres humanos e ecológicos. No vídeo analisado, veem-se moradores de cidades nordestinas com menos de 25.000 habitantes atuando como protagonistas, tendo suas vidas representadas e um espaço de fala. “Ela (a mídia radical alternativa) frequentemente tenta ser mais sensível do que a mídia convencional às vozes e aspirações dos excluídos” (DOWING, 2004, p. 81).

Em defesa de uma causa social e com o argumento de que a carcincultura prejudicará ambiental e socialmente a região de Caravelas e o Parque Nacional Marinho dos Abrolhos, o discurso videográfico é construído pelos depoimentos de pessoas que vivenciaram a carcincultura em outras cidades e podem testemunhar, com propriedade, sobre a realidade das fazendas de camarão em cativeiro. Pelo viés do midiativismo, tem-se a exploração de forma democrática, enquanto espaço para comunicação e tema, de um discurso contra hegemônico, uma vez que a carcincultura atende anseios de uma produção industrializada e dirigida por empresários, contrariando a lógica da pesca artesanal que já existe em Caravelas.

Silveirinha (2005) utiliza o termo “democracia deliberativa” para referir-se à ideia de reconhecer diferenças como premissa essencial. Para a autora, há a necessidade de enxergar formas identitárias minoritárias em sociedades multi-identitárias, descentralizando a ideia dos macrosujeitos (nação, classe) e privilegiando formas de participação efetiva, que gerem reconhecimento. Esse conceito coaduna com as ideias

do midiativismo de reconhecimento de minorias e descentralização de produção comunicativa. Essas características estão presentes no vídeo *É tudo mentira*, ao permitir que uma minoria crie seu espaço de divulgação dos seus anseios e tenha participação efetiva na construção do vídeo, além de permitir que as pessoas da comunidade de Caravelas que assistiram ao vídeo se reconhecessem e se identificassem com as informações transmitidas.

O objetivo da “democracia deliberativa” constituiu-se, em alternativa, uma forma de explorar as formas de diálogo democrático que possam transformar as compreensões que os participantes têm de si mesmos, dos seus interesses, e dos interesses dos outros, e dessa forma criar as bases legítimas para um consenso democrático em torno das reivindicações em questão. (SILVEIRINHA, 2005, p. 43)

Ao analisar o vídeo *É tudo mentira*, percebe-se o que Freitas (2009) chama de refuncionalização da mídia ao estabelecer uma comunicação comunitária. Além de permitir que esta seja produzida em âmbito local, fora dos grandes conglomerados de mídia, coopera para uma produção mais democrática e para que os assuntos em pauta promovam a exaltação das diferenças identitárias e culturais, ao gerar ações regionais que não teriam espaço nas mídias hegemônicas para desenvolver o referido trabalho.

A utilização de recursos de comunicação por sociedades tradicionais acena para a configuração de novos panoramas, que promovem a descontextualização das funções canônicas dos veículos de comunicação e, por extensão, a sua refuncionalização e ressignificação, contribuindo objetivamente para mudanças no consumo e uso dos veículos e produtos comunicacionais, a partir de uma estratégia de desconstrução, cumprida, no mais das vezes, pela cultura hegemônica diante das culturas subalternas. (CANCLINI *apud* FREITAS, 2009)

Como consequência da refuncionalização midiática, há uma ressignificação do papel desta nas “periferias das periferias” e na sociedade como um todo. Os atores sociais locais assumem o direito de ser produtores de conteúdo, saindo da relação de passividade e consumo dos produtos audiovisuais para criar novos produtos, exaltar diferenças sociais, engajar-se politicamente, estabelecer uma comunicação mais democrática, enfim, ter espaço que possibilite permutas culturais em âmbito local ou global.

Tais trocas são importantes, pois promovem a inclusão de novos atores no cenário midiático, com a inclusão de novas mídias e produtos no cenário mundial, além de encontrarem nos recursos midiáticos importantes suportes para desenvolvimento de novas

expressões e alianças político-sociais entre estado, governo, democracia, terceiro setor, sociedade civil e grupos ideologicamente minoritários. (FREITAS, 2009, p. 4)

No vídeo *É tudo mentira*, desperta atenção o lugar de enunciação. A Organização Arte Manha, o Cineclube Caravelas e outros parceiros viram a necessidade de alertar a população e estabelecer resistência à implantação da carcincultura. Muitas formas poderiam ter sido utilizadas para representar essa situação e a resistência, no entanto, a escolha foi em fazer isso através de depoimentos de pescadores e marisqueiras, do Cumbe e de Canavieiras, cidades com estruturas físicas semelhantes às de Caravelas, e que têm ainda a fonte de renda da pesca como outra afinidade. Esse lugar de fala revela, entre outras coisas, a fala de pescadores pobres que foram enganados pela carcincultura, gerando uma relação de proximidade com quem fala e sobre o que se fala. Como resultado, há uma relação de empatia e reconhecimento nas pessoas de Caravelas em se sentirem representadas e ao estabelecerem o lugar do outro como referência para si mesmas. Esse “outro”, apesar da distância física, é próximo pelas condições sociais e econômicas nas quais vivem.

Ao colocar o povo como protagonista, tem-se uma forma particular para exaltar a concepção de mundo que é a local. Com histórias, formas de vida e linguagem semelhantes, há uma sintonia de fala local para um lugar também local, há ainda um reforço à descentralização das identidades culturais ao não colocar macrossujeitos como fonte de informação. “Anseiam, pois, pela aquisição de reconhecimento de seus problemas, prioridades e, sobretudo, de seus anseios, modos de vida e visões de mundo, junto às esferas de poder e aos seus pares” (FREITAS, 2009).

Se fosse, por exemplo, um documentário da mídia tradicional e hegemônica, provavelmente haveria a figura de um repórter para mediar as falas e conduzir a história narrada, além de dar espaço para os fazendeiros falarem “o outro lado as história”, seguindo a lógica da objetividade que permeia as produções telejornalísticas. Isso se distanciaria da proposta do Arte Manha em dar voz aos que não têm voz e acesso à fala.

A carcincultura atua com promessas de geração de emprego, desenvolvimento social e econômico da região na qual as fazendas são implantadas, além de direito e respeito às condições de trabalho. Porém essas promessas partem dos produtores de camarão, empresários, fazendeiros, ricos, que recebem uma série de incentivos de bancos e lucram muito com essa atividade, atuando assim como lideranças, ricas e hegemônicas. Na contramão dessas promessas, está o discurso do vídeo *É tudo*

*mentira*, que demonstra a insatisfação de algumas pessoas que tiveram a experiência da carcinicultura, defendendo o posicionamento de que, na fase de implantação das fazendas de camarão em cativeiro, houve promessas, mas que, na efetivação do negócio, o que aconteceu foi o contrário, acarretando em desequilíbrio ambiental, ameaça aos manguezais, contaminação de água, condições subumanas de emprego e pouca geração de emprego. Essas afirmações atuam no sentido de desmistificar as promessas dos fazendeiros, e assumem uma postura contra-hegemônica ao priorizar e dar voz ao discurso das minorias que não têm espaço de dispersão dessas informações. “Em primeiro lugar, a mídia radical alternativa expande o âmbito das informações, da reflexão e da troca a partir de limites hegemônicos, geralmente estreitos, do discurso da mídia convencional” (DOWNING, 2004, p. 81).

As ações de midiativismo representam um modo particular de articulação e mobilização social, voltada para desmistificação do que é dispersado pelas hegemonias e pelos veículos de comunicação de massa.

Ora, é a mídia que nos dias de hoje detém o maior poder de dar a voz, de fazer existir socialmente os discursos. Então, ocupá-la torna-se tarefa primordial da política da diferença, dando vazão à luta das minorias no que ela tem de mais radical (no sentido de raiz): poder falar e ser ouvida (BARBALHO, 2005, p. 36).

Como um todo, o vídeo apresenta um conteúdo crítico em torno da carcinicultura e ao mesmo tempo prevê uma reivindicação e uma emancipação de atitudes das pessoas de Caravelas. Ao mesmo tempo, ele contribui de forma educativa para qualquer pessoa que o assista, sendo de Caravelas ou não, acerca dos impactos ambientais desse tipo de cultura.

Enquadrando o vídeo às premissas do midiativismo, tem-se que se constitui em um espaço de fala alternativo, com temática de cunho local que foge à dinâmica da televisão brasileira. Em termos de comunicação, possibilita uma ampliação por representar novas formas comunicacionais, que ainda têm falhas, como a de distribuição de vídeos, por exemplo, mas ainda assim fomenta novos produtos culturais. Barbalho (2005, p. 55-56) fala em democracia comunicativa: “Trata-se de dar voz aos grupos marginalizados por meio de mecanismos especiais de representação de forma que ajude a contrariar o estatuto dominante e as hierarquias culturais”. Representa ainda uma forma eficaz e ágil de ativismo, já que a fazenda não foi implantada em Caravelas.

O midiativismo pressupõe uma intenção de mudar a realidade, como o desejo de mudar uma postura, representada em *É tudo mentira*, ao negar e contrariar as promessas da carcincultura. Implica ainda em envolver grupos em pequena escala, com pouca ou nenhuma verba, como no caso a Organização Arte Manha e do Cineclubes Caravelas, que atuam com produções de custo zero ou incentivos de organizações não governamentais, por exemplo. Buscam ainda ganhos culturais e identitários que não encontram expressão em mídias hegemônicas, no caso analisado, a preservação ambiental, a pesca artesanal na Cidade de Caravelas.

Nesse sentido, a comunicação comunitária estabelece a cidadania ao atender às necessidades das comunidades nas quais exercem alguma atividade. O midiativismo, assim como a comunicação alternativa, popular, comunitária ou a mídia radical, funcionam como agentes de desenvolvimento ao possibilitar exaltação de diferenças culturais, ao se engajar politicamente em causas sociais, ao dar voz a excluídos e marginalizados, ao atuar ativamente dentro de movimentos sociais. Como consequência, há um efetivo exercício da cidadania e uma comunicação efetiva para educação.

O vídeo produz como efeito a resposta da cidade de Caravelas em não aceitar a implantação da Coopex e a instalação de fato não acontecer. A intenção de uma comunicação lateralizada e efetiva ocorre baseando-se em premissas de preservação da identidade cultural local e em um canal midiático produzido localmente.

Ao analisar o conjunto da obra *É tudo mentira*, sabe-se que se refere a um conteúdo de ativismo, na medida em que tenta difundir uma ideia de resistência à implantação das fazendas de camarão em cativoiro. Contribui ainda para o fortalecimento da identidade local, na medida em que busca valorizar o local enfatizando as vocações da própria cidade. Independente da temática e da realidade representada, o vídeo simboliza uma mudança de lógica de produção audiovisual. Refere-se a uma ampliação nas formas comunicacionais. Chama atenção o poder de mobilização que este tipo de mídia pode adquirir, fato que coloca *É tudo mentira* na contramão da hegemonia e enaltece as vantagens do midiativismo.

## Considerações finais

O presente trabalho buscou apresentar o vídeo *É tudo mentira*, da Organização Arte Manha, como um produto do midiativismo. Isso é possível, pelo fato do vídeo burlar a dinâmica limitada de produção audiovisual da televisão brasileira e criar um produto local que, apesar de ter semelhante suporte e linguagem, foge à dinâmica de hegemonia imposta pela TV em termos identitários e culturais e representa uma forma de ativismo dentro do movimento social. O vídeo, apesar de não fazer claramente uma oposição aos veículos tradicionais de comunicação, representa uma contestação pelo fato de buscar criar seu próprio produto midiático, pela conscientização de não encontrar espaço nas mídias hegemônicas.

*É tudo mentira* mostra a realidade da “periferia da periferia” ao abordar uma problemática da pequena cidade baiana de Caravelas. Revela, através do discurso videográfico, um problema local, que na ocasião era a implantação da carcinicultura na região, mas faz isso através de um ponto de vista interno, já que o vídeo é produzido por caravelenses. A proposta era revelar os malefícios do camarão em cativeiro, a partir de depoimentos de pessoas que vivenciaram a experiência da carcinicultura, e desmistificar a proposta de desenvolvimento regional e salvação de problemas que permeava os apoiadores do projeto intitulado Coopex.

A partir da análise, foi possível estabelecer inferências que enquadram o vídeo *É tudo mentira* como produto de uma ação de midiativismo. Dentre as características do ativismo através da mídia na produção analisada, foi destacada a criação de conteúdo por um grupo minoritário, já que a ideia do produto partiu da Organização Arte Manha e do Cineclube Caravelas, com parcerias de grupos ambientais.

O produto *É tudo mentira* é uma demonstração da refuncionalização da mídia, que sai dos moldes hegemônicos e permite ser mais democrática, ao abordar temáticas locais e conseqüentemente valorizar outros aspectos identitários e culturais que não ganham espaço na mídia tradicional. Permite ainda que a relação emissor - receptor seja reavaliada, podendo o povo ser protagonista e criador dos produtos.

O fato de a Coopex não ter sido instalada em Caravelas representa a vitória de um movimento de resistência, revestindo o vídeo de importância ao servir de comunicador e ponte em favor da educação, do ativismo, de mudança da realidade regional. Colabora ainda para enquadrá-lo como ação do midiativismo o fato de o vídeo



*É tudo mentira* não ter fins lucrativos, optando pelos ganhos ambientais e sociais, obtidos pela preservação natural e pela valorização das identidades culturais locais.

Ao confirmar que *É tudo mentira* se configura como produto do midiativismo, a intenção não foi associá-lo a uma forma diferenciada de desempenho da comunicação popular e alternativa, mas exemplificar um processo midiático em termos de suporte, e contra-hegemônico em sua atuação. Como consequência, uma comunicação, democrática, aliada ao desejo de transformação, de ser resistência e que efetivamente atende a essas propostas. O vídeo analisado contribuiu para educação da população sobre o assunto da carcinicultura, como exercício da cidadania ao permitir que as pessoas da comunidade expusessem seu ponto de vista sobre o assunto e como contra-hegemônico ao burlar a dinâmica de produção audiovisual e concretizar-se como resistência.

## Referências

BARBALHO, Alexandre. Mídia e política de minorias. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (Orgs). **Comunicação e Cultura das minorias**. São Paulo: Paulus, 2005.

DOWNING, John D.H. **Mídia radical**: Rebeldia nas comunicações e movimentos sociais. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

FRANÇA, Vera. **Convivência Urbana, lugar de fala e construção do sujeito**. 2001. Disponível em: [seer.ufrgs.br/intexto/article/download/3392/4320](http://seer.ufrgs.br/intexto/article/download/3392/4320). Acesso em: 05 jan. 2013.

FREITAS, Ricardo. Apagamento e visibilidade autorrepresentada: comunicação autóctone na periferia da periferia. **Z Revista Cultural**, ano VI, n. 2, p. 1-7, 2009. Disponível em <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/apagamento-e-visibilidade-autorrepresentada-comunicacao-autoctone-na-periferia-da-periferia-de-ricardo-oliveira-freitas-2/>: Acesso em: 17 jun. 2013.

GALDINO, Jaco: Depoimento [mai. 2013]. Entrevista concedida a Mayllin Silva Aragão.

IBGE-2010. Disponível em [www.ibge.gov.br/cidadesat](http://www.ibge.gov.br/cidadesat). Acesso em: 17 jun. 2013.

MAZETTI, Henrique. Ativismo midiático, redes sociais e novas tecnologias de informação e comunicação. In: NASCIMENTO, Genio de P. A.; BARBOSA, Maria do C. (Orgs.). **Anais do XII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sudeste**. São Paulo/Juiz de Fora: Intercom/UFJF, 2007. p. 1-14. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2007/resumos/R0688-2.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2013.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

PERUZZO, Cicília Maria k. Direito a comunicação comunitária, participação popular e cidadania. **Revista Lumina**, vol.1 n. 1, p. 1-29, 2007. Disponível em: <<http://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/201/196>> . Acesso em 13 maio 2013.

PERUZZO, Cicília Maria K. Revisitando os conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária. In: FERREIRA, Sueli M. S. P.; BARBOSA, Maria do C. (Orgs.). **Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo/Brasília: Intercom/UNB, 2006. p. 1-15. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1135-1.pdf>>. Acesso em 12 abril 2013.

SILVEIRINHA, Maria João. Democracia e reconhecimento: repensar o espaço público. In: PAIVA; RAQUEL; BARBALHO, Alexandre (Orgs). **Comunicação e Cultura das minorias**. São Paulo: Paulus, 2005.

SODRÉ, Muniz. Por um conceito de minoria. In: PAIVA; RAQUEL; BARBALHO,, Alexandre (Orgs). **Comunicação e Cultura das minorias**. São Paulo: Paulus, 2005.

# TRÂNSITOS DA CULTURA POPULAR E DE MASSA NUMA COMUNIDADE QUILOMBOLA

Carlene Vieira Dourado\*

**Resumo:** este artigo apresenta noções do conceito de cultura, a partir da visão de diversos autores em diversas épocas e contextos. Problematiza-se suas terminologias e aplicabilidades nas áreas do saber, com ênfase no modo como o termo cultura e suas dimensões simbólicas se desdobraram em outros modelos ou dimensões de cultura como a Popular e de Massa. Em seguida, faz-se de forma sucinta uma discussão teórica em torno do que se configura enquanto estudo da cultura, através de um diálogo proposto entre os teóricos Marilena Chauí, Martin Barbero, Peter Burke, Mintz e Price. Por fim, é feita uma análise acerca do conceito de cultura e sua abordagem no projeto de pesquisa em fase de desenvolvimento sob o título “Poéticas Orais e Identidade étnico-racial na comunidade Quilombola de Volta Grande-Ba”.

**Palavras - chave:** cultura popular; cultura de casa; Comunidade Quilombola.

## TRANSITS OF POPULAR AND MASS CULTURE IN A QUILOMBOLA COMMUNITY

**Abstract:** this article presents notions of the concept of culture, from the perspective of different authors at different times and contexts. It problematizes terminologies and applicabilities in several areas, with emphasis on how the term culture and its symbolic dimensions unfolded in other models or cultural dimensions such as Popular and Mass. Then, it proposes a briefly theoretical discussion around what is configured as the study of culture through a dialogue between the theorists Marilena Chauí, Martin Barbero, Peter Burke, Mintz and Price. Finally, an analysis is made about the concept of culture and its approach in the research project being developed under the heading "Oral Poetry and ethno-racial identity in Quilombola community of Volta Grande-Ba".

**Keywords:** popular culture; mass culture; Quilombola Community.

### Introdução

Nos estudos culturais contemporâneos não há um consenso ou uma definição precisa acerca do termo “Cultura”. Essa imprecisão decorre do caráter polissêmico da terminologia, bem como das discordâncias com relação a alguns pontos dessas múltiplas definições, no entanto, nem toda definição de cultura, como se pensa, vem da Antropologia.

---

\* Mestranda do Pós-Crítica (Programa de Pós Graduação em Crítica Cultural), da Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

Quando questionado o conceito de Cultura, grande parte das pessoas lhe atribui um sentido muito comum que a define como produção artística e intelectual. Nesse sentido, seu conceito seria ainda desdobrado em uma gama de terminologias e/significados como a cultura erudita, cultura popular, cultural de massa etc., enfim expressões que representam conceitos específicos para a produção intelectual de determinados grupos sociais.

No entanto, distanciando daquilo que o senso comum concebe como Cultura e partindo para uma leitura ou noção no âmbito das ciências sociais e de seus desdobramentos nos campos do saber, é imprescindível uma contextualização histórica para que seja possível uma compreensão mais significativa.

### **Diálogos e noções sobre cultura popular e cultura de massa**

Quando se pesquisa o conceito de Cultura nos dicionários ou em sites de pesquisa, embora a definição seja abrangente, a primeira definição se relaciona ao “ato, efeito ou modo de cultivar”. Esta definição está relacionada ao cultivo e cuidado com a terra, com a agricultura, assim esta primeira ideia é abordada por alguns estudiosos como Marilena Chauí que traz em seu livro “Cultura e Democracia” (2008) a visão de que o termo provém do verbo latino ‘colere’, que significava o cultivo e o cuidado com a terra. E enquanto cultivo, a cultura era concebida como uma ação que conduz à plena realização das potencialidades de alguma coisa ou de alguém; era fazer brotar, frutificar, florescer.

Esse sentido do termo foi, com o passar do tempo, ganhando uma nova configuração no ocidente e, no século XVIII, a partir do Iluminismo, surge com a Filosofia um novo modo de enxergar a cultura, agora o conceito aproxima-se do que se conhecia até então como civilização. Este termo, por sua vez, ainda conforme Chauí (2008) deriva-se da ideia de vida civil, portanto, de vida política e de regime político. Nesse contexto, a autora entende que o termo cultura muda sua significação, passando a constituir um critério para quantificar o grau de civilização de determinada sociedade, sendo encarada, então, como um conjunto de práticas (artes, ciências, técnicas, filosofia, os ofícios) avaliadas segundo critérios de evolução.

O que se percebe é que a ideia de Cultura não pode se dissociar de sua relação com o tempo, no contexto do Iluminismo, por exemplo, a ideia de cultura estava

relacionada ao tempo, mas, de uma forma contínua, linear e evolutiva, ou seja, a cultura aqui estava relacionada a ideia de progresso. Segundo Chauí (2008) e Laraia (1986), o grau de cultura de uma civilização era medido pelo seu nível de progresso.

Esses primeiros conceitos de Cultura, abordados por Marilena Chauí, também são defendidos, em partes, pelo teórico brasileiro Alfredo Bosi em *Dialética da colonização*, (1992) obra esta em que ele define cultura a partir da linguística e da etimologia da palavra. Para ele, cultura, assim como culto e colonização, viria do verbo latino ‘colo’, que significa ocupar a terra. Cultura, dessa forma, seria a conjugação futura de tal verbo, portanto, significando o que se vai trabalhar, o que se quer cultivar, e não apenas em termos de agricultura, mas também de transmissão de valores e conhecimento para as próximas gerações.

O conceito iluminista de cultura, que surge através de uma moldura política e ideológica, vai mudando de configuração e reaparece no século XIX, quando se constitui um ramo das ciências humanas, a Antropologia. Ainda conforme Chauí (2008) no início da constituição da antropologia, os antropólogos guardarão o conceito iluminista de evolução ou progresso, uma vez que eles têm a noção de progresso como medida de cultura. Os antropólogos estabeleceram um padrão para medir a evolução ou o grau de progresso de uma cultura e esse padrão foi, evidentemente, o da Europa capitalista.

Chauí (2008) argumenta que as sociedades passaram a ser avaliadas segundo a presença ou a ausência de alguns elementos que são próprios do ocidente capitalista e a ausência desses elementos foi considerada sinal de falta de cultura ou de uma cultura pouco evoluída e todas as sociedades que desenvolvessem formas de troca, comunicação e poder diferentes do mercado, da escrita e do Estado europeu, foram definidas como culturas “primitivas”. Em outras palavras, foi introduzido um conceito de valor para distinguir as formas culturais, assim a cultura europeia capitalista se portava como o fim necessário do desenvolvimento de toda cultura ou de toda civilização, isto é, adota uma posição etnocêntrica, mas, sobretudo ao se oferecer como modelo necessário do desenvolvimento histórico legitimou e justificou primeiro, a colonização e, depois, o imperialismo.

Segundo Laraia (1986) no século XIX, sobretudo com a filosofia alemã, a ideia de cultura sofre uma mutação decisiva porque é elaborada como a diferença entre natureza e história. O termo cultura, conforme o autor, era utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade, e civilização, referia-se às realizações

materiais de um povo. Afirma Laraia (1986) que Edward Tylor, em 1871, fez uma síntese dos dois termos e o tornou mais abrangente: para ele, a cultura seria um conjunto complexo no qual estão inseridos conhecimento, crenças, arte, moral, leis, hábitos, costumes e capacidades adquiridos pelos membros de uma sociedade. A partir de então, o termo cultura passa a ter uma abrangência que não possuía, abrindo espaços para estudos das mais diversas formas de vida, de instituições e modos de vida de cada grupo ou nação, ou seja, a diversidade cultural dos quais se servem as várias áreas do saber, sobretudo a Antropologia que se interessa em estudar, por exemplo, a natureza do comportamento cultural, raça e meio ambiente e como estes influem nas definições culturais e a evolução das culturas, essas e outras questões que desde o século XIX têm interessado aos antropólogos.

Historicamente, tem-se tentado explicar as diferenças comportamentais entre as pessoas, com base nas diferenças tanto geográficas como genéticas, ou seja, o que se pensou, durante muito tempo, é que as características biológicas fossem determinantes para “classificar” um grupo como sendo cultural ou não. Em relação à classificação de uma cultura a partir do ambiente geográfico, o equívoco era achar que o ambiente determinava o comportamento dos indivíduos, sendo que na realidade esse comportamento depende de um aprendizado, de uma socialização, por exemplo, nem todos os grupos indígenas do Brasil possuem os mesmos hábitos, crenças e costumes, nem tão pouco, grupos populacionais africanos são iguais pelo fato de pertencerem a uma mesma região ou etnia.

A grande e talvez a maior novidade que surgiu para impactar as áreas do saber, como se sabe, foi a obra *A origem das espécies* (1859), em que Darwin expôs a teoria evolucionista, a partir da qual, em suas pesquisas ocorridas no século XIX, o cientista inglês procurou estabelecer um estudo comparativo entre espécies que viviam em diferentes regiões e a partir daí concluiu que as características biológicas dos seres vivos passam por um processo dinâmico em que fatores de ordem natural seriam responsáveis por modificar os organismos. Foi a partir daí que ele levantou a ideia de que os organismos vivos estão em constante concorrência e a partir dela, somente os seres melhores, preparados às condições ambientais impostas poderiam sobreviver.

A partir das descobertas e proposições de Darwin, vários ramos do saber passaram a adotar uma perspectiva evolucionista, tanto a Linguística, a Pedagogia e a Filosofia, dentre outras áreas, que viam no pensamento evolucionista a ideia de que a evolução ocorre de maneira uniforme entre todos os povos e raças.

A principal reação ao evolucionismo, conforme Laraia (1986), veio através de Franz Boas, que atribui à antropologia as tarefas de reconstruir a história dos povos e de comparar a vida social de diferentes povos. Boas (2004) critica o domínio que o pensamento evolucionista exerceu sobre Tylor, Spencer e outros pesquisadores que acreditavam na ideia de uma evolução geral e uniforme da cultura da qual participaria todo o gênero humano. Ao se referir ao evolucionismo, o estudioso afirma:

Essa ideia é claramente expressa por Tylor nas páginas introdutórias de seu clássico *Primitive Culture*. Se concordarmos que se deve provar, antes de aceitá-la, a hipótese de uma evolução uniforme, toda a estrutura perde sua fundamentação. É verdade que há indicações de paralelismo de desenvolvimento em diferentes partes do mundo, e que costumes similares são encontrados nas regiões mais diferentes e distantes. A ocorrência dessas similaridades – tão irregularmente distribuídas, que não podem ser prontamente explicadas com base na difusão – é um dos alicerces da hipótese evolucionista. (BOAS, 2004, p. 42)

Fica evidente, portanto, a partir do pensamento de Boas, que é possível admitir a existência de diversos tipos coexistentes de civilização, no entanto, não se pode sustentar a hipótese de uma única linha geral de desenvolvimento. Os estudos de Boas acabaram atribuindo à Antropologia a tarefa de reconstrução histórica dos povos ou regiões particulares e a comparação da vida social de diferentes povos.

Para Boas (2004) o ponto de vista evolucionista pressupõe que o curso das mudanças históricas na vida cultural da humanidade segue leis definidas, aplicáveis em toda parte, o que faria com que os desenvolvimentos culturais, em suas linhas básicas, fossem os mesmos entre todas as raças e povos. Essa ideia de que a cultura desenvolve-se de maneira uniforme acabou por resultar numa escala evolutiva discriminatória, o que segundo Laraia (1986) seria um “etnocentrismo europeu ocidental”.

Na tentativa de realizar um estudo da cultura, mas sob a perspectiva popular e não mais com um olhar ocidentalizado, surgem os estudos culturais de Peter Burke abordados na obra *Cultura Popular na Idade Moderna*, em que ele explicita os valores e atitudes de artesãos e camponeses, enfim das classes subalternas, descrevendo e interpretando a Cultura Popular dos inícios da Europa Moderna.

Falar de Cultura Popular no sentido conceitual do termo não é nada fácil, uma vez que se o próprio conceito de cultura suscita conotações complexas, imagine seu desdobramento em cultura popular. No entanto o que deve ser considerado é seu caráter de resistência contra a dominação da classe influente.

Como vimos, o distanciamento da cultura popular e da cultura erudita ou da elite foi uma iniciativa dos intelectuais europeus, na segunda metade do século XVIII. Conforme Burke (2010) por meio do conceito de folclore (“saber do povo”), eles demarcaram a fronteira das manifestações culturais das camadas sociais abastadas em relação às aquelas mais amplamente difundidas.

Nos séculos XIX, o povo – não os setores marginalizados das cidades, mas os habitantes das zonas rurais – foi idealizado, com sua produção cultural tendo sido retratada como “pura”, “natural” e “resíduo” do passado. Para Burke (2010), essa idealização serviu de base para a elaboração do mito fundador de várias nações, bem como desencadeou o início de muitas pesquisas folclóricas que se empenharam em descobrir uma cultura primitiva.

Nesse contexto as manifestações folclóricas, herdadas do mundo rural, estavam condenadas à morte, devido ao seu crescente contato com influências dos centros urbanos. A essa questão atesta Burke:

Mesmo antes da revolução industrial, a cultura popular tradicional vinha sendo minada pelo crescimento das cidades, a melhoria das estradas e a alfabetização. O centro invadia a periferia. O processo de transformação social deu aos descobridores uma consciência ainda maior da importância da tradição. (BURKE, 2010, p.42)

Mas o que seriam as manifestações populares? Obviamente, o popular, sabemos que é aquilo que emana do povo, e muito mais que do sentido etimológico do termo, como derivado da locução adjetiva “do povo” a acepção mais comum é considerar povo como o conjunto dos cidadãos de um país, excetuando-se os dirigentes e os membros da elite socioeconômica.

Embora não haja um consenso em torno do termo “povo”, tem-se uma noção do que signifique, a questão do conceito, entretanto não está nem perto de ser resolvida, assim como o conceito de cultura. Peter Burke julga que esse conceito parece ser ainda mais controverso. Antes, era usado para se referir à “alta” cultura, e na contemporaneidade o uso do termo foi ampliado, incorporando a “baixa” cultura, ou cultura popular.

Assim Burke traz sua definição de Cultura inicialmente como uma palavra imprecisa, como muitas definições concorrentes, mas em seu entendimento se configura como “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais, em que eles são expressos ou encarnados).”.



Essa definição estendida ao conceito de cultura popular seria na visão de Burke uma cultura não oficial, a cultura da não elite, das “classes subalternas”. A respeito do que seria a não elite, o autor acrescenta:

No caso dos inícios da Europa moderna, a não elite era todo um conjunto de grupos sociais mais ou menos definidos, entre os quais destacavam-se os artesãos e os camponeses. Portanto, uso a expressão “artesãos e camponeses” (ou “povo comum”) para sintetizar o conjunto da não elite, incluindo mulheres, crianças, pastores, marinheiros, mendigos e os demais grupos sociais. (BURKE, 2010, p.11)

Assim percebe-se aqui a contribuição das pesquisas que se preocupam em resgatar ou não deixar se extinguirem as manifestações patrimoniais, sobretudo aquelas emanadas do povo. Assim considera-se de fundamental importância o abandono da utilização da perspectiva evolucionista na análise dos povos não europeus, trazendo para a cena os modos de vida dos grupos sociais historicamente marginalizados ou que tiveram sua cultura negligenciada pelo modelo hegemônico de se conceber e realizar estudos da cultura.

Em contraposição à cultura popular surgiu a cultura de massa ou como muitos estudiosos concebem “indústria cultural”, que é aquela criada com o objetivo de atingir a massa popular, ou seja, a maioria dentro de uma população e que tenha seu conteúdo disseminado através dos meios de comunicação. A respeito da cultura de massa, vários estudiosos da Filosofia, da História e demais áreas do saber associam a cultura de massa ao modelo hierarquizador hegemônico e afirmam que esta está a serviço da grande mídia que oprime as demais formas de cultura.

Dentre os estudiosos da cultura de massa, Jesús Martín-Barbero (1997) aborda em sua obra *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia* uma análise da cultura de massa em contraposição à cultura popular. Nessa obra ele observa ainda a indústria cultural na América Latina, fruto de uma unificação territorial em sintonia com os ideais eurocêntricos que pretendiam trazer a modernidade até a América, desfazendo-se de toda a produção e diversidade cultural. A América Latina é vista, assim, como espaço ao mesmo tempo de debate e combate em que se atua o repentino surgimento e crescimento do rádio, do cinema e da televisão, atuados sobretudo como manipulação das audiências.

A partir da visão de Barbero (1997) é possível pensar na invasão da cultura de massa entre grupos minoritários, sobretudo, na comunidade quilombola de Volta

Grande, objeto de pesquisa, e pensar ainda nas consequências dessa invasão e sua possível implicação no calar das tradições culturais. Ou seja, o intuito é refletir acerca da relação entre a cultura popular e de massa na comunidade, através de seus modos de vida, suas produções culturais e o efeito das forças massificadoras sobre elas, bem como perceber a possível reação do grupo quilombola sobre essas forças.

### **Cultura Popular e de Massa na Comunidade Quilombola de Volta Grande**

A modernidade tardia<sup>4</sup> e principalmente o processo de mudança contínuo conhecido como globalização provocaram um grande impacto cultural entre os povos, com isso, as sociedades modernas passaram a ser vistas como sociedade de mudança constante e rápida. Conforme Giddens (1991) as sociedades modernas são marcadas pelo dinamismo, pelo escopo globalizante e por descontinuidades em relação às culturas tradicionais. Estas, por sua vez, veneram o passado e valorizam os símbolos porque estes contêm e perpetuam a experiência de gerações.

Por um lado, podemos dizer que Volta Grande esteja inserida nesta última categoria de sociedade, uma vez que a comunidade valoriza as tradições culturais dos antepassados e luta para que essas manifestações não se percam no tempo. Por outro lado, os quilombos contemporâneos também chamados de comunidades tradicionais sofrem os impactos da globalização e do progresso voraz, absorvendo influências de diversas outras culturas. Além disso, os fatores externos e dinâmicos que permeiam as comunidades sempre vão existir e causar mudanças tanto no processo de construção da identidade quanto na cultura da comunidade, embora, em Volta Grande, haja resistência às novidades em prol da manutenção de manifestações do passado.

A respeito dos impactos causados pela modernidade, Cristiane Santana Sodré (2011) afirma:

A “modernidade tardia” criou indivíduos deslocados de seu lugar cômodo de sujeitos sociais centrados, unificados para um “entre lugar” de absoluto desconforto, haja vista as culturas estarem numa posição de atravessamento ou deslocamento. Um indivíduo, hoje, não pode dizer que possui uma identidade própria ou uma cultura apenas. Devido ao processo da globalização, que acabou colaborando de forma acelerada para as diásporas, o que existe atualmente são hibridismos culturais, indivíduos híbridos(SODRÉ, 2011, p.94).

---

<sup>4</sup> <sup>2</sup>Anthony Giddens (1991) na obra *As Consequências da Modernidade* traz uma abordagem muito clara acerca da modernidade tardia, que segundo ele, se caracteriza, principalmente por três fatores, a saber: separação entre tempo e espaço, globalização e individualidade moderna.

A partir disso, compreende-se a dificuldade de nos apropriarmos de conceitos fechados, cristalizados como identidade negra/quilombola, cultura negra, quilombola ou afro-brasileira, visto que, conforme abordado no capítulo anterior, as identidades negra e/ou quilombola, são entendidas como algo que é parte de um processo em construção. Assim, as comunidades quilombolas também passam por processos de mudança que acabam interferindo de modo positivo e negativo dentro do grupo.

No entanto, o que há de singular na comunidade de Volta Grande é a relação com o passado. Algumas práticas herdadas dos ancestrais e que são preservadas na comunidade, são a prova de que a cultura de Volta Grande se encontra nesse “entre lugar”, ao mesmo tempo em que se apropria de formas de vida características da modernidade, mantém vínculos com passado histórico através da memória e da oralidade.

A Comunidade quilombola de Volta Grande localiza-se no centro norte baiano, especificamente na microrregião de Irecê, sertão baiano, no município de Barro Alto, distando deste aproximadamente cinco quilômetros e cerca de 564 quilômetros de Salvador, capital baiana. A população geral do município, conforme dados do IBGE, está estimada em aproximadamente quatorze mil habitantes, sendo a comunidade composta de algumas dezenas de famílias, aproximadamente 54.

Volta Grande não é a única comunidade quilombola do município de Barro Alto. Existem, na verdade, outras cinco comunidades que foram reconhecidas, embora nenhuma delas tenha conseguido ainda a titulação e demarcação de suas terras. São elas: Barreirinho, Cafelândia, Malvinas, Rua do Juá, Segredo.

Volta Grande, Barreirinho, Cafelândia e Segredo são comunidades rurais. Rua do Juá é uma rua que se localiza na sede do município. Malvinas, também uma rua, é chamada de bairro pelos moradores e localiza-se no Distrito de Lagoa Funda, um dos povoados mais desenvolvidos economicamente no município.

Nenhuma delas recebeu até o presente momento, a titulação das terras pela Fundação Palmares, direito garantido pelo artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias. Isso se deve a fatores de natureza diversa, inclusive por questões burocráticas nos vários segmentos sociais. Volta Grande recebeu a certidão de autodefinição da Fundação Palmares em 2010, após a declaração de autodefinição da comunidade, formalmente expressa na ata de reunião da associação de moradores

datada de 28 de outubro de 2008.

Dentre essas famílias algumas se destacam por serem atuantes em associações, como na comunitária, na representação sindical do município, tanto do sindicato dos trabalhadores e trabalhadoras rurais como também no sindicato dos servidores públicos municipais, além de atuações em ONGs. Um dos jovens da comunidade, Uilson Viana, jornalista recém-formado da comunidade, realizou sua pesquisa sobre a memória e identidade da comunidade que resultou em seu trabalho de conclusão de curso. Assim como Uilson, moradores da comunidade, como Jailso Francisco, Luís Viana, Euvaldo Francisco, dentre outros volta-grandenses que trabalham e estudam em outras cidades, demonstram o cuidado de estar sempre presentes na comunidade e buscar melhores condições de vida através de projetos ligados a ONGs, Associações e entidades federais.

Conforme relatório produzido pela própria comunidade, por iniciativa da Associação de moradores, Volta Grande já existe há mais de cem anos sendo que as primeiras famílias vieram de Santa Cruz, comunidade do mesmo município. Segundo depoimento de moradores, estas famílias foram atraídas pela boa qualidade da terra.

A escolha da comunidade para a pesquisa se deve ao fato do grupo rural se apresentar de forma ativa nos eventos culturais do município e de outras localidades. A própria comunidade promove vários eventos como campeonatos de futebol entre as comunidades quilombolas, os festejos do padroeiro da comunidade São João Batista que coincide com os festejos juninos dentre outras manifestações que diferencia Volta Grande das comunidades em seu entorno.

Um aspecto negativo não somente na comunidade, mas em toda a região, é a falta de chuvas que vem comprometendo a agricultura, o que acaba por induzir muitos moradores a procurar melhores condições de vida em grandes cidades. Isso é ruim tanto do ponto de vista do crescimento da comunidade, quanto em relação à questão da preservação da cultura ancestral, uma vez que essas pessoas em contato com outras culturas tendem a deixar de lado, mesmo que involuntariamente, suas crenças, hábitos e costumes, embora o contato com outras culturas não seja visto de uma forma negativa, já que se trata de um processo natural.

A proposta desse trabalho não está pautada na questão da luta pela posse da terra, embora seja pertinente ressaltar a luta da comunidade pela desburocratização do processo de conquista da titulação de suas terras junto ao INCRA (Instituto de Colonização e Reforma Agrária). Assim como a maior parte das comunidades remanescentes rurais, principalmente no sertão, o cotidiano de Volta Grande também é

marcado pelo trabalho rural, isto é, sua economia se baseia no plantio e cultivo de alimentos para a subsistência. Por isso, há de se reconhecer não só o valor financeiro da terra, mas também seu valor simbólico para a comunidade.

A unidade como característica do povo de Volta Grande não se manifesta apenas nas associações comunitárias e religiosas: há uma cumplicidade, uma relação de irmandade facilmente perceptível entre o grupo, isso é comum às comunidades quilombolas.

A praticidade e o lidar com a terra é fruto de ensinamentos dos antepassados, que sabiam a época ideal para plantar e tinham como base para tal as fases da lua, as estações do ano e a relação de ambas com as chuvas. Essas e outras práticas comuns transmitidas oralmente entre as gerações revelam compartilhamento de saberes, de colaboração, o que acaba por representar e valorizar a identidade local.

As comunidades tradicionais como Volta Grande têm essa característica de venerar o passado e valorizar os símbolos porque estes contêm e perpetuam a experiência de gerações. Entretanto, Volta Grande, mesmo sendo uma comunidade tradicional, não está isenta dos impactos da globalização e do progresso voraz, absorvendo influências de diversas outras culturas e da expansão da cultura de massa. Alguns tradicionalistas – estudiosos da tradição - atribuem a produtos tecnológicos como a televisão, o computador e o celular, por exemplo, o papel de principais instrumentos colaboradores para o fim de algumas práticas culturais, alegando que estes instrumentos são a representação do progresso que veio para fazer desaparecerem manifestações culturais do passado.

Os fatores externos e dinâmicos que permeiam as comunidades sempre vão existir e causar mudanças tanto no processo de construção da identidade quanto na cultura da comunidade, embora, em Volta Grande, haja resistência para manter algumas manifestações do passado.

## **Considerações**

O que se tentou fazer até aqui foi apenas delinear a visão de alguns teóricos sobre o conceito de cultura, não se pode esgotar essa discussão, uma vez que a própria cultura faz parte de um processo dinâmico. No entanto, apesar da evolução do conceito de cultura ter demonstrado que as questões biológicas e geográficas não interferem nas

ações humanas, sabemos que do ponto de vista da aplicabilidade do conceito prático no cotidiano, a cultura ainda mantém resquícios dessa ligação, uma vez que é inegável a existência de questões relacionadas, por exemplo, na supremacia das raças, manifestada através do preconceito e discriminação entre grupos étnicos.

Uma das tarefas da Antropologia moderna tem sido a reconstrução do conceito de Cultura, no entanto, a noção de cultura perpassa abordagens transdisciplinares, uma vez que envolvem estudiosos clássicos e contemporâneos todas as ciências humanas, enfim, as áreas do saber.

Em tempos de globalização como o que vivemos agora, o estudo da cultura, sobretudo da cultura popular, torna-se relevante, no sentido de que, nós enquanto, críticos culturais, possamos contribuir e trazer para as discussões os desdobramentos através dos quais a Cultura se faz, ou seja, as noções de multiculturalismo, identidades, a alteridade e as mediações culturais. Dessa forma, estamos visibilizando e fortalecendo as lutas de grupos minoritárias, que envolvem as relações de gênero, raça, classe etc.

Por fim, no que concerne à aplicabilidade dos conceitos de cultura popular e de massa em Volta Grande, podemos afirmar que a comunidade transita entre práticas culturais do passado e os mecanismos da modernidade. Enquanto, de um lado utilizam os meios de comunicação de massa como o celular, de outro, lutam pela continuidade de suas tradições como a fabricação de farinha artesanal, por exemplo.

Assim, a ideia de que as comunidades quilombolas rurais não são “civilizadas” ou que as comunidades quilombolas contemporâneas não vivenciam mais tradições e práticas do passado devido à invasão da cultura de massa, precisa ser revista. Volta Grande é a prova de que uma comunidade rural quilombola contemporânea, transita entre o passado e o presente, mantendo vivas algumas tradições, transmitidas através das vozes dos mais experientes. Dessa forma, o grupo quilombola ainda continua a produzir cultura, o que implica no não esgotamento dos estudos; as discussões acerca da cultura popular de Volta Grande continuam em pauta com o intuito de visibilizar e valorizar essas vozes.

## Referências

BOAS, Franz. **Antropologia Cultural**. Org. e Tradução Celso Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**: Europa 1500-1800. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CHAUI, Marilena. Cultura e Democracia. **Crítica y emancipación**: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales, año 1, no. 1, p. 53-76, jun. 2008. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>>. Acesso em 10 out. 2015.

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade**. São Paulo: Unesp, 1991.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura - um conceito Antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Os processos: dos nacionalismos às transnacionais. In: \_\_\_\_\_. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. 3ª Parte Cap. I. p. 225-269.

SODRÉ, Cristiane Santana. Língua e Cultura Trançadas na Palha: Relação entre Ensino Aprendizagem e Representações Identitárias em Porto do Sauípe, Bahia. **Percursos Linguísticos**, v. 1 n. 1 p. 92-106, 2011.

## KEITA! O LEGADO DO GRIOT: CINEMA, LITERATURA E ORALIDADE NA REAPROPRIAÇÃO CULTURAL DO MALI

Lincoln Cunha Jr. \*  
Marlucia Mendes da Rocha \*

**Resumo:** a história da África e, por conseguinte do Mali, está imersa nas fontes orais. Nossa proposta, nesse trabalho, é analisar como a oralidade influencia a cultura e qual seu papel na configuração cultural a partir da literatura e do cinema africanos. Para tanto, propomo-nos iniciar nosso percurso a partir da influência e importância que a tradição oral exerce na construção histórico-social. Após tal abordagem, investigaremos a função exercida pela tradição oral no filme do cineasta Dani Kouyaté, do Burkina Faso, *Keita! O legado do griot*. Nosso objetivo geral, assim, é perceber a relação entre aspectos tradicionais da cultura oral e o filme citado, relação essa que pode caracterizar-se como promotora de uma reafirmação da expressão cultural e a necessidade de que os povos africanos sejam representados a partir de suas próprias experiências sócio-culturais e políticas.

Palavras-chave: cinema; escrita; oralidade; África.

### **KEITA! THE GRIOT'S LEGACY: CINEMA, LITERATURE AND ORAL ASPECT IN A CULTURAL REAPPROPIATION OF MALI**

**Abstract:** the history of Africa, and consequently Mali, is immersed in the oral sources. This work purpose is to analyze how the oral aspect influences the culture and what is its role in the cultural setting from the literature and African cinema. For this, we start our journey from the influence and importance of the oral tradition in the socio-historical construction. After that, we will investigate the role performed by oral tradition in the movie of the filmmaker Dani Kouyate, from Burkina Faso, *Keita! The legacy of the griot*. So, our overall aim is to understand the relationship between traditional aspects of oral culture and this movie. This relationship can be characterized such as a reaffirmation promoter of cultural expression and the need of the African people be represented from their own socio-cultural experiences and policie.<sup>1</sup>

**Keywords:** cinema; writing; orality; Africa.

De acordo com Ki-Zerbo (2010), Hama (2010), Vansina (2010) e Hampatê Bá (2010), a tradição oral se apresenta para vários povos africanos de maneira mais significativa e evidente do que outras fontes, tais como a escrita. Segundo Ki-Zerbo

---

\* Mestrando em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC).

\* Profa. Dra. em Comunicação pela e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora Adjunta do Curso de Comunicação Social - Rádio e TV da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações da UESC.

<sup>1</sup> Tradução para o inglês: Núbia Nunes.



(2010), a tradição oral, as fontes escritas e a investigação arqueológica formam as três colunas que possibilitam o conhecimento da história. Em relação à investigação histórica, Ki-Zerbo (2010) afirma que as fontes escritas relacionadas à história africana estão dispersas e ainda hoje foram pouco estudadas. Tais documentos podem ser encontrados em bibliotecas da Europa, do Magreb,<sup>2</sup> em cidades da curva do Níger, bem como na Ásia e nas Américas. No entanto, é preciso que haja mais esforços por parte de um número maior de pesquisadores a fim de se debruçarem sobre essas fontes. Pelo fato da história da África sempre ter sido tratada como história marginal e de pouca importância, o autor afirma que muitos desses documentos ainda são inéditos.

No que se refere à arqueologia, inúmeras contribuições foram dadas à história e às culturas africanas. O silêncio dos objetos depõe significativamente sobre as civilizações mais antigas do continente, uma vez que uma das características intrínsecas da descoberta arqueológica é, justamente, ser objetiva. Ainda que, nessa prática de pesquisa, “apenas objetos-testemunho, enterrados com aqueles a quem testemunham, velam sob o pesado sudário de terra por um passado sem rosto e sem voz” (KI-ZERBO, 2010, p. XXXVIII), não se pode recusar a história que nos apresenta: mudanças climáticas, técnicas de produção de alimentos, arte, cultos religiosos, estruturas sociais, entre tantas outras.

A tradição oral africana, por sua vez, é colocada por Ki-Zerbo com a mesma relevância que têm as fontes escritas e arqueológicas, pois afirma que não se deve enumerar esses três pilares em ordem de importância. No entanto, no decorrer de seu texto, na introdução do primeiro volume da coleção *História Geral da África* (2010), ele deixa entrever que a tradição oral é a mais genuína e a que mais se aproxima da força que a memória e a ancestralidade realmente têm. Nesse sentido, é enquanto trajetória, autoafirmação, “lugar de memória” e de resistência que a tradição se faz presente e necessária na continuação e conservação da cultura, podendo caracterizar-se também enquanto aspecto descolonizador e emancipatório. Segundo Nora (1993, p. 9):

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. [...] Porque é efetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam, ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas,

---

2 Grupo de países formado por Argélia, Marrocos e Tunísia.

censura. A memória instala a lembrança no sagrado, [...] emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem, que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada.

Conforme J. Vansina (2010), houve, no continente africano, em certos territórios, um destaque da linguagem oral sobre a linguagem escrita, como entre os povos mandingas, do antigo império do Mali. Porém, não podemos cair no erro de dizer que tais comunidades eram basicamente de tradição oral simplesmente pelo fato de não terem escrita, pois, certos povos, como os do Mali, valorizaram a oralidade em detrimento à linguagem escrita, fazendo com que a primeira se sobressaísse à segunda. Acreditavam, segundo o autor, que a palavra tem poder, aprisiona e também liberta; por isso, ela é tão importante no continente. A tradição traz de volta o passado e o atualiza. Na boca do ancião, passado e presente se fundem, fazendo com que o espectador/ouvinte sinta dentro de si a força de seus antepassados. A partir desses conceitos, é possível entender melhor, em tais culturas, o papel reservado ao *griot*, poeta e cantor que conserva e transmite a tradição oral dos antepassados, preservando a memória da gênese e edificação das sociedades às quais pertence. É o *griot* o guardião da memória, da tradição e da conservação do presente no passado e do passado no presente. Ki-Zerbo (2010) afirma que a causalidade presente nas narrativas orais da tradição não está direcionada apenas para um tempo passado, presente ou futuro, mas age na convergência de todos eles, na imbricação necessária entre um e outros, sendo, dessa maneira, “o passado sobre o presente e o presente sobre o futuro, não apenas pela interpretação das fontes e o peso dos acontecimentos passados, mas por uma irrupção direta que pode se exercer em todos os sentidos” (HAMA; KI-ZERBO, 2010, p. 24) Como afirma Pierre Nora, “A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente” (1993, p. 9).

A tradição oral teria sua força muito além da força da palavra escrita. Para vários povos da África subsaariana, ainda em conformidade com Ki-Zerbo, a palavra tem poder, pois tem as possibilidades de edificar e arruinar, trazer coisas boas ou coisas ruins. Por essa carga mágico-cultural, a tradição oral não se dá muito à tradução, pois a sua força e a força da voz que a pronúncia, ensina, recita e encanta jamais poderá ser apreendida em toda sua completude fora da tradição. “Desenraizada, ela perde sua seiva e sua autenticidade, pois a língua é a ‘morada do ser’. Aliás, muitos dos erros que são imputados à tradição são provenientes de intérpretes incompetentes ou inescrupulosos” (KI-ZERBO, 2010, p. XL). Fator que nos leva a crer que esse seja o motivo pelo qual as

tradições orais foram e ainda são muitas vezes relegadas a segundo ou terceiro plano, encaradas como uma forma marginal e pouco crível da história. Acreditamos que, para ser compreendida, ela precisa ser vista em seu contexto sociocultural, pois a desterritorialização da tradição provoca interpretações errôneas e/ou mal-intencionadas, desenvolvidas a partir de pesquisadores cujas sociedades se baseiam unicamente na escrita. Com isso, em suas análises, consideram apenas a tradição como mito ou brincadeira infantil, deixando de lado sua base pedagógica e sua ligação com a verdade histórica. Aspecto agravado ainda mais pelo fato de muitos desses pesquisadores acreditarem que os povos que não têm escrita desenvolvida não têm, por conseguinte, cultura.

Sendo, portanto, dotada de força, inclusive força sobrenatural-ritual, a palavra falada não pode ser perdida ou pronunciada de qualquer forma, fazendo-se necessário que a mensagem, por seu turno, seja passada num jogo entre o velar e o revelar. Por isso, “a palavra é envolvida por apologias, alusões, subentendidos e provérbios claro-escuros para as pessoas comuns, mas luminosos para aqueles que se encontram munidos das antenas da sabedoria” (KI-ZERBO, 2010, p. XL). No entanto, a tradição traz consigo, em seu conto épico, fragmentos do passado, o fio condutor e o alicerce da narrativa, onde se preserva a sabedoria e a memória dos ancestrais. “Quase em toda parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas. Isso, pelo menos, é o que prevalece na maioria das civilizações africanas” (VANSINA, 2010, p. 140).

Pelo fato de a tradição oral indicar muito mais do que a vivência desse ou daquele povo, ela se caracterizaria enquanto uma fonte integral na qual se encontram os saberes, os costumes, as indicações morais, a forma de organização social convencionada, bem como práticas mágico-religiosas. Ela, contudo, além de revelar o conjunto desses valores nos quais as sociedades se baseiam, também é capaz de recriar a história. Tais aspectos dão originalidade à história africana, estando, portanto, pautados na esfera da experiência que revela uma dimensão épica e legítima da memória:

Indubitavelmente, a tradição oral é a fonte histórica mais íntima, mais suculenta e melhor nutrida pela seiva da autenticidade. ‘A boca do velho cheira mal’ – diz um provérbio africano – ‘mas ela profere coisas boas e salutares’. Por mais útil que seja, o que é escrito se congela e se desseca. A escrita decanta, disseca, esquematiza e petrifica: a letra mata. A tradição reveste de carne e de cores, irriga de sangue o esqueleto do passado. (KI-ZERBO, 2010, p. XXXIX)

Hama e Ki-Zerbo (2010) afirmam que o africano está imerso no mito enquanto construtor da história, no qual o tempo mítico é primordial para o desenvolvimento da vida. Vindo de tempos de “antes da história”, o mito traz consigo os elementos que estruturam as sociedades africanas. Com isso, a tradição conduz a história “fora do tempo” linear ou cronológico. Os períodos confundem-se e imbricam-se, sempre desembocando no social. Esse tempo ligado à tradição e por ela conservado, rege o desenrolar dinâmico e coletivo da história. Para a tradição, o mais forte e importante é o coletivo e não o indivíduo, uma vez que a narrativa jamais separa a personagem principal de seu clã, de seu povo e de sua terra. Deste modo,

Nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apóie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 167)

De acordo com Vansina (2010), há indivíduos especializados em cada tipo de narrativa. Esses especialistas podem ser, entre outros, genealogistas, pregadores religiosos e contadores de histórias engraçadas. O *griot* é um dos guardiões, um dos “Mestres da Palavra”, como diz Ki-zerbo (2010), destacando-se pela possibilidade de dar conta de várias espacialidades, de acordo com a necessidade da ocasião. A necessidade, então, da função do *griot* aproxima-se aos “homens-memória”, de Pierre Nora:

Quando a memória não está mais em todo lugar, ela não estaria em lugar nenhum se uma consciência individual, numa decisão solitária, não decidisse dela se encarregar. Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória. (NORA, p. 1993, p. 18)

No entanto, o *griot* se afasta dessa conceituação de “homens-memória” na medida em que sua formação não é solitária e esvaziada da vivência coletiva. Ao contrário, o ancião, para tornar-se *griot*, encarrega-se da memória coletiva a partir dos ensinamentos que recebe dos mais velhos e ocupará essa função por tradição familiar. Assim, se no Ocidente pode-se encontrar esses “homens-memória”, solitários pesquisadores e arqueólogos de uma memória já esvaziada, na África subsaariana pode-se encontrar sujeitos coletivos, encarregados de conservar a memória coletiva, a história e a cultura na qual estão inseridos.

As especialidades nas quais se dividem os vários grupos de narradores nos apontam algumas funções, ou intenções, da tradição. Servem, entre outras, para transmitir histórias de clãs e dinastias, para tratar de questões públicas e oficiais, para dar conta de questões religiosas e de culto e também para consolidar e ensinar sobre tradições familiares, mais particulares do que os clãs ou dinastias. É, mais um vez, a palavra falada tomando seu lugar de destaque em sociedades africanas:

O que se encontra por detrás do testemunho é o valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 168)

Observamos no fragmento acima a relevância que tem a transmissão oral da cultura, bem como o mérito daquele que foi iniciado na arte de narrar, pois a narrativa está repleta de bens e valores pelos quais as mais diversas sociedades se baseiam. Acreditamos não se tratar, em tal caso, de uma simples idealização da história, mas da conservação e continuidade dos aspectos socioculturais e religiosos construídos ao longo do tempo e que são tomados como verdadeiros e essenciais. Isto posto, quando o *griot* afirma que devemos observar o que fizeram os ancestrais, é porque eles, muitas vezes, tiveram a sabedoria de agir corretamente, de acordo a conduta moral de determinada sociedade ou para determinada situação. Por isso, servem de modelo aos seus descendentes.

Não quer dizer, com isso, que os povos que se desenvolveram sob essa tradição fiquem presos às experiências de um passado mítico ou glorioso, negando-se a encarar o presente. O tempo não é estático ou simplesmente cíclico, acredita-se que ele é dinâmico e, assim, “esta invocação [do passado] não significa o imobilismo e não contradiz a lei geral da acumulação das forças e do progresso” (HAMA; KI-ZERBO. 2010, p. 32). Por outro lado, também não podemos fechar os olhos para práticas socioculturais consideradas desumanas e que são rechaçadas, inclusive, por intelectuais e movimentos sociais africanos, como a prática da excisão e da consequente subalternização da mulher.

Nas palavras do *griot* Djeli Kuyatê, de acordo com Niane em *Sundjata ou a Epopéia Mandinga* (1982, p. 11), acerca da sua arte de narrar:

Sou *griot*. Meu nome é Djeli Mamadu Kuyatê, filho de Bintu Kuyatê e de Djeli Kedian Kuyatê, Mestre na arte de falar. Desde tempos imemoriais estão os Kuyatês a serviço dos príncipes Keita do

Mandinga: somos os sacos de palavras, somos o repositório que conserva segredos multisseculares. A Arte da Palavra não apresenta qualquer segredo para nós; sem nós, os nomes dos reis cairiam no esquecimento; nós somos a memória dos homens; através da palavra, damos vida aos fatos e façanhas dos reis perante as novas gerações.

Em seu livro, Niane (1982) nos apresenta a narrativa do *griot*, o conto épico, heroico, daquele que tornou-se grande e notável entre os povos do Mali, Sundjata Keita. Podemos considerar como um fator de estranhamento, uma epopeia, tão resguardada aos antigos gregos, ser contada por um negro africano e, ainda mais, sobre outro negro africano e seus povos.

Dando um passo adiante do conto épico, segundo nossa consideração, Dani Kouyate, autor do filme *Keita! O legado do griot* (1996), expõe a ideia de que a invocação do passado é a garantia de um presente forte, consciente, alicerçado sobre a base da ancestralidade que, por sua vez, possibilita um futuro no qual seja garantido o reconhecimento e a construção da identidade do indivíduo com seu grupo e consigo mesmo. Segundo Hama e Ki-Zerbo (2010, p. 33), “pode-se dizer que se a história é, em geral, justificação do passado, ela é também exortação do futuro”. A tradição oral, pois, tem esse viés moral, de ensinamento; por essa característica também as narrativas sobre povos, clãs e governantes são essenciais na educação e na conservação da cultura.

Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 169)

Assim, a tradição pode agir, como regulador social, ensinando a todos como atuar de forma moral, para que as forças do universo não sejam desequilibradas, uma vez que para os sujeitos pertencentes às religiões tradicionais, ou indígenas, africanas, “existe a ideia de que a ordem das forças cósmicas pode ser alterada por procedimentos imorais” (HAMA; KI-ZERBO. 2010, p. 33). Nas sociedades de tradição oral, os aspectos considerados fundamentais, sejam referentes à história oficial do grupo, dos clãs ou das famílias em particular, ou ainda referentes às normas morais e às funções de cada sujeito são ensinadas oralmente, esses e outros aspectos considerados importantes para que uma determinada sociedade se desenvolva, são transmitidos com atenção e empenho tendo, inclusive, grupos sociais especializados nessa transmissão e indivíduos

que são escolhidos, principalmente por tradição familiar, para que possam aprender. Além disso, essas vertentes, religião, política, estatutos morais, funções sociais, estão intimamente ligadas entre si, como uma teia composta de inúmeros fios, uns mais fortes que outros, mas todos com importâncias e funções similares para a estrutura das sociedades.

### **Narrativa oral, literária e cinematográfica em torno de Sundjata Keita e o império do Mali**

No território do Mali é muito importante a tradição oral, tanto que há escolas especializadas em transmitir oralmente a história, as experiências e a cultura locais (KI-ZERBO, 2010). Essas histórias e culturas que são transmitidas pela tradição fazem parte da construção local dos povos que habitam aquele território; não sendo, então, apenas fatos históricos vazios de experiências, de significados, mas sim a transmissão de algo muito mais forte do que apenas fatos, a transmissão do corpo cultural, filosófico e político que estão na base da formação cultural das sociedades. No seio da história melinense, deparamo-nos com Sundjata Keita, o fundador do antigo Império do Mali. Sundjata é a figura histórica principal no filme *Keita!...*, baseado na narrativa de Niane, *SuIndjataou a Epopéia Mandinga* (1982). Niane, na introdução da obra, afirma que toda a história foi narrada por um *griot* da Guiné, a quem ele deve tudo o que aprendeu sobre o povo malinke, do antigo Império do Mali.

O reino do Manden ou Mande (Mandinga), o qual reunia os territórios maninka, localizava-se na região do Níger. O clã dos Keita, que fazia parte desse grupo, entre os séculos XI e XII unificou todos os pequenos reinos da região do alto Níger. De acordo com a explicação de Djibril Tamsir Niane (2010, p. 146):

O berço dos Keita é a região montanhosa do Manden, em torno das cidades de Dakadiala, Narena e Kiri. Ainda hoje, uma província da região de Siguiri (Guiné) tem o nome de Kende (Manden). Mali é uma alteração da palavra Manden, que se processou entre os Fulbe; Mellit é a variante berbere.

Sundjata foi o 17º rei no trono do Manden, ainda consoante a Niane (2010), chegando a ele após a fuga de seu irmão Dankaran Tuman, então *mansa* (chefe supremo) do Manden. Dankaran dobrou-se ao poder de Sumaoro Kante, líder do clã dos Sossoe (ou Sosso), o qual dominou os territórios do império de Gana, após seu declínio.

Então, com medo de enfrentar Kante, Dankaran foge, abandonando o trono. Nessa ocasião, os povos do Mandem foram à procura de Sundjata, que vivia no exílio, por causa da perseguição que sofria Tuman. Com a batalha e a vitória de Sundjata contra Sumaoro Kante, o Keita foi empossado *mansa*, em 1235, fundando em pouco tempo o grande e poderoso império do Mali. Abaixo, o mapa das terras do Mandem antes das investidas expansionistas de Sundjata Keita.

Segundo a tradição oral apresentada por Niane (2010), o governo de Sundjata foi justo e próspero, sendo responsável inclusive pela implantação da constituição do Império do Mali. Sua importância foi tão grande que, de acordo com o autor, foi responsável pela “codificação dos costumes e interditos que ainda hoje regem, de um lado, as relações entre os clãs Mandinka e, de outro, as relações destes com os demais clãs da África ocidental” (NIANE, 2010, p. 151).

Niane (2010) afirma o quanto Keita foi fundamental para o surgimento do antigo Império do Mali, bem como para o desenvolvimento histórico e cultural de seu povo. Em seu reinado, as tradições dos grupos conquistados foram respeitadas, mantendo, muitas vezes, os chefes tradicionais em seus postos. Com isso, ele conseguia que o reino permanecesse unido, sem muitos problemas ou rebeliões contra seu governo. Dessa forma,

O caráter flexível de sua administração fazia com que o império se assemelhasse mais a uma federação de reinos ou províncias do que a uma organização unitária. Por outro lado, a existência de guarnições mandenka nas principais regiões garantia a segurança, ao mesmo tempo que servia como força de dissuasão. (NIANE, 2010, p. 153)

Ainda de acordo com Niane (2010), o império expandiu-se a partir das terras Mande, indo em direção ao oceano Atlântico até a Senegâmbia e, ao sul, atingindo a terra dos haussa. No século XIV, o Reino do Mali teve seu apogeu, entrando em declínio a partir do século seguinte, com o enfraquecimento do poder central e a ascensão dos Songhai. Após algumas crises de sucessão, o poder central foi perdendo força e, com isso, ficando suscetível a ataques por parte dos povos tauregues e outros grupos berberes. Além das invasões a leste e também a oeste, as incursões portuguesas naquele território, de igual maneira, começaram a abalar o império, pois passaram a influenciar nos problemas locais, dando proteção e possibilitando que os reinos menores se tornassem independentes do Mali.



Os feitos de Sundjata Keita e o êxito de sua administração fizeram dele um grande personagem da história africana. Protagonista de várias narrativas e tradições, é o fio condutor de *Keita!...*, o qual nos leva a refletir acerca das possibilidades de ressignificar a educação com base na identificação cultural dos povos marginalizados, guiando-nos pelas divergências culturais existentes entre o Mali e o colonizador europeu, bem como a imposição político-cultural aos povos daquele território. No filme, portanto, a história é constituída por um forte fator mágico-espiritual, o qual, segundo nossa interpretação a partir dos historiados citados nesse trabalho, pode ter influenciado diretamente no desenvolvimento daquela sociedade. Keita seria, para essa tradição, o filho do búfalo e do leão, aquele cujo nascimento fora anunciado pelo oráculo sagrado, o filho esperado que seria um grande *mansa*, um grande conquistador.

Na trama do filme, o jovem Mabo Keita está em casa, em Burquina Faso, lendo um livro escolar, quando vê aproximar-se um velho homem. É o *griot*, que lhe anuncia sua missão: ensinar Mabo a respeito de sua própria história, seu passado. Como, em consequência disso, seu interesse pela escola diminui, inicia uma controvérsia familiar entre o pai de Mabo, favorável à presença do *griot* que também o instruíra quando criança, e a mãe, preocupada com a situação de Mabo na escola. O conflito, figurado na oposição entre livro escolar nas mãos de Mabo e a visita do velho orador, representa o confronto entre modernidade e tradição.

Voltando-nos à questão da tradição oral e à história de Sundjata Keita percebemos que, se por um lado, no citado volume da coleção editada pela UNESCO, *História Geral da África*, os historiadores envolvidos no projeto valorizaram a tradição oral naquilo que dela poderiam extrair de verdadeiro em relação à história, por outro, essa mesma tradição oral, voltada para os acontecimentos que justificam a cultura, a história e a política social, se vale da narrativa mítica para endossar as práticas sociais, as tradições religiosas e políticas, a força e importância dos clãs e de determinados indivíduos desse ou daquele grupo ou família. O valor da palavra, estaria, nesse contexto, acima da coerência da narrativa, do percurso do tempo dentro de uma mesma história, da fidelidade aos fatos tal qual aconteceram. O que mais importa, nesse caso, seria a autoridade dos “Mestres da Palavra” e sua relação com o poder que emana da palavra.

No filme de Kouyaté, a vida de Sundjata Keita é cheia de dificuldades e superações, de acontecimentos sobrenaturais e traições. Sua avó materna, conforme encontramos tanto em Niane (1982), quanto em *Keita!...*, era um búfalo que

atormentava as aldeias e cidades do reino de Do, matando uma pessoa por dia. Vários caçadores haviam tentado matá-lo, porém, nenhum deles teve êxito. Ou eram mortos pelo animal ou saíam gravemente feridos. Djeliba, o *griot* responsável pela educação no clã dos Keita, narra o encontro entre o búfalo e os dois irmãos caçadores que percorriam as terras do reino, impelidos pela vontade de matar a fera. Em certo momento de sua busca, quando já cansados, aproximam-se de um rio e avistam uma mulher a lavar roupas. Um deles havia sido avisado por uma pomba que apenas uma determinada mulher poderia ajudá-los e que, no momento em que eles a encontrassem, a pomba cantaria para avisá-los que era a mulher que procuravam. Então, assim que avistam aquela mulher, a pomba canta. Eles aproximam perguntam se podem ajudá-la. A mulher responde que não quer nada com eles, e recolhendo à cabeça a roupa que lavava, senta-se à sombra de uma frondosa árvore.

Os irmãos se interrogam sobre qual decisão tomar diante da negativa da estranha senhora. Decidem, pois, segui-la, apesar de aparentar não querer conversa ou aproximação com eles. Naquele momento, eles afastam-se da margem do rio e vão ao encontro dela, iniciando um breve diálogo, chamando-a de mãe e oferecendo-lhe um pedaço de carne seca, o qual é puxado de forma rude por ela, que começa a comer sem, no entanto, agradecer-lhes. Oferecem também bebida e um pouco de fumo. Após receber todos os agrados, ela se adianta às perguntas dos caçadores dizendo que eles estavam lá para matar o búfalo, mas que ninguém poderia fazê-lo porque ela, Do-Kamissa, era o búfalo. Ao ver o medo dos irmãos, a mulher pede que fiquem calmos e a escutem:

– Muitos caçadores falharam, matei diversos e feri 77 deles. Mas tudo tem um fim, minha hora chegou. Entrego-me a vocês, mas com uma única condição: quando tiverem matado o búfalo, meu sobrinho Do-Samo virá recompensá-los; digam a ele que querem uma mulher e ele lhes trará as moças e mulheres livres e vocês escolherão uma: a mais feia. É minha filha de criação, chama-se Sogolon, que dará a luz a um filho que dominará toda a savana. (KOUYATE, 1994)

Virando-se ao irmão mais novo entre os dois caçadores, Do-Kamissa afirma que ele é o mais corajoso e lhe explica como deverão proceder para matá-la:

– Atrás do grande arbusto há uma roca, uma pedra e um ovo, vocês devem pagar essas coisas assim que estivermos frente a frente. Encare-me três vezes, meu corpo tremerá e eu os perseguirei. Jogue, uma por uma, cada coisa para trás. Agora, dêem-me sua palavra.  
– Damos nossa palavra, respondem.

– Então vão, meus filhos, que Deus vos proteja. (KOUYATE, 1994)

Os irmãos fazem tal qual explicado pela mulher-búfalo e conseguem matá-la. Fazendo como prometeram, vão até Do-Samo informá-lo da morte do búfalo e levam Sogolon como recompensa. Como a mulher-búfalo havia dito que de sua filha nasceria aquele que iria dominar toda a savana, eles tentaram possuí-la, mas a moça se rebelou e eles, então, levam-na ao *mansa* dos mandinga, Nare Maghan.

Maghan havia sido avisado por um caçador, iniciado nos cultos tradicionais, que seria oferecida a ele uma jovem, terrivelmente feia, mas que daria a luz ao seu sucessor, o qual tornar-se-ia um grande *mansa*. O filho primogênito do rei, com isso, não seria aquele que herdaria o trono. O soberano ficara atordoado com a fala do caçador, mas respeitara e acreditara em sua capacidade de conversar com os espíritos e divinar sobre o futuro. A espera foi grande, mas logo outros dois caçadores entraram na cidade acompanhados por Sogolon Kedju, no intuito de entregarem-na a Nare Maghan. De sua união com Sogolon nasce Sundjata Keita, o futuro fundador do antigo império do Mali.

O encontro entre mulher-búfalo e caçadores, na narrativa publicada por Niane (1982), apresenta-se diferente da do filme, porém, tem o mesmo desfecho. Os caçadores, presenteando Nare Maghan com Sogolon, explicam-lhe como tinham matado o animal:

O rei Do Mansa Nhemou Diarra, havia prometido as mais belas recompensas ao caçador que matasse o búfalo. Decidimos, pois, tentar a sorte e foi assim que penetramos no país de Do. Como olhar vigilante, avançamos com precaução, quando percebemos uma velha mulher junto a um riacho; ela chorava, lamentava-se, atormentada pela fome; nenhum transeunte se dignara até então deter-se junto a ela. Ela rogou-nos, em nome do Todo-Poderoso, que lhe dêssemos algo para comer; movido por seus prantos, aproximei-me e tirei do meu alforje alguns pedaços de carna salgada. Depois de comer, ela me disse:

– Caçador, que Deus te pague pela esmola que me deste. (NIANE, 1982, p. 21)

Enquanto em Niane (1982) os caçadores encontraram a mulher-búfalo abatida, sofrendo de fome, em *Keita!...*, por sua vez, ela é retratada de maneira altiva, rude, selvagem, mas sem choro ou pedidos de clemência. Parece-nos, com isso, que o *griot* Djeliba, ao invés de nos apresentar a fragilidade daquela mulher, expõe sua força vital e mágica, além da necessidade de garantir que o destino de sua filha de criação se cumprisse. Como já não fazia parte do reino, Sogolon tinha um futuro de provável abandono.

Nas palavras do *griot*, Sundjata Keita tem descendência especial, mágica. Apenas dessa forma ele seria capaz de conquistar tantos territórios e levar seu nome tão longe. O espírito do búfalo e do leão fizeram de Keita um grande *mansa*. Ao nascer, segundo as narrativas de Niane (1982) e de *Keita!...*, uma forte chuva sobreveio à região e um raio cortou o céu, iluminando-o, assim que o pequeno Keita chegou ao mundo. A primeira esposa do *mansa* Nare Maghan encheu-se de inveja, pois temia que o filho de Sogolon depusesse do trono seu primogênito. Assim, ela tentou que feiticeiros pusessem fim à indesejada gestação, porém não tiveram êxito. A filha do búfalo estava protegida por três mochos, uma espécie de coruja, que pousaram sobre o telhado da casa de Sogolon (NIANE, 1982).

Após o anúncio do nascimento ao rei, Nhankuman Dua, seu fiel amigo, o saúda, chamando Sundjata de “o menino-leão, o menino-búfalo” (NIANE, 1982, p. 30), fazendo referência aos totens protetores de Maghan e de Sologon. Sundjata havia nascido sob os auspícios dos céus, os espíritos o protegiam e o tornaria o grande *mansa*, o conquistadorfundador do império do Mali. No filme de Kouyaté, a narrativa se aproxima do livro de Niane, também apresentando Keita como descendente de uma linhagem nobre e mágica ou divina.

O filme conta, em seu elenco, com Sotigui Kouyaté, interpretando Djeliba Kouyate; Seydou Boro no papel de Sundjata keita; Hamed Dicko no papel de Mabo, Blandine Yaméogo como Sogolon e grande elenco. Na trama, ao chegar à cidade a fim de iniciar um jovem na tradição, o *griot* Djéliba, depara-se com as dificuldades e (im)possibilidades de levar a cabo sua missão. A resistência por parte da mãe do jovem e também do professor da escola regular fará com que percebamos as diferenças entre a tradição baseada na narrativa do *griot* naquela comunidade do Mali e os ensinamentos escolares. Essa discussão nos leva à relação tensa entre tradição e modernidade, mesmo após a descolonização europeia.

Em relação à narrativa fílmica, o que está em questão, além da história de Sundjata Keita, segundo nosso entendimento, é a possibilidade de resistir às imposições sócio-culturais dos europeus sobre os africanos e, por conseguinte, sua diáspora. Muito mais do que um mito fundador ou uma história inventada, como alguns poderão considerar, nos é apresentado na narrativa central a persistente colonização pós-independências, a colonização das mentes, que, da forma apresentada no enredo, leva-nos a crer que afastou diversos grupos de suas tradições culturais e de pensamento.

Consoante Ngugi Wa Thiong’o (2007, p. 31), e aproximando sua afirmativa também ao campo da literatura, afirma que “a arte cinematográfica tem o dever de desmascarar a descolonização parcial da maioria dos estados na África”. Ainda que possamos discordar do tom de imposição que sua afirmativa possa conter, concordamos com as possibilidades da aplicação das artes no campo político e de engajamento social que, no caso específico analisado por nós, combate a invisibilidade histórica, a inferiorização cultural e a pretensiosa concepção da inexistência de conhecimentos epistemológicos nas diversas culturas africanas. O *griot* Djeliba, de *Keita!...*, posiciona-se contra o conhecimento oficial ensinado nas escolas formais no Mali, imposto pela autoridade colonial e que persiste mesmo depois da independência.

A representação do africano, continental e/ou diaspórico, não deve mais ser aquele que está presente de maneira muito forte nas artes ocidentais do século XX, qual seja: a de um povo atrasado, sem cultura, sem história, sem capacidade de oferecer algo além de sua “maneira tribal de ser”. Essa representação precisa ser construída, como nos adverte Djeliba, com base na própria cultura dos povos africanos, em sua história, em suas construções epistemológicas e sua ânsia de serem respeitados e, ainda mais, agentes de sua própria história. Assim, no intuito de avançar em direção à libertação social, seria imprescindível que esse avanço tivesse *pari passu* à descolonização epistemológica ou, aproximando-nos a Thiong’o (2007), à descolonização das mentes. Nesse sentido, o cinema e a literatura configuram-se como aliados para a quebra dos estereótipos construídos e impostos sobre a África.

## Referências

HAMPATÉ BÂ, A.. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). **História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.

HAMA, Boubou; KI-ZERBO, J. Lugar da história na sociedade africana. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). **História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010. p. 23-36.

KI-ZERBO, Joseph. Introdução Geral. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010. p. XXXI-LVII.

NIANE, D. T. O Mali e a segunda expansão Manden. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **História Geral da África IV: África do século XII ao XVI**. Brasília: UNESCO, 2010. p. 133-192.

NIANE, D. T. **Sundjata ou A Epopéia Mandinga**. Trad. Oswaldo Biato. São Paulo: Ática, 1982.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: A problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Khoury. **Projeto História**, no. 10, p. 7- 28, dez. 1993.

THIONG'O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?. In: MELEIRO, A. (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 25-34.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). **História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010. p. 139-166.

## **ROLIÚDE: A MÁQUINA MARAVILHOSA QUE FABRICA GENTE**

Cleia da Rocha Sumiya\*

**Resumo:** Este artigo intenciona refletir sobre a possibilidade de ler o romance *Roliúde*, de Homero Fonseca, como uma narrativa em que se “encena o passado histórico”, mais particularmente a história cultural do nordeste brasileiro na primeira metade do século XX. A chegada do cinema hollywoodiano e suas relações com o imaginário da cultura popular nordestina será a tônica da narrativa de Bibiu, um narrador, bem ao modo de Walter Benjamim, que ainda sabe contar histórias. A narrativa de Bibiu percorre quase um século, estabelecendo uma ponte entre os acontecimentos pessoais e históricos; ele é um narrador situado no presente que, usando dos recursos da memória cria uma narrativa em que mistura os elementos da cultura erudita e popular, efetivando, portanto, um panorama da vida cultural do nordeste brasileiro no tempo descrito.

**Palavras-chave:** romance histórico; romance contemporâneo; cinema.

## **ROLIÚDE: THE WONDERFUL MACHICHE THAT MAKES PEOPLE**

**Abstract:** this article intends to reflect on the possibility of reading the Homero Fonseca's novel, *Roliúde*, as a narrative that “stages the historical past” more particularly the past of the cultural history of Brazilian northeastern in the first half of the twentieth century. The arrival of Hollywood cinema and its relations with the imagery of popular Northeastern culture will be the keynote of Bibiu's narrative, a narrator and the manner of Walter Benjamin, who still knows how to tell stories. The narrative of Bibiu runs through nearly a century, establishing a bridge between personal and historical events ; he is a narrator situated in mind that using the memory resources creates a narrative that mixes elements of classical and popular culture, effecting therefore an overview of the cultural life of northeastern Brazil in the described time.

**Keywords:** historical novel; contemporary novel; cinema.

Na capa do livro de Homero Fonseca (2007) aparece a seguinte descrição: “Roliúde um romance picaresco, aventuroso e cinematográfico”. Inicialmente o próprio título nos chama a atenção pelo abrasileiramento do termo inglês *hollywood*, usado metonimicamente para destacar a indústria cinematográfica americana. No decorrer da leitura, notamos que este abrasileiramento não ocorre só com os termos de difícil pronúncia, mas também com os ícones da própria cultura americana retratados nos filmes que Bibiu, o personagem, nos narra.

---

\*Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná.

Como a capa afirma, essa é uma narrativa picaresca porque desloca a ação dos filmes para a própria vida de Bibiu, um nordestino, meio malandro, meio andarilho, que tem como profissão contar filmes. Mais que um *Lazarillo de Tormes*, Bibiu, ainda que mais consciente, em muito se assemelha a um D. Quixote, ou ao típico bufão cortês de muitos séculos atrás, levando suas histórias imaginativas e aventureiras pelo sertão pernambucano que não tinha acesso ao cinema.

*Roliúde* é um livro sobre cinema, sem dúvida, mas é ainda um livro sobre a importância do cinema na cultura e no imaginário brasileiro da primeira metade do século XX. Neste sentido, nossa análise propõe que à lista de adjetivos com as quais o autor qualifica seu livro se acrescente o termo histórico.

O termo romance histórico, invariavelmente, remete ao ensaio de György Lukács, do qual, por razões que explicaremos mais adiante, o livro de Homero Fonseca, em muitos aspectos, se afasta. Por uma questão de espaço não aprofundaremos a discussão sobre a origem e o percurso das narrativas históricas e suas teorias críticas. O que propomos é fazermos um pequeno levantamento crítico que ajude na nossa leitura. Os interessados encontrarão maiores informações em textos como o “Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular”(2011), de Marilene Weinhardt. Neste artigo a pesquisadora aponta os textos críticos e teóricos mais relevantes, publicados no Brasil, acerca do romance histórico, de sua origem na Escócia do século XIX até a produção brasileira do final do século XX.

O texto de György Lukács *O romance histórico*, publicado inicialmente em 1939, ainda é tido para muitos como o direcionador teórico-crítico do que seria esta modalidade narrativa que “encena o passado histórico” (WEINHARDT, 2011, p. 33). Para o crítico marxista o romance histórico surgiria a partir do século XIX com a produção de Walter Scott. Partindo da caracterização do modelo scottiano, Lukács prescreve quais são as características que tornariam um romance histórico, filiando autores e obras a esta modalidade.

Para Lukács (2011, p. 33) o que caracterizaria o elemento histórico do romance seria “o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo”, ou seja, as particularidades do tempo histórico deveriam direcionar a ação dos personagens. Embora as figuras empíricas pudessem ser representadas no enredo, a elas não caberia a ação principal, mas sim às camadas intermediárias e baixas da sociedade, ou seja, aos chamados “heróis medianos”. A consciência da história, buscada pelo crítico marxista, determinava também que a ação narrada deveria ocorrer



num tempo pretérito à vida do autor, num passado distante ao qual o presente se ligaria numa cadeia sincrônica e evolutiva.

Para György Lukács, o romance histórico só seria possível por meio de uma consciência da história coletiva perpassando a história individual, por isso para ele a forma entre em declínio com o Realismo e o Naturalismo, movimentos literários em que se focaliza o individualismo do mundo burguês e a tentativa de retratar fielmente a realidade, mesmo que para isso se suprimisse “as forças motrizes essenciais da história”. (LUKACS, 2011, p. 253).

Muitos críticos posteriores confirmaram a importância do trabalho de Lukács, embora discordassem de alguns de seus pontos salutares. Como diz Perry Anderson (2007, p. 205) “qualquer reflexão sobre a estranha trajetória desta forma deve partir de Lukács, não importa quanto se afaste dele em seguida.” A afirmação de que o romance histórico teria acabado, após a inauguração do realismo burguês, hoje é um dos pressupostos lukasianos mais combatidos entre esses críticos. O romance histórico mudou desde Walter Scott, mas continuou existindo. Muitas vezes mudou-se até o nome dessa modalidade. Linda Hutcheon (1991, p. 22), importante crítica do tema, chamou de *metaficção historiográfica* a narrativa que mesmo autorreflexiva se apropria de “acontecimentos e personagens do passado”. Seymour Menton (1993) atualizou o texto de Lukács e contemplou a narrativa da América Latina em suas análises, mas assim como Hutcheon, concluiu que o nome romance histórico não daria conta das novas características do gênero. Para Menton, estamos diante de *um novo romance histórico*.

Na esteira dos novos textos basilares sobre essa modalidade narrativa se inscrevem o nome de Fredric Jameson (2007) e o já citado Perry Anderson (2007). Jameson, bastante ligado à teoria de Lukács, no provocativo e sugestivo texto “O romance histórico ainda possível?” salienta que a forma romanesca do século XIX mudou tanto para se adequar aos pressupostos da modernidade que fica difícil afirmar que o que vemos hoje é ainda um tipo de romance histórico. Contrariando a teoria de Hutcheon, para quem o presente está sempre dialogando com o passado, ainda que seja para desconstruí-lo, Jameson afirma que atualmente vivemos numa espécie de presente *continuum*, no qual o olhar para o passado só se dá por necessidade de evasão, ademais o público se misturou ao privado, e as catástrofes, guerras, ou seja, aqueles conflitos que provocavam a consciência da história sobre o indivíduo se tornaram cotidianas. Essas mudanças na relação do homem com a história e com o tempo impossibilitariam o

romance histórico, que segundo Jameson (2007, p. 185), seria aquela narrativa em que se articulava “uma oposição entre o público ou histórico (definido seja pelos acontecimentos, crises, líderes) e um plano individual, denotado pela categoria que denominamos personagens.” Para ele, na modernidade dissolveu-se esta dualidade de planos que seria “a condição indispensável para a existência do romance histórico.” (JAMESON, 2007, p. 202).

Perry Anderson participou do mesmo evento em que Jameson proferiu a conferência acima citada, e seu texto “Trajetos de uma forma literária” responde às reflexões do crítico. Anderson, assim como Jameson, retoma Lukács, no entanto sua análise segue outra direção. Ao contrário de Jameson, ele acredita que o romance histórico ainda resiste reinventando suas formas e objetos. Aliás, para Anderson o romance histórico ou esta “forma literária” como ele prefere chamar, nunca deixou de ser produzido desde o século XIX. Na sua concepção, desde então se produziu um “imenso monte de lixo”, sem dúvida, mas ainda assim eram romances históricos. Para o autor o momento atual é muito profícuo para essa forma narrativa, principalmente na América Latina, que saindo de um período de ditaduras, sente necessidade de revolver seu passado.

Se para Jameson as tragédias cotidianas impossibilitam o olhar para o passado, Anderson acredita que é justamente isso que leva o homem contemporâneo a tentar entender seu percurso no tempo. Ele entende o romance histórico como “forma literária que lida com uma concatenação de acontecimentos públicos no passado”, e neste sentido, o romance histórico atual pode ser visto “como uma tentativa desesperada de nos acordar para a história” (ANDERSON, 2007, p. 19) e não uma fuga da história, como acredita Jameson.

Este pequeno percurso teórico-crítico, acerca do romance histórico, não é suficiente para explicar a profundidade do tema, nem ao menos as diversas posições críticas sobre ele. O número pequeno de estudiosos citados também não dá conta da enorme produção acadêmica em torno dessa forma literária, mas esperamos ter conseguido recuperar brevemente a discussão atual em torno do tema. Citado o conjunto de textos acima, nos resta apontar em que direção nossa análise de ficção histórica segue. Estamos tomando como ponto de partida não exclusivamente o texto de Lukács, mas também não podemos descartar suas contribuições, mesmo para a análise de uma narrativa contemporânea. A esse texto basilar somam-se outros para fundamentar nossa concepção.

De forma resumida, estamos pensando a ficção histórica, de acordo com a definição de Marilene Weinhardt em “O romance histórico na ficção brasileira recente”, no qual a autora afirma que a base desse subgênero é sua relação com a história, mas é necessário que esta relação se processe de modo específico. Segundo a autora:

Reservamos tal denominação para o texto ficcional em que a historicidade é determinante para o enredo, ou seja, a obra em que a inscrição dos fatos narrados em um determinado tempo passado é decisiva para que eles tenham ocorrido como tal e, de modo explícito ou não, o texto dialoga com o discurso histórico, ou melhor, com discursos históricos. (WEINHARDT, 2006a, p. 137)

Observamos que no romance de Homero Fonseca está presente a conjugação entre os eventos passados e o enredo, portanto propomos uma leitura de *Roliúde*, filiando-o ao conjunto da ficção histórica contemporânea.

Em recente trabalho sobre *Roliúde*, apresentado em 2012, no XIII encontro da ABRALIC, enfocando a questão de fronteiras, Weinhardt confirma a presença do discurso histórico e a ligação dos fatos históricos com as “informações sobre a vida do herói, sem hierarquização”, ou seja, podemos afirmar que a ficção em destaque, por meio de seu enredo, “lida com uma concatenação de acontecimentos públicos no passado” (JAMESON, 2007, p. 19), portanto pode, sob diversos aspectos, ser interpretada como ficção histórica.

No romance, a relação entre os acontecimentos da vida pessoal do personagem se misturam a outros da vida social e cultural do século XIX; as referências locais se relacionam com as referências externas, trazidas pelo cinema. De forma que os discursos híbridos marcam a narrativa desde a apresentação de Bibiu:

Sem pabulagem, a minha vida daria um filme, desses bem movimentados. No capítulo das ingresias, Carlitos e Oscarito podem empatar comigo, mas vencer, não. Na parte da galanteria, embora feio e mirrado, não tenho do que me queixar. A representação feminina sempre me tratou com a fidalguia merecida por Rodolfo Valentino ou Tyrone Power. Isso, claro, nos tempos em que eu vivia amontado num trem, visitando tudo que era lugarejo destas brenhas, quando juntava gente pra me ouvir, talqualmente fosse eu um Leandro Gomes de Barros ou um Pinto do Monteiro. Posso mesmo lhe dizer que a história da minha outrora afamada pessoa é uma mistura de lenda inventada e verdade verdadeira, um eninhado de acontecências que nem eu mesmo sei mais o que é de vera, o que é invenção. A começar pela escuridão que assombrou o mundo na hora em que eu me inaugurei. (FONSECA, 2007, p.13)

Como observamos, no excerto acima, na personalidade de Bibiu se misturam as referências externas (Carlitos, Rodolfo Valentino) e as referências nacionais (Oscarito, Leandro Gomes de Barros), sem que haja, necessariamente, uma hierarquia entre elas. Essa relação é possível graças a uma dinâmica histórica muito específica, um conjunto de forças motrizes, que trataremos mais adiante.

*Roliúde* nos narra a biografia de Bibiu juntamente com a própria história da ascensão e declínio do cinema no imaginário brasileiro. Parte dessa afirmação pode parecer absurda, dado que qualquer cidadezinha do interior possui hoje uma sala exibição, no entanto, visivelmente mudou a relação dos espectadores com as narrativas exibidas. No romance, vemos que o cinema possui uma função formadora, ou seja, as narrativas cinematográficas são tomadas e incorporadas à própria cultura brasileira, tornando-se parte do imaginário e da tradição dos brasileiros. Bibiu subverte as histórias que conta e o próprio cinema subverte a visão de sua história pessoal e da própria história oficial. Talvez daí decorra o encanto magistral que o livro suscita no leitor. Homero Fonseca consegue recuperar por meio do pastiche e da paródia a narração cinematográfica e transpô-la para a própria vida de Bibiu, que se torna tão grandiosa e ficcional quanto os filmes que ele conta.

Na narrativa de Homero Fonseca, a história oficial é sacrificada em benefício da imaginação criativa da personagem, e este sem dúvida, é um elemento que afastaria a obra da visão do romance histórico de Lukács e o aproximaria mais do conceito de *metaficção historiográfica* difundido por Linda Hutcheon (1991), pois a concepção de história apresentada no romance se aproxima muito mais das possibilidades modernas de se pensar o discurso histórico. Claramente, não estamos diante de uma história heróica, que enfatiza os grandes fatos históricos, colocando-os sob a égide de verdade imutável. Pelo contrário, todos os fatos históricos são relatos da perspectiva de seu alcance na vida do povo, por meio de um discurso repleto de ironia e humor.

Este modo de relacionar os acontecimentos históricos não é uma criação exclusiva de Homero Fonseca. É, antes, uma tendência do romance histórico contemporâneo derivado das próprias mudanças no discurso histórico. É preciso lembrar que, ao longo do século XX, os próprios historiadores reformularam e ampliaram os campos de pesquisa histórica. Termos como História Cultural, História dos Costumes, História das Mentalidades, entre outros passam a figurar no rol dos estudos históricos e possibilitam uma abertura da análise histórica, não mais centrada,

exclusivamente, na história monumental e na biografia dos grandes personagens históricos.

Desta forma, em *Roliúde*, parece que estamos diante da tentativa de figurar a história cultural não oficial das camadas populares, principalmente, do nordeste brasileiro. Os elementos destacados na biografia de Bibiu são aqueles que em algum momento fundamentaram a vida do povo brasileiro em seus mais diversos aspectos culturais, tanto próprios da cultura interna como os importados: o cinema, o futebol, o circo, a coca cola, os almanaques de cordel.

Os fatos históricos e políticos destacados, como a questão da revolução de 30, da segunda guerra, do marxismo, do golpe de 64, aparecem sempre sob a ótica da imersão num universo maior que é a cultura e a vida brasileira e intimamente associados ao percurso do personagem.

Homero Fonseca se apropria do cinema, que no recorte temporal escolhido é uma força cultural estrangeira – lembremos que da série de filmes destacados em sua narrativa, apenas dois são produções brasileiras – para falar do que é tipicamente da cultura popular brasileira: o forró, a culinária local, a paixão pelo futebol, as cantigas populares, o cordel, os cantores de rádio. Neste sentido o elemento estrangeiro, o cinema, passa por um processo de transculturação.

Esse modo cultural retratado, sem dúvida, em muito ainda pode ser visualizado hoje. Tendo em vista isso, alguns pesquisadores poderiam argumentar que não estamos diante de uma narrativa histórica, pois é consenso entre quase todos os críticos do tema que para haver ficção histórica a mudança entre o passado e o futuro tem que ser visível. No entanto, podemos destacar que o Brasil apresentado por Bibiu/Homero é um país essencialmente agrário, em que o elemento do regional está muito presente, bem diferente do contexto atual. Ou seja, não há ali ainda a presença da globalização que, atualmente, identifica e separa todos os povos.

Bibiu pratica, sem dúvida nenhuma, em processo de antropofagia da cultura estrangeira, o que hoje não se verifica mais, principalmente na relação do telespectador com o cinema. O brasileiro hoje “consume” muito mais as produções americanas, mas não consegue aplicar nelas a cultura local. Em *Roliúde*, um exemplo claro desta antropofagia se verifica na história de Bibiu com um fazendeiro patrocinador de suas histórias:

Na fazenda do coronel Patu eu só devia ter o cuidado de, contasse que filme fosse botar na história personagem obrigatória: uma onça. Que

podia ser parda ou malhada. Mas tinha que ser onça [...] Dali em vante, toda vez que eu contava um filme ali pelo pajeú, botava onça no meio. Até na paixão de Cristo, quando contei outras vezes, inventei que, quando Jesus estava crucificado, coitado, apareceu uma suçuarana botando pra correr os romanos. Mas essa aí, depois de rondar a cruz, reconheceu quem tava ali e foi embora sem fazer mal pra ninguém. (FONSECA, 2007, p. 63)

Ao reivindicar que se coloque uma onça, animal típico da fauna brasileira, nas estórias hollywoodianas, o coronel Patu está inconscientemente subvertendo a ordem cultural da globalização, ou seja, aplicando o elemento regional para o universal. Sem dúvida, *Roliúde* efetiva um trânsito entre fronteiras do regional, nacional e internacional conforme, enfatiza Marilene Weinhardt (2013) no já citado artigo sobre o romance. No entanto, nos parece que a apropriação do estrangeiro sempre serve ao regional. O que Bibiu tanto ama não é o cinema americano, mas o discurso narrativo transposto ao cinema, do qual se apropria para contar histórias próprias do seu universo cultural.

Como vimos, Bibiu acata o pedido do coronel e o incorpora ao seu próprio estilo de contação daí em diante. O abrasileiramento das histórias de “Roliúde” se dá de diversas formas: Bibiu subverte nomes: quem assistiu *Casablanca* há de se recordar que a heroína ali não se chama Nilza; transpõe elementos da cultura nordestina para as histórias narradas, ainda no mesmo filme, o casal amoroso é comparado a Lampião e Maria bonita e pela protagonista intercede Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Ao contar o filme *No tempo das diligências* ele descreve a farta mesa “com cuscuz, macaxeira, jerimum, queijo coalho, carne de sol e paçoca” (FONSECA, 2007, p. 172). Poderíamos dizer que há um apagamento dos traços da cultura americana em proveito da cultura nordestina. No processo inverso, o próprio Bibiu compara sua vida a de seus heróis de cinema, e suas realizações as dos grandes enredos cinematográficos, afirmando que sua vida daria um filme, comparando sua galanteria às de Rodolfo Valentino ou Tyrone Power, sua coragem à de John Wayne, e sua namorada a Dorothy Lamour.

Em *Roliúde* tudo é ficção, inclusive os fatos históricos inegavelmente mais “verdadeiros”. O relato no qual Bibiu narra sua vida, semelhante ao Riobaldo de *Grande sertão: veredas* percorre basicamente todo século XX. Bibiu nasce em 1911 e ao finalizar a narração está prestes a completar 85 anos. Tendo em vista a cronologia de sua existência teríamos quase um século. Ele acompanha os principais fatos que marcaram o século XX e, segundo ele, toma parte em muitos, numa visão em que a

história oficial se debruça sobre sua própria história pessoal. Este é sem dúvida, um dos elementos que possibilitaria a leitura de *Roliúde* como uma ficção histórica.

A história oficial não apenas influencia Bibiu, é também redirecionada a partir de suas ações, mesmo as mais cotidianas e banais, como no exemplo da Revolução de 30, cujo sucesso é atribuído por Bibiu a si mesmo, pois o sumiço da carta que levava aos superiores tinha mudado o resultado da Revolução. Contrariamente ao que afirma um jornal local, sua ação não é heróica, e o sumiço da carta se dá devido a uma emergência escatológica e não ideológica. Ainda que o fato relatado seja ficcional, ele nos chama a atenção para uma perspectiva atual da história oficial, que é a humanização dos grandes personagens da História, em face de fatos cruciais.

Neste sentido, citamos, por exemplo, a recuperação do relato, por Schilichta (2006), do padre Belchior que acompanhava D. Pedro I às margens do Ipiranga, e que fugindo das narrativas oficiais, apresenta um imperador confuso, montado numa mula e com dor de barriga, pouco antes de dar o tão famoso grito de independência, retrato da figura histórica que em muito difere da figura heróica imortalizada no quadro pintado por Pedro Américo.

Em *Roliúde*, a importância do personagem Bibiu nos rumos da Revolução de 30, embora ficcional, é assumida no enredo como fato verídico, assim como o batizado de seu primo pela figura histórica de Franklin Delano Roosevelt, então presidente dos Estados Unidos, ou seu encontro com Roberto Rosselini, numa “zona” em Pernambuco. A estranheza da vida de Bibiu, sua notória tentativa de contar fatos absurdos como verdadeiros ou de investir os “causos” e “anedotas” popularmente inventados como a pecha de “verdade verdadeira”, possibilitam ao leitor que desconfie de casos plausíveis, como o de relação de seu tio com o presidente americano, ou do seu encontro com Rosselini.

Se na narração de alguns fatos Bibiu tenta passar a ficção por verdade, em outros ele claramente nos relata o caráter ficcional do que nos narra, mas, por outro lado, nos mostra como aquilo foi tomado por verdade aos olhos do povo, principalmente do povo mais simples. Um exemplo disso é episódio em que ele nos conta como ele se passou por herói da Segunda Guerra. Inicialmente, usufruindo materialmente dessa mentira, e depois exagerando tanto na ficção que acabou ficando conhecido em sua cidade como “o homem que matou Hitler”.

Por meio desses discursos, a obra de Homero Fonseca permite que repensemos o próprio caráter de veracidade do discurso histórico em contraponto ao discurso

ficcional. Como apontou Walter Mignolo, (1993, p. 123) a diferenciação entre um discurso e outro se dá em vista de “uma convenção discursiva”. Convencionou-se a História como discurso em que deve imperar a veracidade e a Literatura como discurso em que a ficcionalidade é aceita e até buscada. Falar em convenção, neste caso, significa dizer que a tradicional fronteira entre as duas práticas seria mais “política” do que natural.

O Narrador de *Roliúde* apresenta uma aguda consciência do caráter duplo do discurso histórico enquanto possibilidade de ficcionalidade e veracidade. Sua própria vida se insere neste paradoxo entre a história e a ficção: “posso mesmo lhe dizer que a história da minha outrora afamada pessoa é uma mistura de lenda inventada e verdade verdadeira, um eninhado de acontecimento que nem eu mesmo sei o que é de vera, o que é invenção” (FONSECA, 2007, p.13).

A estrutura da obra separa o discurso ficcional ou narração tipicamente ficcional (filme) da narração que tenta se inscrever como discurso com presunção de veracidade (vida de Bibiu). É óbvio que, enquanto leitor, sabemos que a vida de Bibiu é uma ficção porque seu relato está dentro de um livro que se apresenta como romance, no entanto, o narrador a apresenta como uma construção que busca assumir-se como verdade, próxima do relato de memórias ou da autobiografia. E neste sentido podemos dizer que cabe à própria personagem refletir sobre o status da ficcionalidade tanto na sua própria estória quanto na história oficial.

Mesmo nos capítulos dedicados à vida de Bibiu vemos que aquilo que ele nos conta está sob a influência da ficção cinematográfica. É neste sentido que o personagem de Fonseca se assemelha a um D. Quixote, incapaz de separar a ficção da realidade. Na estrutura organizacional da obra, o autor opta por intercalar um capítulo da vida de Bibiu com um capítulo sobre um filme. A obra está separada em 21 capítulos, sendo que no último o personagem faz uma recapitulação de sua própria vida enquanto contador de histórias. Temos aí um capítulo que poderíamos chamar de metaficcional, pois fica nítido a reflexão entre a vida do personagem e o próprio percurso da narrativa desde a Grécia antiga até os dias atuais.

Nos capítulos destinados à cinematografia são narrados 10 filmes, bastante representativos para a história do cinema, principalmente no que confere à sua recepção pelas massas. Como já dissemos antes, apenas dois filmes são brasileiros: *O ébrio* e *Aviso aos navegantes*. Ambos os filmes refletem aspectos da própria indústria cultural daquele momento no Brasil: o primeiro relatando a vida de sucesso alcançado por um



cantor de rádio, sendo interpretado pelo cantor Vicente Celestino; o segundo, apresentando como enredo as confusões de uma trupe de artistas, tendo como uma das atrizes principais, a rainha do rádio, Emilinha Borba.

No interior da obra de Fonseca desfilam personagens fictícios e personagens que migram da realidade para a ficção, o que Walter Mignolo (1993) em posse da nomenclatura de T. Parsons chamou, respectivamente, de personagens nativos e personagens migrantes. Esse é o caso de vários autores populares nordestinos citados no decorrer da narração, somada às figuras empíricas oriundas da história oficial.

Esse é mais um elemento que encaminha a obra para uma reflexão sobre a própria definição e o alcance de termos como ficção e realidade. Um exemplo dessa transmigração entre mundo ficcional e empírico se dá quando Bibiu afirma que travou conhecimentos com muita gente importante e cita como, por exemplo, o escritor Ariano Suassuna, que o teria assistido certa vez na feira de Taperóia, dizendo-lhe que era um grande tradutor, ou ainda o cordelista João Ferreira de Lima, a quem diz ter conhecido e ter escutado conselhos. O que confunde a fronteira do discurso ficcional e histórico é que Ariano Suassuna existe numa realidade empírica, assim como João Ferreira de Lima, mas o Bibiu que agora os cita, e a quem ambos teriam tecido elogios, é uma criação ficcional. O problema do status de verdade suscitado no texto de Homero Fonseca é o mesmo analisado por Umberto Eco (2010) em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, quando fala do conto de Poe, “Gordon Pym”, em que entidades empíricas aparecem citando entidades ficcionais.

*Roliúde* não esconde seu caráter metaficcional, característica bastante comum nas narrativas ficcionais contemporâneas. Ao apresentar a vida de Bibiu como contador de histórias, enfatiza-se que essa é uma tarefa recorrente, principalmente no universo ficcional, no entanto, que também faz parte da própria história do homem, pois “o tempo muda o homem, e até o estilo de contar histórias muda” (FONSECA, 2007, p. 222). *Roliúde* expõe constantemente o seu caráter intertextual, não somente com a história cinematográfica, política, ou social, mas também com o universo literário. Além das reflexões metalinguísticas que são frequentes e que retomam aspectos da própria história da literatura, o autor lança mão de uma série de expressões oriundas de outros textos literários, e cuja autoria é facilmente descoberta pelo leitor mais experiente, tais como: “em petição de miséria” (Manuel Bandeira), “a asa da graúna” (José de Alencar), “veredas bifurcadas” (Guimarães-Borges), “coisas de sarapatar” (Macunaíma). Observam-se, ainda, de forma indireta, as similaridades discursivas de Bibiu com outros

personagens da literatura tais como, João Grilo, Riobaldo, Macunaíma e até mesmo D. Quixote.

As relações entre a cultura erudita e popular são muito comuns na obra. Há um exemplo no decorrer na narrativa em que o autor retoma a relação entre o personagem e o diabo, mas a questão não assume o fundo metafísico de um *Grande sertão: veredas*, antes se assume como a extensão de uma anedota popular, como ocorre com alguns episódios de *Macunaíma*.

Homero Fonseca faz um entrelaçamento da alta cultura, da cultura de massa e da cultura popular, talvez por isso fique difícil afirmar se é ele que bebe nas fontes da alta cultura, ou se é a alta literatura que, por vezes, se alimenta da cultura popular. Afinal, Riobaldo e Macunaíma são exemplos de heróis tirados das camadas populares.

Outra grande qualidade da obra de Homero Fonseca é a capacidade de criar uma narrativa na qual a personagem principal assume aquela posição que Walter Benjamin (1994) encontrou nos narradores de Leskov e que ele acreditava estar “em vias de extinção”. Bibiu é uma das “raras pessoas que sabem narrar devidamente”, ele possui “a faculdade de intercambiar experiências”. Em “O narrador”, Benjamin (1994, p. 198) aponta que:

entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “quem viaja tem muito que contar” diz o povo, ecoando isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do país e que conhece suas histórias e tradições.

Bibiu de *Roliúde* agrupa em si essas duas qualidades: vemos a expressão de seu conhecimento do exterior pelos filmes que ele conta, mas ele é também aquele que possui o conhecimento característico de quem nunca saiu do seu país e, por essa razão, está preso às suas histórias e tradições. À personagem podem ser atribuídas, também, outras duas características de narrador genuíno, anotadas por Benjamin quando de sua análise de Leskov, que são a capacidade de assimilar as histórias que conta, internalizá-las, e a de dar conselhos ao seu ouvinte.

*Roliúde* pode ser visto como uma ficção histórica porque situa sua ação num tempo delimitado historicamente, em que há confluência do individual e do coletivo, critérios tidos por muitos como essenciais para que o romance histórico se constitua.

Observa-se que embora o tempo narrado inicie longe da contemporaneidade ele desemboca bem próximo ao presente, pois a narração se fecha em 1996. Este seria um critério para a exclusão da obra do subgênero histórico, segundo autores como Jameson e Menton e o próprio Lukács, no entanto, para outros como Perry Anderson e Marilene Weinhardt, a distância entre os acontecimentos e o momento da narração não, necessariamente, precisa ser medida em tempos exatos, trata-se antes de a narrativa demonstrar que os fatos narrados estão num “passado vencido”. Na narrativa de Homero Fonseca essa condição de tempo vencido está presente, por exemplo, na própria consciência de Bibiu sobre a passagem do tempo: “naquele tempo não tinha televisão nem esse tal de computador [...] a grande novidade era a matinê do domingo no cinema” (FONSECA, 2007, p. 33).

Ademais, o personagem criado por Homero possui uma consciência do valor da história sobre a vida do indivíduo, entende que sua trajetória influencia e é influenciada pela história política e cultural do Brasil e do mundo. Bibiu é um representante do povo, mas é também um homem letrado. Sua personalidade se assemelha à biblioteca do seu tio Rosa, comporta tanto os clássicos europeus do porte de um Dostoievski quando à cultura popular dos almanaques de João Ferreira de Lima.

Na ficção de Homero Fonseca, vemos que aparece “a superação da dicotomia cultura erudita X popular e a solução para o conceito da tradição” que segundo Weinhardt (2006b) são elementos importantes para a análise da ficção histórica. Se em termos culturais há uma amálgama do erudito e do popular, a visão da história oficial, apresentada por Bibiu, é bastante dúbia: o mesmo indivíduo que afirma, inocentemente, que os escravos nos EUA não foram libertos “porque eles não tinham ma Princesa Isabel, uma santa como a nossa, que libertou os cativos (FONSECA, 2007, p. 68). Em outro momento, mostra uma visão bem crítica do discurso histórico: “Pessoal todo mundo presta atenção nas histórias bem contadas, sejam verdadeiras sejam inventadas. Veja o caso dos cangaceiros. Uma hora são heróis, noutra hora são bandidos. O povo ama ou odeia eles” (FONSECA, 2007, p. 220). A análise de Bibiu, de que mesmo o discurso histórico precisa de recursos da ficção, remete às considerações feitas por Hayden White (1992), para quem a história também se apropria do modo de narrar ficção.

Voltando ao objeto de nossa análise, que é o discurso histórico, Bibiu só se torna um narrador genuíno, capaz de intercambiar experiências, porque a condição histórica assim permite, ou formulando de outro modo, para a criação do personagem Bibiu, esse

homem que é, ao mesmo tempo, um exemplo de “camponês sedentário” e “marinheiro comerciante”, Fonseca precisou delimitar sua narrativa em um espaço e tempo, bem marcado pela confluência entre o regional, o nacional e o internacional, ou seja, o sertão nordestino do século XX, um espaço em que a vida do sertanejo Bibiu pudesse se cruzar com as conjecturas políticas, sociais e principalmente culturais do país e do mundo, como a revolução de 30 e a segunda guerra mundial. Desta forma, a história de Bibiu é interpenetrada por um processo histórico maior, continuamente mediado pela própria história cultural do país, representada de um lado pelo cinema, e de outro pela própria cultura popular nordestina. Talvez por isso, o personagem orgulhosamente afirme: “Desde esse dia que eu entrei no cinema, o cinema por sua vez entrou em minha vida [...] e, uns tempo depois, passei a viver à custa de Roliúde” (FONSECA, 2007, p. 34).

Por tudo dito acima, entendemos que, por uma série de confluências, *Roliúde* pode ser lida na perspectiva da ficção histórica, atualizando alguns elementos do romance histórico lukasiano e recusando outros.

## Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Lesmo. In: \_\_\_\_ **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Brasiliense 1994, p. 79-221.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. **Novos Estudos**, n. 77, p. 205-220, mar. 2007. (CEBRAP).

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FONSECA, Homero. **Roliúde**. Rio de Janeiro: Recorde, 2007.

HUTCHEON, Linda. **A poética dos pós- modernismo**. História, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? **Novos Estudos**, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história, antropologia e vice-versa. In: CHIAPPIN, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf de (Orgs). **Literatura e História na América Latina**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p. 115-161.

SCHLICHTA, Consuelo Alcione Borba Duarte. **A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para nação do século XIX**. 2006. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História do setor de Ciência, Letra e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006. Disponível em: <[http://www.artes.ufpr.br/publicações/Consuelo/tese\\_Consuelo.pdf](http://www.artes.ufpr.br/publicações/Consuelo/tese_Consuelo.pdf)>. Acesso 19 jul.2012.

WEINHARDT, Marilene. O romance histórico na ficção brasileira recente. In: CORREA, Regina Helena M.A. (Org.) **Nem fruta nem flor**. Londrina: Humanidades, 2006a, p.131-172.

\_\_\_\_\_. Ficção histórica contemporânea no Brasil: uma proposta de sistematização. In: **Anais do VI Seminário Internacional de História da Literatura**. Porto Alegre; PUCRS, 2006b. V. 1. p. 1-6.

\_\_\_\_\_. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: \_\_\_\_ (org.) **Ficção histórica: teoria e crítica**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011. p. 2-55.

\_\_\_\_\_. Trânsito possível entre as três instâncias – modelo buscado na criação ficcional. In: **Anais do XIII Encontro da Abralic**. São Paulo/Campina Grande: Abralic/UEPB/UFCG, 2012. p. 1-6. Disponível em: <<http://anais.abralic.org.br/trabalhos/marilene-weinhardt.pdf>>. Acesso em 19 ago. 2013.

WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

## UM PROJETO (AN)ARQUEOLÓGICO DO CURTA-METRAGEM *CRUZ NA PRAÇA*, DE GLAUBER ROCHA (1959)

Fabrizio Fernandez\*

**Resumo:** este artigo pretende apresentar o projeto arqueológico para o curta-metragem *Cruz na Praça* (1959), de Glauber Rocha. Considerado o primeiro tratamento direto sobre o tema da homossexualidade no cinema queer<sup>1</sup> brasileiro, os negativos deste filme estão desaparecidos há mais de 50 anos, de acordo com registro na Cinemateca Brasileira. O trabalho de escavação dos vestígios desta produção audiovisual pretende retomar um período em que Glauber Rocha havia concluído o seu primeiro filme, *Pátio* (1959), e, no mesmo ano, filmado *Cruz na Praça*, um projeto fílmico que antecede a realização do seu primeiro longa-metragem *Barravento* (1961). À execução desta arqueologia cinematográfica serão utilizadas abordagens metodológicas historiográficas, propostas por Michel Foucault (*Arqueologia do Saber*) e Ziegfried Zielinski (*Arqueologia da Mídia*).

**Palavras-chave:** cinema brasileiro; cinema queer; Glauber Rocha; *Cruz na Praça*; homossexualidade; arqueologia

## UN PROGETTO (AN)ARCHEOLOGICO DEL CORTOMETRAGGIO *CRUZ NA PRAÇA*, DI GLAUBER ROCHA (1959)

**Riassunto:** questo articolo pretende analizzare il progetto archeologico per il cortometraggio *Cruz na Praça* (1959), di Glauber Rocha. Considerato il primo soggetto diretto sul tema dell'omosessualità nel cinema queer brasiliano, i negativi di questo film sono scomparsi ha più di 50 anni, secondo i registri della Cinemateca Brasiliana. Il lavoro di scavo dei vestigi di questa produzione audiovisiva pretende riprendere un periodo nel quale Glauber Rocha aveva concluso il suo primo film, *Pátio* (1959), e, nello stesso anno, girato *Cruz na Praça*, progetto fílmico anteriore alla realizzazione del suo primo lungometraggio, *Barravento* (1961). All'esecuzione di quest'archeologia cinematografica saranno utilizzati gli approcci storiografici proposti da Michel Foucault (*Archeologia del sapere*) e Ziegfried Zielinski (*Archeologia dei media*).

**Parole-chiave:** cinema brasiliano; cinema queer; Glauber Rocha, *Cruz na Praça*; omosessualità; archeologia.

### Introdução

Pensar esse cinema é investigar o seu modo de abraçar a história, pois Glauber é sin

---

\* Mestrando em Comunicação e Territorialidades pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), sob orientação de Gabriel Menotti. Bolsista Capes.

<sup>1</sup> Referência ao termo New Queer Cinema - *NQC*, cunhado pela pesquisadora B. Ruby Rich, em seu ensaio “Uma sensação queer”, publicado no Village Voice, em março de 1992, p. 30-34, com o título “The New Queer Cinema: Diretor’s Cut”.

ônimo de uma interrogação – abrangente, ambiciosa, às vezes delirante, mas sempre corajosa – endereçada ao nosso tempo a partir da ótica do Terceiro Mundo” (XAVIER, 2001, p.118).

Em 1957, Glauber Rocha publicou o conto “A Retreta na praça”<sup>2</sup>, no livro *Panorama do Conto Baiano*. Dois anos depois, em 1959, ainda em Salvador, o cineasta realizou, aos 20 anos de idade, dois curtas-metragens. O primeiro deles é *Pátio*, com Solon Barreto e Helena Ignez. Segundo dados do *Catálogo Glauber Rocha, Uma revolução baiana* (AATG, 2008), *Pátio* é um filme formalista e influenciado pelo concretismo, utilizando as sobras de negativos do longa-metragem *Redenção*, de Roberto Pires. O segundo curta-metragem é *Cruz na Praça*. Filmado em 35mm, preto e branco, esse curta tem como intérpretes os atores Luiz Carlos Maciel e Anatólio de Oliveira. Na ficha técnica constam, além desses atores, Glauber Rocha como diretor, argumento e roteiro, e Waldemar Lima, como diretor de fotografia e câmera (PIZZINI, s/d). Pode-se afirmar que esse curta-metragem é considerado “o primeiro tratamento cinematográfico feito no Brasil sobre o tema da homossexualidade” (VENTURA, 2000, p. 108).

No entanto, ao contrário de *Pátio*, cujo 120 metros de negativos mantiveram-se preservados no *Tempo Glauber*, entidade responsável pela memória do cineasta, o filme *Cruz na Praça* apresenta um caminho bastante diferente. Na página do *Tempo Glauber* há registros de que o curta teria sido montado, porém sem sonorização (PIZZINI, s/d). Isso significa que nenhuma cópia teria sido gerada para que houvesse um novo contra-tipo (cópia negativa). É partir dessa constatação que este artigo apresenta o projeto arqueológico de um filme cuja presença se dá apenas por vestígios e rastros, desde sua existência material.

Na filmografia online disponibilizada pela Cinemateca Brasileira há outro registro oficial que comprova a existência do filme como “não finalização” e “desaparecido” (CINEMATECA, s/d). A pedido de Glauber Rocha, a Iglu Filmes teria incendiado os negativos logo após a montagem do curta-metragem. O site da Cinemateca também disponibiliza um único fotograma que teria restado dos negativos, além da sinopse onde é possível identificar os temas abordados no filme: homoerotismo e catolicismo. Além disso, em diversos artigos e outros documentos sobre o curta-

---

<sup>2</sup> O conto de autoria de Glauber Rocha possui uma trama que “narra o encontro [...] entre um homem e uma mulher no centro de uma praça, ao som [...] de uma banda composta por negros” (SARMIENTO, 2011, p.2). O livro *Panorama do Conto Baiano* conta também com a contribuição de autores, como Jorge Amado, Adonias Filho, Santos Moraes, e outros.

metragem é possível perceber a discordância sobre o título do filme: ora o curta é nomeado *Cruz na Praça*, ora *A Cruz na Praça*, ou seja, percebe-se uma indefinição sobre o uso da “A” na titulação desta produção audiovisual. Neste momento da pesquisa, será feita a opção pelo título *Cruz na Praça*.



Figura disponibilizada na página da Cinemateca Brasileiro

A partir desses e outros vestígios ainda a serem “escavados” sobre o curta-metragem *Cruz na Praça*, é possível perceber a existência deste filme não somente na história do cinema queer brasileiro que aborda o tema da homossexualidade, mas na própria filmografia de Glauber Rocha, um cineasta que se aproximava da realização de seu primeiro longa-metragem, *Barravento* (1961). O próprio Rocha deixou diversos relatos justificando os motivos, sobretudo de caráter estético, que o levaram a não concretizar esta produção. Eis um desses registros:

Nos princípio dos anos 60, eu tinha uma ideia muito vanguardista do cinema, no mau sentido da palavra; fiz dois curta-metragens com este espírito: *Pátio* e *Cruz na Praça*. Este último, não o acabei, porque quando vi o material montado, compreendi que essas ideias já não funcionavam, que minha concepção estética havia mudado. (ROCHA *apud* VENTURA, 2000, p. 78)



## Um primeiro Glauber Rocha

Glauber Rocha iniciou sua carreira no último ano da década de 1950. Esse período inicial no extenso universo fílmico do cineasta, que poderia ser considerado como uma etapa pré-*Barravento*, seu longa-metragem de estreia, é um componente importante devido ao uso de uma estética experimental que, posteriormente, reaparecerá na obra deste cineasta. Essa primeira fase poderia ser dividida entre a vivência como cineclubista no Clube de Cinema da Bahia (SILVA, 2010), até a produção de seu primeiro longa-metragem, *Barravento*. É a partir desta produção cinematográfica que se inicia de fato, como expõe o livro *Cartas ao Mundo*, de autoria de Ivana Bentes (1997), a construção do universo glauberiano. Um projeto que pensará questões coletivas, “através de um teatro de ação e da consciência de homens, onde as personagens se colocam como condensações da experiência de grupos, classes e nações” (XAVIER, 2001, p. 118). Isto é, um cineasta que pensou um cinema político do Terceiro Mundo, se recusando aos regimentos de uma indústria cinematográfica dominante, para afirmar sua autoria e linguagem próprias. Uma resistência histórica em todas as frentes: estética, econômica e política – talvez, sexual, de gênero.

No caso do curta-metragem *Cruz na Praça*, é possível destacar que o filme dará um tratamento temático a um grupo estigmatizado como eram os homossexuais, na Bahia do final da década de 1950. No Brasil, o estudo *O personagem Homossexual no Cinema Brasileiro* (1995), de Antônio Moreno,<sup>3</sup> foi um dos primeiros trabalhos que analisa a presença de expressões sexuais e de gênero no cinema e cataloga mais de 125 títulos, entre as décadas de 1920 até 1990. Conforme o estudo, os personagens homossexuais nos filmes brasileiros são retratados como sujeitos alienados politicamente, de classe média baixa e dotados de um comportamento agressivo. Também possuem tendência à solidão e usam, frequentemente, um gestual feminino exacerbado (MORENO, 1995). Esse estudo se movimenta no sentido de criticar uma visibilidade marcada por personagens estereotipados, que possuem vivência promíscua e marginalizada.

A pesquisa de Moreno, por exemplo, faz referência ao longa-metragem *Bahia de Todos os Santos* (1960), dirigido por Trigueirinho Neto, como um dos principais filmes

---

<sup>3</sup> Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da Unicamp (1995). O estudo foi desenvolvido para examinar, a partir de uma perspectiva sociocultural, o discurso apresentado pelo cinema brasileiro sobre o personagem homossexual.

da década de 1960 – ano seguinte à realização do curta-metragem *Cruz na Praça* – que aborda indiretamente o tema da homossexualidade. O pesquisador Robert Stam (2008) também destaca esse longa-metragem como uma produção “notadamente livre em suas representações sexuais” (STAM, 2008, p. 267). Em *Bahia de Todos os Santos*, o assunto da homossexualidade é narrado como uma espécie de subtexto gay, através do tema da camaradagem. *Bahia de Todos os Santos* é um filme que enfocará, sobretudo, questões raciais com identificação a outro grupo estigmatizado – os homossexuais. O filme de Trigueirinho Neto sugere uma possível aliança entre negros e homossexuais como grupos oprimidos naquele período (STAM, 2008).

Segundo Stam, o próprio Glauber Rocha chegou a saudar esse filme como uma obra-prima de autor, elogiando o seu aspecto de ruptura e espírito de liberdade, além de classificá-lo como um filme profético, que tratou de vários temas que seriam explorados pelo Cinema Novo. Do período inicial na vivência cinematográfica de Rocha, o filme *Barravento* também vai enfatizar a questão racial, porém abordando especificamente a religião afro-brasileira num período de regime ditatorial e no auge da euforia desenvolvimentista. Já em *Bahia de Todos os Santos*, seu diretor, Trigueirinho Neto:

via o desenvolvimentismo como uma forma de neocolonialismo. Em pleno otimismo democrático do início da década de 1960, ele situa o filme em um período ditatorial, prenunciando o autoritarismo que viria com o golpe militar de 1964. (STAM, 2008, p. 277)

Esse período pré-golpe militar pode ser considerado um dos fatores que contribuiu para que o curta-metragem *Cruz na Praça* fosse relegado à condição marginal, isto é, de não exibição. Posteriormente, também a uma situação de desaparecimento dos próprios negativos não sonorizados. Ainda assim, o ano de 1959 foi um período em que esse “primeiro” Glauber Rocha colocou em prática a sua necessidade de um cinema experimental, ao contrário das formas artísticas tradicionais produzidas naquela época.

Trata-se de uma primeira fase em que o cineasta que começava a pensar as teorias de montagem de Eisenstein e a própria presença dos mitos. Ele mesmo classifica que *Pátio* e *Cruz na Praça*, a sua experiência inacabada, foram materializações do inconsciente (GATTI, 1995). Ainda sobre *Cruz na Praça*, o cineasta afirma que seria o

seu mito-Limite,<sup>4</sup> referindo-se ao longa-metragem *Limite* (1932), de Mário Peixoto, além de destacar:

É um filme barroco-baiano sobre esquizofrenia, relação entre o povo e a religião, Deus e o diabo, a castração e o homossexualismo<sup>5</sup>, o erotismo, enfim, uma experiência bastante delirante. (ROCHA *apud* GERBER, 1975, p. 25)

No livro *Revolução Cinema Novo* (2004), prefaciado por Ismail Xavier, o cineasta reflete sobre suas escolhas estéticas num período em que afirma viver “uma loucura poética” (ROCHA, 2004, p. 110), referindo-se ao ano de 1957, antes de iniciar as filmagens de *Pátio* e *Cruz na Praça*. Um registro significativo, que talvez possa explicar as motivações para a produção desses dois curtas, é quando o próprio Glauber Rocha analisa suas concepções cinematográficas desse período. Sua proposta era buscar um espírito de vanguarda e uma atitude anticlerical, ao se posicionar contra interdições que se davam mais por motivos religiosos e morais e menos por razões políticas.

Segundo Rocha (2004, p. 333), a finalidade dessa luta era resistir contra a “mediocridade do protestantismo, a hipocrisia do catolicismo, a inconsciência servil do candomblé”. Esse pensamento de resistência talvez tivesse impulsionado o jovem cineasta a conduzir dois atores para os arredores de uma igreja católica e fazê-los encenar um encontro entre dois personagens gays, conforme a sinopse disponibilizada pelo Tempo Glauber (PIZZINI, s/d). Nesse caso, um dos vestígios possíveis de investigação seria tentar localizar documentos que descrevam a possibilidade de haver encontros entre homossexuais neste território geográfico utilizado para a encenação do curta-metragem. Esse espaço inclui a Igreja Barroca de San Francisco, a escadaria do Paço, a Praça Terreiro de Jesus, o Pelourinho. São nestes locais onde pode ter havido a encenação de momentos do sexo e de reza. Um momento erótico, tal qual em *Barravento*, e um teológico, como em *Deus e o Diabo na terra do sol* (1963) (XAVIER, 2001): “Em *Cruz na Praça*, Maciel é perseguido por Anatólio girando em torno do Cruzeiro de San Francisco enquanto dentro da Igreja imagens de anjos, santos e monstros barrocos se precipitam em abstração” (ROCHA, 2004, p. 327).

Perceber e trabalhar esses e outros vestígios, a partir de uma perspectiva arqueológica, são alguns dos aspectos que motivaram neste artigo a apresentação desta

---

<sup>4</sup> Os negativos de *Limite* (1932), filme de Mário Peixoto, ficaram desaparecidos por vários anos, até serem encontrados e restaurados (GATTI, 1995).

<sup>5</sup> O termo homossexualismo foi utilizado pela Psiquiatria e substituído por homossexualidade em 1999, pelo Conselho Federal de Psicologia, a partir da resolução 001/99.

pesquisa e também um pouco da trajetória de existência do curta-metragem *Cruz na Praça*, ou *A Cruz na Praça*. As possibilidades de um trabalho de escavação dos rastros deste filme de alguma forma se aproximam daquele realizado por profissionais em terrenos arqueológicos. Porém, trata-se de um trabalho que será desenvolvido especificamente a partir de duas obras e suas abordagens, a saber: *Arqueologia do Saber* (2007), de Michel Foucault, e *Arqueologia da Mídia* (2007), de Ziegfried Zielinski.

### **Arqueologias – redescobertas do mundo**

Este artigo pretende apresentar também duas ferramentas possíveis de investigação para uma (an)arqueologia do curta-metragem *Cruz na Praça*. Uma delas, conforme foi citado anteriormente, é a *Arqueologia do Saber*, de Michel Foucault. Esse autor considera que a história contada, em sua forma tradicional, nunca é sempre a mesma. Nela, há redistribuições que fazem aparecer vários passados, formas de encadeamento e hierarquias de importância, isto é, “várias redes de determinações, várias teleologias” (FOUCAULT, 2007, p. 5). São descrições históricas que trazem diversas ordenações que possibilitam a atualização dos saberes. Essa nova forma de história é que permite avaliar o que Foucault denomina de descontinuidades, tais como “limiar, ruptura, corte, mutação, transformação” (FOUCAULT, 2007, p. 7), de modo a reconstituir um passado, a partir dos documentos e seus rastros, mas não para interpretá-los, e sim reorganizá-los.

O documento não é mais para a história uma matéria inerte. Tornou-se um “tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações” (FOUCAULT, 2007, p. 8). A história, conforme Foucault, é considerada como o trabalho e a utilização de uma materialidade documental (livros, textos, narrações, registros, atas, edifícios, instituições, regulamentos, técnicas, objetos, costumes, etc.). Esses elementos se apresentam sempre em toda a parte, em qualquer sociedade, nas formas de permanências espontâneas e organizadas.

Nessa perspectiva de um devir histórico pela análise foucaultiana também é possível dizer que a preocupação deste autor não é tanto com o discurso enquanto expressão de uma ideia ou linguagem, mas em relação ao que denomina como formação discursiva. Isto é, a possibilidade de identificar o motivo que teria levado um discurso,

dentro de um suporte histórico e institucional, a ser aceito como verdadeiro e um outro, principalmente, a não ser considerado.

A arqueologia de Foucault também não busca “definir os pensamentos, as representações, as imagens, os temas” (FOUCAULT, 2007, p. 157), mas os discursos em si mesmos, eles próprios, as regras e práticas que o condicionaram. Trata-se de uma forma de denunciar as regras que impossibilitaram o aparecimento de uma discursividade, visando a uma descrição produzida de forma sistemática:

Ou seja, uma forma de fazer história que eleva tudo aquilo que as pessoas disseram e dizem ao estatuto de acontecimento. O que foi dito instaura uma realidade discursiva; e sendo o ser humano um ser discursivo, criado ele mesmo pela linguagem, a Arqueologia é o método para desvendar como o homem constrói sua própria existência. (GIACOMONI; VARGAS, 2010, p. 122)

A perspectiva de análise a ser trabalhada como um das possibilidades para uma arqueologia do filme *Cruz na Praça* também se aproxima de outra abordagem: a *Arqueologia da Mídia* (2007), de Siegfried Zielinski. Essa proposta metodológica tem como objetivo investigar e redescobrir os objetos tecnológicos da cultura, em busca de arquivos textuais, visuais e auditivos das mídias (analógicas ou digitais). Porém, essa abordagem sobre os arquivos parece diferenciar-se da apresentada por Foucault. Ao contrário de Zielinski, a arqueologia foucaultiana considera os arquivos como um sistema capaz de instaurar os enunciados como acontecimentos e as possibilidade de se compreender coisas e utilizações, ou seja, “os sistemas de enunciados (acontecimentos e as coisas ditas)” (FOUCAULT, 2007, p. 157). Além disso, Foucault acrescenta outra definição do arquivo:

Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinitivamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas. (FOUCAULT, 2007, p.147)

Retornando à abordagem arqueológica de Zielinski, é possível afirmar que este método é o que mais se encaixa no propósito de repensar as questões em torno uma obra inacabada, cuja materialidade (os negativos) a tornou inexistente, mas que continua existindo através de vestígios dispersos e fragmentados. Essa arqueologia indica as possibilidades de elaboração de uma narrativa textual arqueológica em torno de *Cruz na*

*Praça*, porém sem pretensão de totalidade ou linearidade sobre a história deste filme. Ressalta-se que não trata de reescrever uma ficção já existente produzindo outra ficção, mas de propor um esforço em torno de um trabalho arqueológico, em alguma medida, a fim de se obter uma elaboração ficcional para a leitura da história em torno desse filme. Uma “leitura de dados históricos, dessas informações com as quais autores irão procurar trabalhar” (SILVEIRA, 2011, p. 2).

Em um ensaio intitulado "O que há de novo no século XX?", Irene Machado (2002) afirma que a Arqueologia da Mídia inaugura uma nova área de pesquisa nos estudos da comunicação, “que se servem das mídias para a experimentação de ideias ou para a intervenção” (MACHADO, 2002, p. 201). A arqueologia de Zielinski se estrutura como processo de redescoberta não apenas dos objetos tecnológicos da cultura, mas chama a atenção para os segredos e as surpresas que o mundo pode ocultar (MACHADO, 2002).

A “*anarqueology*”, denominação proposta por Zielinski, o que em português pode ser traduzido como “*anarqueologia*”, pode ser considerada como uma possibilidade de reconsiderar as potencialidades do tempo em que as tecnologias transformadas em mídias são produtos imediatos. Um tempo presente sendo considerado como um estágio, um “pré-tempo” de algo em movimento. Segundo Machado, o objetivo dessa abordagem arqueológica é a recuperação do fluxo continuado da história em sua conectividade com o presente, um fluxo de eventos, fenômenos e descobertas, para além dos veículos de comunicação, pois na concepção de Zielinski, afirma Machado (2002, p. 203), os meios (veículos) não existem:

Vista por esse viés, a arqueologia (ou *an-archeology*) exprime a possibilidade de acompanhar movimentos anárquicos, labirínticos, do fluxo cultural. Daí ser definida como uma disciplina para o estudo dos meios não com base em sua substância, no sentido estrito da palavra, mas sim em suas inter-relações. Nesse caso, o que menos interessa a essa disciplina são os meios.

Sobre a expressão (an)arqueologia, Zielinski (2011) justifica essa neologia como uma alternativa às narrativas estabelecidas na historiografia e também uma forma de estabelecer uma crítica ao método arqueológico proposto por Foucault. O conceito de anarqueologia de Zielinski se propõe a modificar diversas ideias de construções ou interpretações da história, pelo pensamento foucaultiano. A proposta da (an)arqueologia é refletir sobre tempos remotos, construir genealogias não lineares e dinâmicas. Trata-se de uma pesquisa que cria a possibilidade de se atravessar camadas do passado. Na

abordagem (an)arqueológica, “o conceito paleontológico deveria nos ajudar a relativizar nossa posição na história, nos ajudar a não ficar arrogantes em relação ao passado” (ZIELINSKI, 2011, p. 2).

### **Considerações finais**

O curta-metragem (A) *Cruz na Praça* existe como uma produção audiovisual na cinematografia de seu realizador, Glauber Rocha. Entretanto, este filme seguiu um caminho que não aconteceu, foi inviabilizado e, posteriormente, soterrado. Um projeto arqueológico para este filme trata de fazê-lo reexistir não em sua integralidade, numa totalidade, mas criar possibilidades de se atravessar esse passado em torno do qual um projeto glauberiano existe de modo fragmentado e descontínuo. Um passado que, arqueologicamente, pode ser atravessado por meio de memórias dos envolvidos nesta produção, além dos arquivos (textos e imagens), documentos e registros. A pesquisa proposta neste artigo visa compreender, sobretudo, o que esse filme poderia significar na filmografia de um dos inventores do Cinema Novo e também na trajetória do cinema queer brasileiro. Além disso, o estudo se propõe a questionar as hipóteses existentes em torno de um filme que foi negado, deixado sem finalização de som e depois tendo seus negativos desaparecidos, possivelmente devido a uma atitude vanguardista apostada por Glauber Rocha, uma estética que, segundo ele, “não funcionava mais”, ou pelo fato de trazer a polêmica temática sobre a questão gay para uma época pré-golpe militar. O fato é que o curta-metragem (A) *Cruz na Praça*, e, particularmente, um filme queer, foi relegado a uma pré-história sobre a qual não há registros. É exatamente essa pré-história que possibilitará uma escavação a partir dos vestígios encontrados durante uma pesquisa executada através de uma metodologia arqueológica ou (an)arqueológica. Espera-se, ao final desta aventura acadêmica, tentar responder a estas e outras questões, mas, sobretudo, redesenhar algo do que poderia ter sido este filme, com respeito a esse importante passado sobre o cinema brasileiro e sobre a própria história de um dos expoentes do Cinema Novo.

## Referências

AATG (Orgs.). **Glauber Rocha**: Uma revolução baiana. Salvador Associação dos Amigos do Tempo Glauber, 2008. (Catálogo)

BENTES, Ivana (org.) Glauber Rocha. **Cartas ao Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 2007.

GATTI, José. **Dialogism and syncretism in the films of Glauber Rocha**. Monografia, tese DR, University New York/Dep. Cinema Studies. 1995.

GIACOMONI, Marcello Paniz; VARGAS, Anderson Z. **Foucault, a Arqueologia do Saber e a Formação Discursiva**. Minas Gerais: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010.

MACHADO, Irene. **O Que Há de Novo no Século XX?**. In *Revista Galáxia*, n. 3. São Paulo: PUC/SP, 2002.

CINEMATECA Brasileira. Cruz na Praça. **Filmografia**. São Paulo, s/d. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&exprSearch=cruz%20%20and%20%20na%20%20and%20%20pra%E7a&nextAction=lnk&lang=p>>. Acesso 10 out 2015.

MORENO, Antônio. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 1995.

RICH, B. Ruby. New Queer Cinema. In MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs). **Catálogo da Mostra New Queer Cinema: Cinema, Sexualidade e Política...**. 2015. p. 18-30.

PIZZINI, Joel. *Cruz na Praça*: ficha técnica sinopse comentário. **Tempoglauber**, s/d. Disponível em: <[http://www.tempoglauber.com.br/f\\_cruz.html](http://www.tempoglauber.com.br/f_cruz.html)>. Acesso em 10 out. 2015.

ROCHA, Glauber. **Revolução Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SARMIENTO, Guilherme. A Cruz na Praça: o homoerotismo segundo Glauber Rocha. **Cinecachoeira Revista de Cinema da UFRB**, Ano 1, n. 2, p. 1-6, 2011. Disponível em: <<http://www2.ufrb.edu.br/cinecachoeira/alguem-viu-ano-i-n-2-2011/27-cruz-na-praca>>. Acesso em 12 set. 2015.

SILVA, Veruska A. S. **Memória e cultura**: cinema e aprendizado de cineclubistas baianos dos anos 1950. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Bahia: 2010.

SILVEIRA, Fabricio L. da. Arqueologia da mídia: preocupação com os estudos da técnica. **Revista do Instituto Humano Unisinos**, ano XI, n. 375, p. 1-3, 3 out. 2011.



Disponível em

<[http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4108&secao=375](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4108&secao=375)>. Acesso em 10 out. 2015.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**: Uma história comparativa de raça na cultura e no cinema brasileiro. São Paulo: Edusp/SP, 2008.

VENTURA, Tereza. **A poética política de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZIELINSKI, Siegfried. **A Arqueologia da Mídia**: um tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir. São Paulo: Annablume, 2007.

\_\_\_\_\_. Ser off-line e existir online. **Revista do Instituto Humano Unisinos**, ano XI, n. 375, p. 1-3, 3 out. 2011. Disponível em <[http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?id=4105&option=com\\_content&secao=375&view=article](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?id=4105&option=com_content&secao=375&view=article)>. Acesso em 10 out. 2015.

## TRACEJANDO MUTARELLI: PARALELOS ENTRE PROSA LITERÁRIA E ARTES VISUAIS NA FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Jorge Luiz Adeodato Junior\*  
Adriane Ferreira Veras\*

**Resumo:** o presente trabalho ocupa-se de dinâmicas entre linguagens estabelecidas na produção ficcional de Lourenço Mutarelli, sobretudo quanto a procedimentos narrativos típicos das histórias em quadrinhos (HQs) postos em uso em sua prosa literária. Autor profícuo, Mutarelli surgiu no cenário nacional das HQs no começo da década de 1990, estreando na literatura apenas em 2002. Este artigo, ao lançar um olhar sobre as histórias em quadrinhos como gênero em si, detentor de elementos particulares ao desenvolvimento de suas próprias narrativas, intenta aproximar aspectos da linguagem quadrinística (em especial aquela produzida dentro da cultura alternativa, na qual um de seus grandes expoentes é Robert Crumb) com a literatura de Mutarelli nas obras *O cheiro do ralo* (2002) e *A arte de produzir efeitos sem causa* (2008).

**Palavras-chave:** literatura contemporânea; quadrinho brasileiro; cultura alternativa.

### OUTLINING MUTARELLI: PARALLELS BETWEEN LITERARY PROSE AND VISUAL ARTS IN BRAZILIAN CONTEMPORARY FICTION

**Abstract:** the following paper aims to analyze some narrative dynamics in the literary works written by Lourenço Mutarelli, focusing on their connections with the language and style of underground comic books. A prolific author, Mutarelli first appeared in the Brazilian indie comics' scene during the early 1990s, debuting in Literature only in 2002. Understanding comics as a genre in itself, with particular narrative and aesthetic devices of its own, this paper relates certain aspects from both media, especially in *O cheiro do Ralo* (2002) and *A arte de produzir efeitos sem causa* (2008).

**Keywords:** contemporary literature; Brazilian comics; underground culture.

#### Direcionando uma abordagem

Nas Humanidades, em particular suas áreas que lidam com o texto artístico, o imagético sempre postulou-se desafio. Tentar enxergá-lo não restrito a seus óbvios aspectos visuais, insistindo na possibilidade de investigar as minúcias das camadas de linguagens outras que orbitam ao redor destas imagens é caminhar por terreno tortuoso,

---

\* Graduação em Letras e professor pela Universidade Estadual do Vale do Acaraú (UVA)

\* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora da Universidade Estadual do Vale do Acaraú (UVA).

uma ação que deve ser realizada com cautela e um mantra em mente: "trabalhar o contemporâneo é impreciso,<sup>16</sup> lidar com arte é volúvel".

Todavia, não ousar uma operação teórica com mecanismos recentes de expressão seria um tanto imprudente. Imagens, tão parte de nossa existência; hoje, tão parte de nosso objeto-texto<sup>17</sup>. Por décadas, imprudências semelhantes foram previamente cometidas contra produções cinematográficas e televisivas; hoje o são, ainda que de forma cambiante, contra as histórias em quadrinhos. Em comum, todas se constituem como manifestações artísticas do que se toma por "cultura popular" -- uma área onde a hibridização e a mescla são características indissociáveis, e onde a concepção de uma "pureza" é inconcebível, impossível<sup>18</sup> (ALTAMIRANO; SARLO, 1980, p. 64).

James Monaco (2000, p. 390) afirma que o cinema não era bem visto como um campo de pesquisa em universidades norte-americanas até boa parte da década de 1970. Somente há algumas décadas o filme pôde ser assimilado como forma de arte passível de análise acadêmica. Esta abertura se deve muito aos esforços de alguns de seus realizadores em teorizar ativamente acerca de sua prática artística e da própria natureza do veículo<sup>19</sup>; porém todo o escopo intelectual da arte cinematográfica perderia em alcance histórico, se não houvesse um esforço de cunho interdisciplinar para formatar uma compreensão. O psicólogo alemão Hugo Münsterberg, também professor de Filosofia em Harvard, ensaiava já em 1916 algumas reflexões acerca de "peças em foto-

---

<sup>16</sup> Quanto a isso, concordamos com o filósofo italiano Giorgio Agamben em seu ensaio *O que é o contemporâneo* (2009), ao afirmar que "...contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância; mais precisamente essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela" (AGAMBEN, 2009, p. 59). Esse fragmento em especial respalda nosso pensamento quanto à hesitação por parte da comunidade acadêmica em lidar com o recente.

<sup>17</sup> Não deixa de ocorrer-nos certos títulos da literatura norte-americana contemporânea, muito em especial aqueles que fizeram o esforço de extrair sentido dos atentados terroristas de 2001, circunstâncias sob as quais imagens ressoaram forte globalmente. Uma destas imagens, *The Falling Man*, fotografia de Richard Drew, serviu como flip-image nos trechos finais de *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005), de Jonathan Safran Foer, e de mote para a concepção do romance *Falling Man* (2007) de Don DeLillo.

<sup>18</sup> Aproveita-se o ensejo da cita para definir-se, aqui, junto à teórica argentina Beatriz Sarlo, uma posição perante o conceito de cultura: *nos ocuparemos acá del concepto de cultura desde una perspectiva más restringida: los objetos simbólicos y sus leyes de constitución, transmisión, consumo y la estructura conceptual y material del campo en el que son producidos y circulan: la cultura en su sentido consagrado de arte, filosofía, usos y costumbres estéticos, formas de la experiencia artística (...). Pero también la cultura como espacio en el que conviven (no siempre en armonía) las producciones elevadas y las populares, las obras de autor y las anónimas, el patrimonio de la historia y las innovaciones evocadas por los cambios sociales* (ALTAMIRANO; SARLO, 1980, p. 25-6).

<sup>19</sup> Como no caso do russo Sergei Eisenstein, tal percurso foi também compartilhado pelo francês Jean-Luc Godard, o espanhol Luís Buñuel e, no Brasil, por Glauber Rocha.

sequência" (MONACO, 2000, p. 393). Além dele, o também psicólogo Rudolf Arnheim publicou seu primeiro livreto acerca de cinema em 1932 (ANDREW, 2002, p. 35). O húngaro Béla Balázs escreve seu primeiro livro sobre cinema e crítica fílmica, *Der Sichtbare Mensch (The Visible Man)* (1924), ajudando a fundar a teoria alemã de filme como linguagem e influenciando Sergei Eisenstein. Um grande número de filósofos rascunharam suas impressões acerca do cinema: Merleau-Ponty, Kracauer, Benjamin, Deleuze, Barthes, dentre tantos e muitos outros.

Ao analisar-se uma história do Cinema como objeto de estudo, conseguimos entender um pouco o que os quadrinhos passam hoje dentro da academia. Pouco espanta que o *Cinema Journal*, periódico da *Society for Cinema and Media Studies* e publicado pela Universidade do Texas, tenha dedicado um número no ano de 2011 inteiramente a eles<sup>20</sup>. Gesto solidário por parte de estudiosos de uma arte que, por tanto tempo, foi relegada a planos menores pela academia. Explicita, também, afinidades de mecanismos narrativos entre os dois veículos: uma presença maciça dentro do âmbito da cultura popular, uma presença inter e entre-mídias, a utilização do visual e do textual.

Sobre a TV, pode-se afirmar que "é um tópico tão difícil para pessoas letradas que deve ser tratado de forma oblíqua"<sup>21</sup> (MCLUHAN, p. 164, 1994). Não surpreende, então, que um daqueles que melhor capturou de forma minimamente esquemática os elementos da narrativa televisiva tenha sido David Foster Wallace<sup>22</sup>, muito antes artista que teórico. Em "E unibus pluram: television and U.S. fiction", ensaio originalmente publicado na *Review of Contemporary Fiction* em 1993<sup>23</sup>, Foster Wallace analisou a TV como um sério veículo narrativo que não só estimula participações e reações distintas de seu público ao material narrado, mas oferece, também, novas perspectivas na composição de histórias e usos de efeitos estilísticos comuns à narrativa literária convencional - a ironia, por exemplo, ocupa longas páginas de seu texto. Foster Wallace, como acadêmico, pensou formas que diferentes mídias de seu tempo (em especial, aquelas de alcance em massa) ocupavam-se do ato narrativo; como artista, fez

---

<sup>20</sup> Cinema Journal, Volume 50, Número 3.

<sup>21</sup> *TV is so difficult a subject for literary people that it has to be approached obliquely*. Em tradução livre pelos autores.

<sup>22</sup> Romancista, contista e ensaísta norte-americano, como acadêmico atuou nas áreas de Escrita Criativa e Literatura. *Infinite Jest* (1996), com sua primeira tradução lançada apenas em novembro de 2014 em língua portuguesa, é tido como uma das mais relevantes obras da literatura recente daquele país. Na obra, "Infinite Jest" é um filme que, de tão cativante, faz com que o espectador abandone todas as suas atividades para assisti-lo repetidamente, entretendo-se até a morte. Foster Wallace cometeu suicídio em setembro de 2008, após décadas de luta contra a depressão.

<sup>23</sup> Aqui, foi consultada a versão publicada na coletânea de ensaios *A supposedly fun thing I'll never do again* (1997).

o possível para incorporá-las à sua arte. Fez da renovação seu credo como autor, ao afirmar que "os truques antigos explodiram, e acredito que a linguagem precisa achar novos caminhos para impulsionar o leitor"<sup>24</sup> (LIPSKY, 2010, arquivo digital). *Infinite Jest*, sua obra máxima, perderia considerável parte de seu encanto e densidade não fosse pelo que Foster Wallace apreendera e refletira sobre televisão e entretenimento de massa.

Saltemos até o momento em que começou a ensaiar-se um diálogo entre a rigidez acadêmica e a fronteira fluidez intergêneros das HQs: caso precisemos de um evento que faça as vezes de "marco" para tratar os quadrinhos como um corpus textual carregado de material significativo capaz de transpor expressões artisticamente elaboradas, que seja o Prêmio Pulitzer concedido a Art Spiegelman em 1992 por *Maus*.<sup>25</sup> Numa crítica publicada no *New York Times Book Review* de novembro de 1991 Lawrence L. Langer, crítico literário e professor emérito da *Simmons College* em Boston, escolheu por iniciar seu texto com duas frases que atestam certa confusão a respeito do lugar que a arte sequencial deveria ocupar dentro da crítica cultural e literária: "Art Spiegelman não desenha quadrinhos cômicos. Seria inteligente dizer que ele desenha quadrinhos trágicos, mas também seria inadequado"<sup>26</sup> -- uma brincadeira feita com *comics* (cômico) e *tragics* (trágico), as duas formas aristotélicas de lidar com o texto dramático.<sup>27</sup> O público que acompanha histórias em quadrinhos rejeitou o comentário elogioso de Langer no maior jornal de circulação dos Estados Unidos,<sup>28</sup> mas, ao recorrer a artifícios críticos que datam da Antiguidade, Lawrence deixa transparecer em seu discurso algo que, hoje, é ainda problemático: não há um instrumental teórico definido para lidar com este tipo de texto.

O presente trabalho pretende tratar o objeto histórias em quadrinhos exatamente como são: Histórias em Quadrinhos. HQ, gibi, revista, tiras (em série ou não), cartum --

---

<sup>24</sup> ...the old tricks have been exploded, and I think the language needs to find new ways to pull the reader. Em tradução livre dos autores.

<sup>25</sup> *Maus*, série que teve início em 1986 e seguiu até o ano de 1991, é a obra mais popular de Spiegelman, quadrinista nascido em Estocolmo mas naturalizado norte-americano. Spiegelman foi fortemente influenciado pelo estilo livre proposto pelos quadrinhos independentes da década de 1960. Em *Maus*, usa seu traço cartunesco para contar a história de seu pai, um judeu polonês que sobreviveu ao holocausto; contudo, o faz antropomorfizando gatos (representando alemães nazistas) e ratos (os judeus; em alemão, *Maus*)

<sup>26</sup> *Art Spiegelman doesn't draw comics. It might be clever to say he draws tragics, but that would be inaccurate too.* Em tradução livre dos autores.

<sup>27</sup> A respeito, consultar a *Arte Poética* de Aristóteles. Nesta, o capítulo IV em especial ocupa-se da origem da poesia e diferentes gêneros.

<sup>28</sup> Em *The power of comics: history, form and culture* (2009), os autores Randy Duncan e Matthew J. Smith relembram o fato com certo rancor: "Não poderia ser uma história em quadrinhos simplesmente porque era bom" (p. 17)

nenhuma dessas terminologias, dentro do que almejamos, é demeritosa; todas remetem à expressão artística realizada dentro do campo da chamada nona arte (eis, aqui, outra alcunha bem mais respeitosa). Entende-se neste artigo, ao mesmo tempo em que se espera que o leitor também o faça, as HQs como gênero *per se*. Sua linguagem pode, sim, conforme mencionado, valer-se de diferentes referenciais intermídia, mas estes atuam de forma a compor um formato propriamente engendrado para carregar mensagens passíveis de submissão a preceitos estéticos caros tanto às artes plásticas/visuais quanto à literatura, consideradas isolada ou hibridamente. Não é intenção, aqui, analisar disputas semióticas acerca da prevalência desta ou daquela linguagem; tampouco haverá esforço em argumentar a favor da inserção das HQs como subgênero dentro da Literatura ou das Artes (um debate corrente e muito distante de um término).

Esta posição, para direcionar reflexões aqui apresentadas no que concerne à literatura brasileira atual não é, de forma alguma, fruto de uma "preguiça intelectual". Em *Comics as Literature?* (2009), publicado no *British Journal of Aesthetics*, Aaron Meskin afirma que

de modo mais significativo, podemos conceder status aos quadrinhos (e um valor em ensiná-los e estudá-los) ao simplesmente mostrar que obras de grande qualidade artística podem ser produzidas nesse medium. Não há necessidade em demonstrar que são literatura para fazê-lo.<sup>29</sup> (MESKIN, 2009, p. 239)

Compartilhando um ponto de vista similar, Greg Smith (2011, p. 111) escreve em seu artigo "It ain't easy studying comics", publicado na já referida edição do *Cinema Journal*:

para que o Estudo dos Quadrinhos amadureça como campo, os acadêmicos precisam reivindicar que é possível estudá-los (como textos complexos, como objetos industrialmente produzidos, como cultura em circulação) sem fazer concessões por um status desvalorizado.<sup>30</sup>

Em consonância com tais abordagens, pretendemos, aqui, encarar os quadrinhos como uma produção capaz de incorporar esteticamente linguagens de várias fontes.

---

<sup>29</sup> *More significantly, we may establish the status of comics (and the value of teaching and studying them) by straightforwardly showing that works of great art can be produced in the medium. There is no need to show that they are literature in order to do that.* Em tradução livre dos autores.

<sup>30</sup> *For Comics Studies to mature as a field, academics need to assert they can study comics (as complex texts, as industrially produced objects, as culture in circulation) without making excuses for their devalued status.* Em tradução livre dos autores.

Com esta perspectiva em mente, tentaremos sublinhar possíveis desdobramentos da linguagem quadrinística que se fazem presentes na literatura brasileira, em especial na obra do escritor paulistano Lourenço Mutarelli que, ao "migrar" do quadrinho independente<sup>31</sup> para a literatura, trouxe consigo peculiaridades no modo de conduzir suas narrativas. O caráter "alternativo"/*underground* da obra quadrinística de Mutarelli apresenta uma necessidade de traçar paralelos com características de sua prosa com uma tipologia de histórias em quadrinhos surgida na década de 1960, cujo maior expoente é o norte-americano Robert Crumb.

### Um culpado: Robert Crumb

Crumb é um dos símbolos da cultura "alternativa" norte-americana, com sua representatividade extrapolando a própria esfera das histórias em quadrinhos. Nascido em uma família conservadora e desestabilizada,<sup>32</sup> seus traumatizantes anos de formação em uma escola católica e sua personalidade introvertida causaram-lhe diversos problemas de relacionamentos. Tornou-se uma pessoa solitária, ressentida e, segundo ele próprio, incapaz de integrar-se socialmente.<sup>33</sup> Para evitar contato com um mundo que não o aceitava, começou a desenhar e a transformar conflitos em imagens.



Fig 01 - "*Não aguento mais nem um minuto. Vou acabar perdendo a cabeça ou me matando*".

Desenho retirado do caderno de rascunhos de R. Crumb, de 1990. Curioso reparar a diferença em estatura e constituição da figura masculina em comparação às mulheres que o rodeiam. Notar também o modo como o corpo feminino é apresentado: exageradamente voluptuoso, com seus traços antropomorfizados, aqui, em aves de rapina (CRUMB, 2010, p. 59)

<sup>31</sup> Um tipo de quadrinho muito mais ligado à narrativa de experiências de cunho pessoal ou ficções pouco convencionais, que muito se afasta do caráter infantilizado e "heróico" a que as HQs estão comumente associadas.

<sup>32</sup> A respeito das relações familiares de R. Crumb, ver o excelente documentário *Crumb*, de 1994. Boa parte do filme foca nas relações (familiares, criativas e estéticas) de Robert com seus dois irmãos vivos à época, Maxon e Charles.

<sup>33</sup> "Sim, sou um fodido, um incapaz, não chegarei a nada..." (AS AVENTURAS DE ROBERT CRUMB nº1, 1986, p. 3).

Os quadrinhos de Crumb popularizaram-se na década de 1960 e 1970 por explorar conteúdo tido como extremamente ofensivo -- sexo, drogas e uma ácida crítica aos regimentos morais de uma classe média branca e normativa. Seus trabalhos percorriam extremos, sempre com o intuito de impactar o leitor: a um momento, podia contar a história de um bacanal numa família da classe média americana; páginas à frente trazer um panfleto informativo sobre o uso adequado do papel higiênico e, a seguir, tecer violentas críticas textuais ao estilo de vida dos Estados Unidos. No auge da contracultura, Crumb foi alçado a título de herói da época por jovens hippies, foi considerado gênio por representantes da literatura *beat* e tido como revolucionário pelos artistas de quadrinhos da época. No entanto, Crumb zombava de todas estas "tribos" em suas histórias: detestava os movimentos da juventude sessentista que pregavam a liberdade; criticava o machismo nos militantes da revolução sexual e o elitismo intelectual dos grupos de esquerda. Ria da contracultura de que era parte.<sup>34</sup>



Fig 02 - Os dois últimos painéis de *Joe Blow*. Após cometerem atos incestuosos, pais conversam entre si: "lá vão eles, prontos para ainda mais descobertas e construir um mundo melhor"; "sim, a juventude detém a promessa do futuro"<sup>35</sup> (CRUMB, 2006, p 40)

<sup>34</sup> Crumb constantemente menciona em suas histórias a "queda e destruição da cultura americana pela cobiça capitalista sugadora de sangue" (CRUMB, 1997, p. vii). Um grande admirador da música e da estética cultural norte-americana das primeiras décadas do século XX, Robert Crumb largou todo o assédio e celebração obtida nos Estados Unidos e desde a década de 1990 mora na Europa, em uma pequena propriedade na parte rural da França com a mulher e a filha mais nova; os trechos finais do já mencionado documentário Crumb (1994) retratam esta mudança de endereço. Curioso reparar que, ao mesmo tempo em que não se rende aos ditames de um tempo presente (é inegável, por exemplo, um culto ao jazz e ao blues da década de 1920 e 1930 em inúmeras de suas histórias), Crumb parece incorporar em sua atitude perante a indústria do entretenimento um certo *ethos* independente e contracultural do final do século XX. Imerso nessa "hesitação temporal", Crumb exemplifica muito bem a noção de "contemporâneo" de Agamben (2009) utilizada na primeira parte.

<sup>35</sup> Em tradução livre pelos autores.





Fig 03 - Painéis assinados por R. Crumb extraídos da edição brasileira de *Zap Comix*. Uma certa comicidade infantil das representações imagéticas das drogas (as seringas, seu "maquinário" para consumo) contrasta com a austeridade da senhora e com o vazio dos usuários (CRUMB, 2003, p. 73)

Sua criação mais popular à época foi o Gato Fritz. Ao fazer uso de animais como personagens das histórias (subvertendo os moldes de, por exemplo, Walt Disney), o cotidiano dos jovens nos anos 1960 era destilado: bares, universidades, becos, amigos "revolucionários", tudo era retratado pelo olhar de Crumb. Em 1972, o estúdio norte-americano Metro propõe um longa-metragem em desenho animado do gato Fritz. O autor firma contrato, mas exige que o personagem se mantenha fiel aos quadrinhos. Decepcionado com as pessoas envolvidas no projeto - em especial, o diretor Ralph Bakshi-, Crumb o abandona em pleno desenvolvimento e resolve tirar seu nome do longa-metragem, mesmo sendo o criador do personagem principal. Ainda assim, o filme apenas aumentou sua fama. No mês de setembro, no mesmo ano de 1972 em que o filme foi lançado, o autor teve sua vingança: publicou uma história em que Fritz é assassinado. Após Fritz humilhar durante um ataque de estrelismo uma jovem fã avestruz, esta lhe desferiu um golpe em sua nuca com um picador de gelo.

A influência de Robert Crumb no quadrinho nacional é facilmente perceptível. Seu estilo crítico e alheio aos moldes estipulados pelas grandes editoras, sua propensão à autoficcionalização e à uma tipologia de "seres urbanos" encontra ecos no Brasil em Angeli<sup>36</sup> e em Mutarelli.

### **Uma ficção em várias frentes: Lourenço Mutarelli**

À época de sua estreia na literatura no ano de 2002, Lourenço Mutarelli já podia ser tido como um veterano. Àquela data havia, como autor, encontrado público tanto no Brasil quanto no exterior; sua figura e traços eram recorrentes em publicações especializadas; a "trilogia em quatro partes"<sup>37</sup> que vinha lançando anualmente desde 2000 e revisitava temáticas de romances policiais norte-americanos da década de 1940 e 1950, garantira-lhe honrarias, ano após ano, em um dos maiores prêmios do país: quando da publicação de *O cheiro do ralo*, era um dos nomes mais representativos das histórias em quadrinhos nacional.<sup>38</sup> O desafio fazia-se distinto: ainda narrar, porém com exclusivo foco na palavra. E hoje, em mais de dez anos de carreira literária, Lourenço parece ter tomado gosto pela empreitada: até a data de composição destas linhas, contabilizava sete volumes de prosa ficcional publicados, além de uma coletânea contendo cinco peças de sua produção teatral.

Mutarelli é produtor e lido, sim; mas pouco estudado. A ausência de trabalhos no âmbito da Literatura acerca da obra de Mutarelli, contudo, é constatação curiosa.<sup>39</sup> trata-se de uma obra inventiva, produzida por um autor capaz de trafegar com desenvoltura por entre mídias, gêneros e formatos. O fato de sua linguagem ter passado em primeira instância pelas histórias em quadrinhos colabora para que consiga dirigir-se

---

<sup>36</sup> Arnaldo Angeli Filho foi editor da revista *Chiclete com Banana*, que circulou de 1984 a 1990 pela Circo Editorial e até hoje publica tiras e charges no jornal *Folha de São Paulo*.

<sup>37</sup> "O dobro de cinco" é uma "trilogia em quatro partes" onde Mutarelli explora tanto a estética quanto os clichês do romance e filmes detetivescos através da personagem central da trama, Diomedes. Todos os volumes foram reunidos em volume único que leva o nome desta personagem, lançado pela Companhia das Letras em 2012.

<sup>38</sup> Heitor Dhalia, em prefácio ao segundo romance de Mutarelli (à sétima página de *Jesus Kid*, lançado pela Editora Devir em 2004), afirma: "Lourenço é o nosso Crumb"

<sup>39</sup> Num dos poucos trechos onde acadêmicos referem-se à ela com um olhar crítico, Luís Augusto Fischer, professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ao "apitar" um jogo da "Copa de Literatura Brasileira" de 2009 que envolvia *A arte de produzir efeitos sem causa* (esforço de Mutarelli lançado no ano de 2008), ressaltou: "não é pouco o resultado que Mutarelli obtém nessa que é uma obra de sua maturidade literária [...]; creio mesmo que se trata de autor com força para permanecer no repertório de leituras válidas e representativas de nosso tempo" (FISCHER, 2009).

com eficácia ao público "ledor" em detrimento do "letrado":<sup>40</sup> é comum seu nome passar despercebido à maioria dos ouvidos acadêmicos, embora soe familiar àqueles que frequentam a filmografia nacional recente (*O Cheiro do Ralo* foi, por exemplo, transposto às telas em 2007; *O Natimorto*, livro de 2004, foi adaptado em direção de Paulo Machline no ano de 2008). Pode estar aí - no uso de visualidades em conjunção com o texto, no modo como essas relações afetam a dinâmica da narrativa em prosa, ao tratar diretamente com artes ditas "menores" -, alguma explicação para a ausência de maior crítica acadêmica sobre sua obra: justo onde reside parte de sua força.

Já em seu livro de estreia, Mutarelli concede-nos indícios de como procederá na literatura. *O Cheiro do Ralo* narra o cotidiano de um dono de uma loja de penhores que passa os dias a analisar objetos que lhe são apresentados por uma multitude de personagens. Não há nomes: não sabemos como nos referir à personagem principal, tampouco aos clientes. A narrativa segue de forma rápida, com descrições pontuais e diálogos entrecortados pela ausência de aspas e travessões. Estes elementos agem de forma a incutir certa cadência no texto, ritmo este que conduz toda a história.

Ele entra.  
Ele coloca o violino em minha mesa. Não fala nada. Nem boa tarde.  
Fico em silêncio. Afinal o interesse é dele. Então ele fala, quanto?  
Chuto, tanto. Ele coça a barba. Esse violino deve ter história, chuto  
Ele me olha. Seu olhar me incomoda. Ele pega o violino e sai.  
Mas antes de fechar a porta, solta:  
Aqui cheira a merda.  
É o ralo.  
Não. Não é não.  
Claro que é. O cheiro vem do ralo.  
Ele entra e fecha a porta.  
O cheiro vem de você. (MUTARELLI, 2002, p. 16)

A referencialidade é, também, um aspecto crucial da obra. Se, conforme percebemos através do trecho anterior, não somos informados de nomes com os quais nos dirigir às personagens - e tampouco parecem importar ao narrador, que se utiliza apenas dos pronomes "ele" ou "ela" para designar seus clientes - temos, por intermédio de conexões com o cinema, a música e a televisão, pistas do que estes "eles" meramente pronominais significam à personagem principal: "Ligo a TV. O telefone não toca. Será que ela morreu? Friends são os amigos que tenho. Já vem com risada, isso economiza as minhas. No Discovery um atum gigantesco. *Rosebud*" (MUTARELLI, 2002, p. 16).

---

<sup>40</sup> Fazemos uso, aqui, de termos utilizados por Antoine Compagnon (2012, p.27).



344

Fig 04 - página de *Diomedes* (2012). Aqui, o detetive encontra-se em uma feira internacional de histórias em quadrinhos. Há não apenas a referência ao argentino Jorge Luís Borges, mas à várias personalidades dos quadrinhos (Crumb aparece com certo destaque no último painel) e a produtos da indústria cultural (Diomedes, por exemplo, está fantasiado de Pikachu, personagem do desenho animado *Pokemón*). (MUTARELLI, 2012, p.344)

Ao passo em que a narrativa se desenrola, sabemos que o "ela" na frase "Será que ela morreu?" refere-se à ex-mulher do protagonista, largada ao início da obra com os convites para a cerimônia de casamento na gráfica. Daquilo que trazemos à leitura, sabemos que *Friends* é um típico seriado norte-americano; que *Discovery* é um canal de televisão que outrora dedicava muito de sua grade de programação a atrações sobre animais; que *Rosebud* refere-se tanto à moça que diariamente atende a personagem principal num boteco perto de seu local de trabalho quanto ao objeto de desejo e alento de Charles Foster Kane em *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles - reiterando, assim, a fixação que o protagonista desenvolve pela garçonne.

Artifício muito comum ao quadrinho *underground*, a referencialidade não modifica ou interfere na estrutura da narrativa em si, mas a torna mais dinâmica ao conferir-lhe conexões e camadas de leituras que podem ser esmiuçadas de maneira simples pelo leitor. Essas rápidas menções e conexões são, geralmente, feitas a produtos ou estéticas próprios da indústria cultural.

Relações mais sólidas com construções imagéticas na obra literária de Mutarelli podem ser percebidas nas páginas de *A arte de produzir efeitos sem causa* (2008). A determinada altura da narrativa, novamente a fim de designar uma "ideia fixa", o leitor é tomado por espaços totalmente preenchidos "à mão", fornecendo um efeito poderoso ao folhear das páginas.

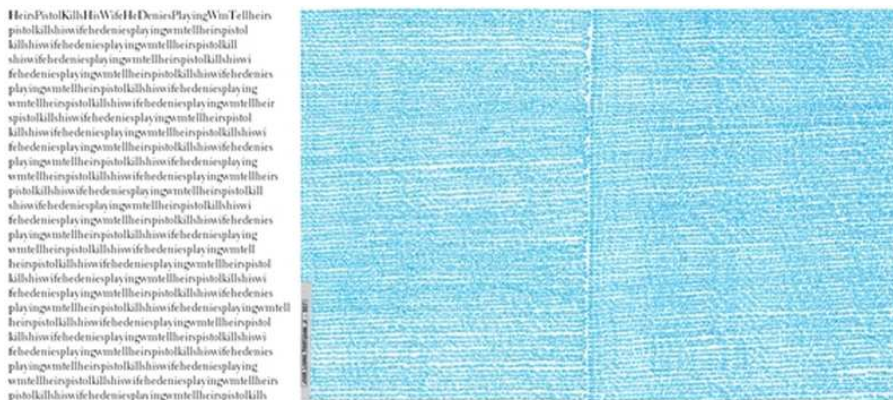


Fig 05 - páginas escritas "à mão" em *A arte de produzir efeitos sem causa* (MUTARELLI, 2008, arquivo digital em formato .epub)

A narrativa que Mutarelli desenvolve é uma construção literária, portanto, que manipula e apodera-se, em prosa, de certos mecanismos de linguagem caros à quadrinística. Isto em momento algum desvaloriza sua obra ficcional, muito pelo contrário: Mutarelli apenas "conta" de maneira distinta -- uma característica rara a qualquer um que se aventure no fazer literário.

## Algumas considerações

O diálogo entre texto e imagem na literatura brasileira vem sendo estipulado há longa data. Contudo, desde os preâmbulos desta conversa, a crítica mostra-se um tanto quanto relutante ao seu desenvolvimento: tivemos, neste sentido, as interseções propostas pelo concretismo, tropicalismo e a geração mimeógrafo na segunda metade do século XX; todos eles, por muitos e por várias décadas, tidos como "marginais".

Certas figuras, contudo, não se fizeram surdas ao que foi sugerido nessa discussão. Um considerável número de poetas e escritores prosseguiram com o jogo entre imagem e poética nas décadas seguintes - Paulo Leminski (que teve sua *Toda poesia* novamente publicada em 2013) e Valêncio Xavier (dada à questão imagética, *O mez da gripe*, originalmente publicado em 1981, salta-nos à mente) são dois nomes que, outrora relegados a planos secundários dentro do contexto literário brasileiro, hoje permanecem como exemplos em relevância e inventividade para a literatura hoje produzida.

Um maior debruço por sobre a obra de Lourenço Mutarelli pode contribuir para o estabelecimento de um enfoque mais amplo e integralizante no lidar com o texto literário: um olhar que vislumbra iluminações mútuas entre linguagens; um que não descredita os deslocamentos das convenções ficcionais.

## Referências

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALTAMIRANO, C.; SARLO, B. **Conceptos de sociología literaria**. Buenos Aires: Centro editor de America Latina, 1980.

ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARISTOTELES. Arte poética. In: \_\_\_\_ **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2008.

AS AVENTURAS DE ROBERT CRUMB. nº 01. São Paulo: Press Editorial, 1986.

COMPAGNON, A. **Literatura para quê?** Tradução Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CRUMB. Direção: Terry Zwigoff. 1994 [produção]. 1 DVD.

- CRUMB, R. **Fritz, The Cat**. São Paulo: Editora Conrad. 2002.
- CRUMB, R. **Meus problemas com as mulheres**. Tradução de Alexandre Boi de. São Paulo, Conrad, 2010.
- CRUMB, R. **The Complete Crumb Comics v. 4**. Seattle: Fantagraphics, 1997.
- CRUMB, R. **The Complete Crumb Comics v. 6**. Seattle, Fantagraphics, 2006.
- CRUMB, R. et al. **Zap Comix**. Tradução de Alexandre Matias. São Paulo, Editora Conrad, 2003.
- DELILLO, D. **Falling man**. New York: Scribner, 2008.
- DUNCAN, R; SMITH, M. J. **The power of comics: history, form, and culture**. New York: Continuum books, 2009.
- FISCHER, L. A. Jogo 12 – A arte de produzir efeito sem causa x O conto do amor. **Copa da literatura brasileira 2009**. Disponível em: <<http://copadeliteratura.com.br/index.php/clb2009/jogo12artedeproduzirefeitosemcausaxocontodoamor>>. Acesso em 09 fev. 2015.
- FOER, J. S. **Extremely loud and incredibly close**. New York: Mariner Books, 2006.
- FOSTER WALLACE, D. E unibuspluram: television and U.S. fiction IN **A supposedly fun thing I'll never do again**. New York: Little Brown and Company, 1997. [arquivo digital em formato .epub].
- LANGER, L. L. **A fable of the holocaust**. The New York Times. New York: 3 nov. 1991. Disponível em <<http://www.nytimes.com/books/98/12/06/specials/spiegelman-maus2.html>>. Acesso em 08 set. 2014.
- LEMINSKI, P. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LIPSKY, D. **Although of course you end up becoming yourself: a road trip with David Foster Wallace**. New York: Broadway Books, 2010. [arquivo digital em formato .epub].
- MCLUHAN, M. **Understanding media: the extensions of man**. Massachusetts: MIT Press, 1994.
- MESKIN, A. **Comics as Literature?** British Journal of Aesthetics. London, v. 49, n. 3, pp. 219 – 239, jul. 2009.
- MONACO, J. **How to read a film: the world of movies, media and multimedia**. 3ª ed. New York: Oxford University Press, 2000.
- MUTARELLI, L. **A Arte de produzir efeito sem causa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. [arquivo digital em formato .epub].

MUTARELLI, L. **Diomedes**. Ilustrações de Lourenço Mutarelli. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MUTARELLI, L. **Jesus Kid**. São Paulo: Devir, 2004.

MUTARELLI, L. **O cheiro do ralo**. São Paulo: Devir, 2002.

O CHEIRO DO RALO. Dir. Heitor Dhalia. 2007 [produção]. 1 DVD.

O NATIMORTO. Dir. Paulo Machline. 2008 [produção]. 1 DVD.

SMITH, G. **It ain't easy studying comics**. Cinema Journal. Texas, v. 50, n. 3, pp 110 - 112, 2011.

SPIEGELMAN, A. **Maus: a survivor's tale**. New York: Pantheon, 1986.

XAVIER, V. **O mez da gripe e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.



## O NOVO CINEMA BRASILEIRO É TROPICALISTA (GLAUBER ROCHA, 1969)

Tradução e nota: Paula Regina Siega<sup>1</sup>

1922: “Semana da Arte Moderna”, em São Paulo. Um numeroso grupo de intelectuais grita contra a “colonização cultural”. Mostra de artes plásticas, artigos para a imprensa, manifestações teatrais com poesia e música.

Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcanti são pintores que mais tarde serão célebres; está presente o grande músico Villa Lobos, no início da sua carreira; entre os poetas e os escritores dois nomes são os verdadeiros “animadores” da “Semana de 1922”: Oswald de Andrade e Mario de Andrade. Não se fala de Cinema.

A “Semana de 1922” é um escândalo: a cultura brasileira era uma imitação da arte “clássica europeia”.

Durante a “Semana” impõem-se na pintura as cores tropicais; na poesia, o “português” escrito segundo o modelo anglo-francês fica sujo, licencioso, pornográfico. Os índios e os negros são o tema dominante. A sátira impiedosa contra os valores da aristocracia se transforma em uma das características de Oswald e Mario de Andrade.

Depois da “Semana de 1922” pode-se dizer que nasce a verdadeira arte brasileira: Oswald de Andrade escreveu muitas peças de teatro e livros de poesia. Uma destas peças, “O rei da vela”, (encenada pela primeira vez em 1967 por José Celso Martinez) é a obra-prima do teatro brasileiro.

Depois da “Semana de 1922”, Mario de Andrade escreve poesias, obras teatrais e um romance que muda o modo de conceber a criação literária: “Macunaíma” ou “O herói sem nenhum caráter”. Macunaíma é a parábola de um verdadeiro brasileiro: filho de índios, nasce negro e em seguida fica branco. Não tem moral: é maligno, selvagem, sensual, ignorante, mas ao mesmo tempo muito inteligente; ele não usa a razão, improvisa,

---

<sup>1</sup> O presente ensaio foi publicado na Itália, na revista *Cineforum*, em setembro de 1969, ano em que se dava, mais forte, a guinada tropicalista do Cinema Novo, articulador de novas relações culturais e intelectuais que era útil explicar ao público especializado europeu.

Aproveitamos este espaço para esclarecer um equívoco: o volume *Revolução do Cinema Novo*, coletânea de artigos de Glauber Rocha, informa que o texto *Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma* foi publicado originalmente como *Il nuovo cinema brasiliano è tropicalista*, em *Cineforum*, vol. 87, 1969. Na verdade, são dois artigos diferentes: o publicado em *Revolução do Cinema Novo* corresponde a: *Tropicalismo, antropofagia, mito, ideograma (Cineforum di Bergamo – Dossier su Glauber Rocha, Bergamo, p. 12-13, novembro 1971)*; *Il nuovo cinema brasiliano è tropicalista*, em vez, é o texto aqui traduzido e, acreditamos, inédito para o público brasileiro.

e assim constrói o próprio destino. Mas “Macunaíma” é sempre rebelde: desafia o poder das grandes cidades, é anárquico, cruel, antropófago.

Nenhum escritor tinha sabido revelar até então o inconsciente do homem brasileiro como Mario de Andrade. “Macunaíma” é uma revolução também no plano estilístico: Mario de Andrade integra os idiomas dos negros e dos índios em um novo português antidiscursivo e demonstrativo: Guimarães Rosa, o maior romancista brasileiro, será mais tarde influenciado pelo estilo de ruptura de “Macunaíma”.

Brasil, 1930: no Norte do País, muito longe de São Paulo, surge um novo movimento cultural: Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Gilberto Freyre, escrevem as primeiras obras que o representam. Eles são muito diferentes dos anárquicos de São Paulo; mexem com política e falam dos camponeses, dos místicos, dos “cangaceiros”<sup>2</sup>, dos escravos negros, da luta de classes.

Escrevem segundo um estilo tradicional, mas são brutais. Neste momento, Gilberto Freyre fala de “luso tropicalismo”. (?)

Entre a violência satírica de Mario e Oswald de Andrade (que representam também a vanguarda estética) e os manifestos políticos de Jorge Amado, Lins do Rêgo e Graciliano Ramos, existe uma identidade fundamental: o Sul (São Paulo) e o Norte (Pernambuco, Bahia) “vomitam” um Brasil complexo que busca a própria linguagem. A música de Villa Lobos é a sua síntese.

Em 1930 chega a Revolução capitaneada por Vargas; o secretário do partido Comunista, Luis Carlos Prestes, recusa-se a chefiar uma revolução “liberal-burguesa”. A revolução “liberal-burguesa” de Vargas se transformará mais tarde no “Estado Novo”, uma grande ditadura ligada a Hitler e a Mussolini.

Mais tarde Vargas entrará em guerra contra os nazifascistas. Depois da guerra ele é derrubado por um golpe de estado liberal apoiado por uma jovem voz comunista: a de Carlos Lacerda. Durante a ditadura de Vargas a censura paralisou a arte brasileira, voltaram os modelos acadêmicos.

Depois da queda da ditadura de Vargas o Brasil conheceu um longo período de “liberalismo”, interrompido em 1964 com a tomada de poder de Castello Branco. Neste período viu-se uma tragicômica sucessão de golpes de Estado: depois da Presidência de Dutra, Vargas retorna, eleito pelo povo e apoiado pelos comunistas: ficou nacionalista e anti-imperialista, organiza a classe operária, se aproxima da esquerda. Lacerda lidera uma

---

<sup>2</sup> Em português, no original.

agitação contra Vargas porque agora Lacerda é anticomunista: a agitação nacional culmina com um golpe de estado militar, Vargas se suicida deixando de herança ao povo uma carta revolucionária. Depois de outros golpes de estado e reações de leve entidade, chega Kubitscheck.

Kubitscheck é um rapaz nacionalista, permite a corrupção da direita e a agitação dos partidos de esquerda, e pede aos dois maiores arquitetos brasileiros, Lucio Costa e Oscar Niemayer, para construir Brasília. Brasília, cidade lunar em meio à selva, é o ponto de encontro entre os técnicos do Sul e os “candangos”<sup>3</sup> pobres do Norte. Brasília é construída em um clima democrático. O Brasil perde os seus complexos de inferioridade; o nacionalismo chauvinista é substituído pela autocrítica do subdesenvolvimento, o espírito revolucionário cresce e, em Brasília, seja branco, índio ou negro, vê-se ressurgir o herói de Mario de Andrade, *Macunaíma*. E o próprio Kubitscheck é *Macunaíma*.

Depois de Kubitscheck, *Macunaíma* continua no poder: o presidente Jânio Quadros, homem político “tropicalista” por excelência, dá uma medalha a Che Guevara, proíbe o biquine, conduz uma política externa voltada para o Terceiro Mundo, grita contra o imperialismo, recita Shakespeare nos corredores do Palácio Lunar, construído por Niemayer, e após sete meses de governo meio louco se demite sob “as pressões” de “forças ocultas” que nunca revelará. Vargas tinha deixado uma carta no momento do seu suicídio. [Jânio] Quadros deixa um bilhete com a sua demissão. Goulart, o filho predileto de Vargas, toma o poder. Ele é o “pai dos operários”, ama as mulheres bonitas, o Whisky, os cavalos, o gado, o “chimarrão”<sup>4</sup>, porque é um “gaúcho”. Mas ainda é “Macunaíma”. Com Goulart, ou “Jango”, como é chamado pelo povo, “*os operários, os estudantes, os camponeses estavam no poder*”. A agitação política cresce, o país encontra-se dominado pela “subversão e pela corrupção”, porque Jango, como Macunaíma, encontra-se sempre entre Deus e o Diabo.

Chegam os militares e expulsam Jango, a política dos trópicos repete sempre a mesma música. Mudam da literatura de [Jorge] Amado, de [Graciliano] Ramos. “Os Fuzis” e “Deus e o diabo na terra do sol”, como também “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”, são filmes inspirados em [Jorge] Amado, em [Guimarães] Rosa; e Walter Lima Jr. Rodou um filme: “Menino de Engenho” a partir de um romance de José Lins do Rêgo.

---

<sup>3</sup> Em português no original.

<sup>4</sup> “chimarro” na grafia original.

O espírito “antropófago” de 1922 se reencontra agora no espírito “tropicalista”. O tropicalismo é o caráter próprio da gente hispânica e posso dizer que o primeiro tropicalista era Cervantes e o que o atual é Che Guevara.

Uma máxima tropicalista de Che é: “Hay que endurecer pero con ternura siempre”. Os filmes de Joaquim Pedro e de Carlos Diegues explicam profundamente o Brasil. Diegues com “Os herdeiros”, conta a história secreta do Brasil, de 1930 a 1969, e o seu filme foi proibido pela censura.

Joaquim Pedro com “Macunaíma” faz a psicanálise do povo brasileiro e graças ao seu *Macunaíma*, o filme foi liberado pela censura.

Para os críticos e para o público que viram algumas novidades no cinema brasileiro em 1964 com seus filmes sobre os negros, sobre os cangaceiros e sobre os camponeses – eu penso que os filmes de [Carlos] Diegues e de [Joaquim Pedro] de Andrade serão surpreendentes em relação ao próprio cinema brasileiro. Este ano em Berlim já foi apresentado “Brasil ano 2000” de Walter Lima Jr., um outro filme tropicalista.

Os últimos filmes de [Nelson Pereira] dos Santos “O alienista” e de Arnaldo Jabor, “Pindorama”, são também “tropicalistas”.

Com a nossa arte tropicalista (e não podemos esquecer os músicos Gil e [Caetano] Veloso, o diretor teatral [José Celso] Martinez, os “candomblés”<sup>5</sup> da Bahia, as Escolas de Samba do Rio, os camponeses miseráveis do Nordeste, os operários de São Paulo e a opressão) pensamos que o Brasil fique mais nacional e mais revolucionário. O nosso público ama mais a nossa arte tropicalista porque esta tem o poder de expressar tudo isso.

Como *Macunaíma*, nós não temos caráter, mas não queremos um modelo de caráter: para o desenvolvimento dos trópicos devemos tomar o nosso próprio destino e encontrar a nossa forma de civilização.

Com esta apresentação de “Macunaíma” e de “Os herdeiros” quero dizer ao público e aos críticos internacionais que nós agora nos sentimos iguais, mas também diferentes de vocês.

---

<sup>5</sup> Em português, no original.