



DOSSIÊ

ARTE POLÍTICA DESIGN ATIVISTA

EDITOR-CHEFE

RUBENS LACERDA DE SÁ (IFSP)

EDITORES CONVIDADOS

RAMUSYO BRASIL (IPB / IFMA)

TARCÍSIO TORRES (PUC CAMPINAS)



IMAGEM - RICARDO COUTINHO | CAPA - CAROLLA RAMOS

Carta Proibida a Alguém no Passado ou Atualizando René Magritte

Forbidden Letter to Someone in the Past or Updating René Magritte

Susana Dobal

Doutorado em História da Arte, City University of New York

Docente, Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil

 sudobal@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-3730-6604>

 <https://doi.org/10.29327/2206789.19.32-1>

 Publicado em acesso aberto sob uma licença [Creative Commons](#) 

Resumo

Em tempos confusos, também o próprio tempo se confunde e uma carta pode chegar não a alguém no futuro, mas a alguém no passado. Também em tempos confusos, as entrelinhas se alimentam de imagens subentendidas, e um pintor do passado involuntariamente ilumina um futuro sombrio em que ele não viveu como um indivíduo. Uma carta dirigida a um desconhecido leva, aqui, imagens de René Magritte e notícias de um passado ainda não muito distante. Clique nos links em azul para desvendar os pontos que unem os fatos a imagens mais remotas.

Palavras-chave: literatura epistolar, René Magritte, Brasil

Abstract

In confused times, time itself is also confused, and a letter may not reach someone in the future, but someone in the past. Also in confused times, the space between the lines is fed on implied images, and a painter from the past unintentionally illuminates a shadowy future in which he did not live as a person. A letter addressed to a stranger brings, here, images of René Magritte and news from a semi-distant past. Click on the (blue) links to find the dots that connect the facts to more remote images.

Keywords: epistolary literature, René Magritte, Brazil

Recebido em 10/12/2022

Aceito em 16/01/2023

Publicado em 31/03/2023

Caro desconhecido,

Por caminhos que também desconheço sei que é possível que essa carta chegue não só ao futuro, como ao seu passado. De onde estou, há mais de um século investigações científicas apontaram para a relatividade do tempo, que não passa com a mesma velocidade para todos. A Teoria da Relatividade permite que teoricamente se conceba uma viagem ao futuro, basta conseguir que a velocidade do viajante ultrapasse a velocidade de propagação da luz. Mas ainda estamos empacados no paradoxo que impede ao menos conceber uma viagem ao passado, pois se esse passado for alterado pelo viajante, como ele estaria no futuro do qual teria partido? Embora esse paradoxo freie a aceitação da mera possibilidade de um retorno ao passado, sabemos também que cedo ou tarde alguém enfim vai dar o salto que nos libertará para vivermos mais plenamente a espiral do tempo, que talvez seja algo assim como dimensões paralelas. Não temos nenhuma dúvida de que o passado pipoca no presente, mas estamos ainda confinados na impossibilidade de conceber o futuro também pipocando no mesmo presente. Pulo, portanto, a dificuldade que a lógica atual nos impõe – detalhe técnico a ser resolvido por físicos competentes e filósofos, quem sabe com a ajuda das videntes – e passo ao que nos interessa: daqui do seu futuro te envio uma mensagem que você não deve ler. Por que então me dou ao trabalho de escrevê-la?

Porque quando o meu atual presente for o seu passado, você poderá ler essa missiva e terá em mãos a prova de que tanto, daqui de onde te escrevo, precisamos. O seu futuro é o meu presente e você saberá que alguém já esteve nele antes de você. Porém, espere para ler essa carta só mais adiante, isso é fundamental para que o nosso futuro, que ainda desconhecemos, se configure de outra forma que não as perspectivas sombrias que por hora se apresentam. Como você saberá que é o momento de ler a carta? Você saberá que o meu presente é já o seu passado quando, ao olhar a sua volta, a insensatez geral parecer mais apaziguada. Portanto, dobre o papel ou feche o arquivo, guarde-o em um HD seguro, em um disquete, um CD-Rom ou seja lá qual for a tecnologia que permitiu que essa carta tenha chegado a você e que garanta que a prova da circularidade do tempo não se dissolva em um papel em decomposição ou em um desarranjo de bits irrecuperáveis.

Passo então, ao que você ainda não deve ler

Uma série de circunstâncias levaram o Brasil a uma situação surreal que faz com que, por um lado, falte a uma parte da população não só teto e alimento, mas também chão, e por outro, sob a sensação de vivermos sob o regime de uma irracionalidade assombrosa compactuada coletivamente. Mesmo que houvesse sinais esparsos de uma virada possível rumo ao *nonsense*, a experiência mais radical vivida coletivamente no Brasil ocorreu, inicialmente, no Congresso Nacional quando, por ocasião do *impeachment* da Presidenta da República, os deputados proclamaram seus votos eufóricos ao microfone sob a alegação de, em uma democracia em pleno século 21, falarem em nome da família e de Deus e, diante das câmeras, levaram a todos os lares um espetáculo tragicômico. Aparentemente não foram muitos os que se indignaram por terem suas telas domesticadas invadidas por essas falas surreais. Um jornal satírico, no entanto, detectou estranhas conexões: “Após ser citado por todos os deputados *pró-impeachment*, Deus será investigado pelo Ministério Público”.

As motivações para o voto favorável ao *impeachment* da Presidenta iam da paz de Jerusalém ao aniversário da cidade do deputado votante, passando pelos nomes de familiares cuidadosamente enumerados numa evidência da completa incapacidade de compreender a divisão entre a esfera privada e a pública, ou entre a esfera religiosa e a profissional. O *impeachment* foi justificado oficialmente por acusações a respeito de pedaladas fiscais, uma estratégia financeira recorrente em outros governos, porém oportunamente criminalizada para viabilizar o espetáculo da defenestração da Presidenta da República. Um dos principais artífices dessa defenestração, o presidente da Câmara dos Deputados de então, finalizou o seu voto público rogando: “Que Deus tenha misericórdia desta nação.” Se Deus houver, porém, ele não teve misericórdia do deputado, que logo foi preso por corrupção. Alguém do seu grupo já tinha revelado, em gravação tornada pública, que precisavam tirar a Presidenta do páreo sob o risco de escorrerem todos ralo abaixo com as investigações em curso, que ela não freou, a respeito da corrupção compactuada em diferentes esferas do governo.

Entre os demais deputados, destacou-se também um capitão que dedicou o seu voto a um coronel de ideias quase brilhantes sobre requintes de tortura que envolviam, por exemplo, levar as crianças para verem seus pais serem torturados a fim de extrair confissões, ou ainda, inserir baratas na vagina de mulheres. A própria Presidenta defenestrada foi também torturada décadas antes durante o período da ditadura, em sessão comandada pelo tal coronel. Esse era um dos motivos pelo qual o deputado

capitão, ao votar pelo *impeachment*, fez uma homenagem à memória desse torturador-mor conhecido como “o senhor da vida e da morte que escolhia quem ia viver e morrer” nas masmorras da ditadura brasileira. Esse coronel é o autor do livro de cabeceira do capitão deputado, como ele fez questão de declarar – o que provocou, à época, o aumento de vendas do livro. No entanto, não houve, contra as terríveis palavras do capitão, sequer uma moção de repúdio do Conselho de Ética e Decoro Parlamentar da Câmara dos Deputados. Um deputado enojado chegou a cuspir na direção do capitão indecoroso, motivado também pelos xingamentos homofóbicos do tal capitão. O resultado foi que o deputado homossexual que cuspiu recebeu não só uma censura escrita do Conselho de Ética como ameaças de morte anônimas, além de ofensas violentas em seus passeios diários pelas ruas cariocas, o que o levou a se exilar do país. O ofensor que idolatrava publicamente o torturador, por sua vez, foi eleito Presidente da República.

A partir de então um canhão desvairado disparou desatinos para todo lado. No alto escalão que acompanhou o governo eleito, acredite ou não, muitos defendiam que a terra é plana. Cumprindo promessas eleitorais, foram tomadas medidas para flexibilizar o porte de armas enquanto ligações perigosas entre a milícia carioca e a família do capitão eram ora insinuadas, ora abafadas. O novo diretor da Fundação Palmares, que cuida da herança cultural afro-brasileira, chamou o movimento negro de “escória maldita” formada por “vagabundos”. Cargos de direção estratégicos para a fiscalização do meio ambiente foram trocados para permitir que boa parte da Amazônia, do Pantanal e do Cerrado pudesse virar brasa a fim de abrir caminho para o agronegócio e para a exploração das florestas por parte de madeireiros e garimpeiros. Mas não houve indignação suficiente para frear o afã destruidor, e quando uma terrível peste começou a se alastrar no país, o Ministro do Meio Ambiente, referindo-se a uma flexibilização das leis, sugeriu deixar passar a boiada enquanto a mídia estava ocupada em contar os mortos – a metáfora da boiada traía de qual lado ele e seu bando estavam, frente ao lumaréu no meio ambiente que o cargo dele deveria proteger. Logo viria à tona que o mesmo ministro acobertou a extração ilegal de toneladas de madeira extraída da Amazônia.

Os disparates não cessaram. Como quem teme dar de cara com o seu reflexo no espelho, o capitão atacou verbalmente a imprensa desde o primeiro dia da sua posse e logo todas as assinaturas de jornais e revistas do Palácio do Planalto foram suspensas. Ministros do Supremo Tribunal Federal chegaram a se pronunciar e barrar medidas despropositadas do presidente; como resposta, manifestantes foram às ruas para insultar

o STF e pedir a volta da ditadura. Mais de três mil militares foram colocados em cargos cruciais ao funcionamento da máquina administrativa federal – número que viria a coincidir com a média diária de mortos no país por conta de uma pandemia mal administrada. Um militar especialista em logística virou Ministro da Saúde incapaz de lidar com uma peste avassaladora que deixou U.T.I.s lotadas, pessoas morrendo por causa da saturação dos hospitais que ficaram sem oxigênio e sem medicamentos fundamentais para a intubação que poderia salvar vidas, além de causar um atraso colossal em prover vacinas para a população. Enquanto isso, o tal ministro compactuava com as medidas defendidas pelo capitão a fim de oferecer tratamentos inúteis para uma doença muitas vezes fatal. Eles esperavam, assim, poder acalmar a população com promessas vazias e chegaram a afirmar que traziam esperança para o povo. Apesar de tudo isso, a credibilidade do capitão não despencava.

Foi então que da espiral do tempo começaram a surgir cometas fazendo pipocar nas telas de tv brasileiras cenas de filmes ambientados nos anos 1930 e 1940, época em que a população civil teve que lidar com o avanço do nazismo na Europa. Quem tinha os olhos voltados para o céu pôde ligar os pontos para desenhar as constelações dispersas na galáxia temporal. Em um documentário, por exemplo, um professor de Harvard havia pedido a pessoas recém-chegadas aos Estados Unidos fugidas do nazismo, que escrevessem sobre suas experiências cotidianas na Alemanha e em países ocupados. O material ficou esquecido por décadas, até ser recuperado pelo cineasta e transformado em filme. Em um dos manuscritos, uma jovem conta que na escola uma menina judia estava sendo atacada por outras e ela e uma amiga foram defendê-la. A professora chegou e perguntou afinal de que lado que elas estavam. A pancadaria prosseguiu e só finaliza quando a menina parou de chorar, para sempre. A autora do relato concluía: “no entanto, todos gostavam da menina”. Como pôde uma estranha conjunção histórica permitir que cenas como essa fossem toleradas pela sociedade? Qual circuito moral foi rompido no cérebro de cada um dos entes sociais? Como a paixão pelo ódio cegou os cidadãos a ponto de a maioria deles serem magnetizados por um lunático monstruoso? No Brasil, durante a campanha eleitoral, entre outras situações violentas, o mestre de capoeira conhecido como Moa do Katendê foi morto a facadas em Salvador por causa de uma discussão sobre a eleição presidencial que levaria o capitão ao poder. Em Foz do Iguaçu, no Paraná, um militante do Partido dos Trabalhadores foi morto na sua festa de aniversário pelo simples motivo de ter feito uma festa cujo tema era o PT. Esses eram os

rastros do ódio que começavam a faiscar junto com o candidato vitorioso e a espantosa proliferação de armas que não por acaso também o acompanharia, já que uma promessa de campanha cumprida foi justamente liberalizar a posse e o porte de armas.

Em outros filmes, a Resistência francesa precisava se imiscuir na sociedade para buscar informações e atuar clandestinamente durante a ocupação alemã nos anos 1940. Isso significava que enquanto muitos perambulavam alegremente pelas ruas ou em bares e restaurantes como se nada estivesse ocorrendo, como se não houvesse deportação, campos de concentração e extermínio dos resistentes, como se a mata brasileira não estivesse ardendo e as terras indígenas não fossem diariamente invadidas a bala, como se o índice de suicídio entre jovens índios não alcançasse níveis infames, enquanto alguns, enfim, celebravam o fato de a Terra, plana ou não, o que importa(?) continuar a girar, outros procuravam um olhar cúmplice de indignação. Viver naquela época era ainda mais perigoso pois um erro ao julgar o outro poderia ser fatal. Havia suspeita no ar antes, muito antes, na época daqueles filmes, e mais recentemente, quando, nos dias seguintes ao resultado das eleições, ao entrar no elevador, se tornara inevitável indagar silenciosamente em quem o vizinho teria votado. Quem, na hora de votar, se vestiu de branco no segundo turno das eleições brasileiras que elegeram o capitão, foi provavelmente fuzilado por um olhar verde e amarelo. As reuniões familiares e as antigas amizades ficaram abaladas por essa divisão revivida entre os que se sentem confortáveis com posturas condescendentes com o nazismo e os ditos comunistas que ardem em revolta. Ainda que soubéssemos que tudo se divide em um festival de nuances, o mundo se dividiu em dois. E como nem tempo nem espaço são barreiras na hora de ligar os pontos, o presidente do Brasil declarou-se, unilateralmente, um aliado do presidente dos Estados Unidos, cujas afinidades com a extrema direita eram também explícitas.

Naquele país sob o comando do aliado involuntário do capitão, um homem negro foi morto sufocado na frente das câmeras, por um policial branco. Ele clamou que não conseguia respirar, mas isso foi inútil para sensibilizar o rinoceronte cujo joelho pressionava o pescoço do homem agonizante. A cena causou comoção nacional e internacional, além de manifestações pacíficas e violentas. Também no Brasil houve indignação, embora menos do que na ocasião em que, cerca de um ano antes, um músico negro que se dirigia a um chá de bebê com o seu filho de sete anos, no Rio de Janeiro, teve o seu carro confundido com o de outra pessoa. O carro foi metralhado por militares com oitenta tiros que o levaram à morte, mas deixaram vivo o seu filho que

assistiu a tudo no país onde integrantes do movimento negro podem ser chamados, impunemente, de “escória maldita” e onde 80% dos mortos pela polícia são negros. Nos Estados Unidos, o presidente tornado aliado do capitão comentou que o americano negro que foi morto deveria estar feliz no céu com a reação que se seguiu nas ruas americanas, e não satisfeito completou que os brancos também são vítimas de policiais.

Se por um lado a afinidade de vítimas e de governantes aliviou o fardo de nos vermos como uma surreal República das Bananas, por outro, a coincidência de situações que emergiram nos dois países revelava que circunstâncias históricas podem trazer à tona a maldade humana peçonhenta e contagiosa, como um vírus infeccioso que se alastra legitimamente pelo voto. Bastou a emergência de líderes funestos, democraticamente eleitos, para que uma sombra avassaladora viesse abafar a esperança de encontrar elos que unam as pessoas, mesmo nas diferenças.

Por que você não podia ler essa carta antes? Sim, tenho a esperança de que você atendeu meu pedido e chegou até aqui porque o cenário ao seu redor já está apaziguado nesse futuro que é seu e talvez também meu, onde quer que eu esteja, flutuando na espiral do tempo, nesse meu momento mais incerto do que a sua atualidade. Nós precisávamos que você atravessasse o que vivemos agora sem ter um *spoiler* que estragasse a surpresa e te tornasse mais uma criatura perigosamente imune ao presente. Aqui de onde te falo, vejo com outros olhos [uma pintura do René Magritte](#) que não sei se já terá sido pintada no seu tempo. Nela víamos homens de sobretudo e chapéu côco comportadamente chovendo na rua, com seus corpos equidistantes. Esse quadro, em tempos mais inocentes, parecia uma ode esperançosa à imaginação, em plena normalidade de cidadãos se dirigindo ao trabalho, rodeados por fachadas acinzentadas. Mas assim como o tempo é elástico e varia conforme a gravidade, também as imagens se metamorfoseiam por dentro enquanto dissimulam, fazendo cara de mesmice. Os homens de sobretudo tornaram-se rinocerontes urbanos disfarçados, flagrados em um momento qualquer a caminho do transporte público. Estamos confinados em um cenário distópico regado com declarações indiferentes do capitão no comando sobre as mais de três mil mortes diárias, em um país sacrificado por uma suposta gripezinha mal administrada. A pele de muitos dos cidadãos se tornou espessa como a dura crosta que protege os rinocerontes. Quis o destino que não seja nenhum Deus, ou mesmo um messias qualquer, que está no comando, mas um rinoceronte-mor. Na passagem do tempo, os homens flutuantes sucumbiram sob a forma de cidadãos insensíveis. Precisamos da sua

surpresa, da sua perplexidade, da sua indignação, do seu desprezo, da sua revolta, da sua cólera, só ela poderá fazer com que os homens do quadro parem de cair sobre nós e volte a flutuar. O passado, que está ele mesmo sempre em transformação, há sim de alterar o futuro. Se você está lendo essas palavras e atendeu meu pedido inicial, você sentiu na pele a violência do ultraje. Estaremos, então, mais próximos de uma salvação, ainda que provisória. Uma tropa clandestina de resistentes disfarçada de trupe há de um dia ter trocado olhares cúmplices em meio aos rinocerontes do espetáculo circense ocorrendo nas ruas, a céu aberto. Espero, então, que durante uma das nossas crono errâncias em algum ponto do redemoinho, possamos, quem sabe, nos encontrar.

Sociabilidade Literária: Uma Proposta de Leitura Sob a Perspectiva das Metodologias Ativas de Ensino

Literary Sociability: A Reading Proposal From the Perspective of Active Teaching Methodologies

Sirlei da Silva Fontoura

Mestre em Letras, Universidade Estadual do Centro-Oeste

Coordenadora, Escola Assunção de Nossa Senhora, Guarapuava, PR, Brasil

 sirleifontoura@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-3843-7721>

 <https://doi.org/10.29327/2206789.19.32-2>

 Publicado em acesso aberto sob uma licença [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) 

Resumo

O presente trabalho objetiva propor uma reflexão sobre as contribuições das metodologias ativas de ensino no trabalho com os textos literários, bem como acerca do papel do professor mediador neste processo, a fim de se viabilizar a sociabilidade literária, um espaço social para a leitura da literatura. Tal reflexão incide sobre o uso das metodologias ativas de ensino a partir de uma proposta de intervenção significativa na leitura dos alunos, com estratégias que podem ser aplicadas em sala de aula, com uma turma da 3ª série do Ensino Médio. Demonstrando as estratégias de metodologias ativas, serão apresentadas três propostas de atividades de leitura, a partir de três relatos breves da obra “O livro dos abraços”, do escritor Eduardo Galeano. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, à luz de autores como Camargo e Daros (2018), Bacich e Moran (2018), Mello et al. (2018).

Palavras-chave: metodologias ativas; leitura literária; sociabilidade literária

Abstract

The present work intends to propose a reflection on the contributions of active teaching methodologies in working with literary texts, as well as on the role of the mediating teacher in this process, to make viable a literary sociability, a social space for reading of literature. This reflection focuses on the active teaching methodologies use from a proposal of significant intervention in students reading, with strategies that could be applied in the classroom with a group in the 3rd year of high school. Three proposals for reading activities will be presented to demonstrate the strategies of active methodologies based on three brief reports from “O livro dos abraços” by Eduardo Galeano. It is qualitative research supported by authors such as Camargo and Daros (2018), Bacich and Moran (2018), Mello et al. (2018).

Keywords: active methodologies; literary reading; literary sociability

Recebido em 11/12/2022

Aceito em 25/01/2023

Publicado em 31/03/2023

Introdução

A leitura, ato fundamental para a vida social, é uma prática emancipadora, capaz de libertar o homem das amarras da ignorância, do senso comum dominante, da alienação, dando-lhe o poder por meio do saber. Nesse sentido, percebe-se a importância de se trabalhar a atividade leitora de forma efetiva nas escolas, em especial, na perspectiva deste texto, da leitura literária. Estamos diante de um grande desafio, considerando que o Brasil é um país que ainda não conseguiu universalizar a leitura, cabendo à escola, na maioria das vezes, a tarefa de oferecer aos alunos o contato com os livros.

Entretanto, para que a literatura não seja considerada uma atividade solitária, sem propósito e prazer, a escola precisa desempenhar suas funções sociais, dentre as quais está a contemplação do aspecto formativo do aluno por meio dos trabalhos realizados dinamicamente com os textos literários. A relevância deste trabalho está em refletir sobre o ensino da literatura nas escolas, em especial ao papel do professor na formação de um leitor proficiente capaz de ter autonomia e senso crítico perante a sociedade. Trata-se de refletir o ensino da literatura como processo humanizador e emancipador.

Defende-se, portanto, que as metodologias ativas representam uma alternativa pedagógica capaz de colocar o aluno como protagonista. Em atividades interativas com outros alunos, mediadas pelo professor, o aluno aprende e se desenvolve de modo colaborativo. Isso porque, ao utilizar estratégias pedagógicas calcadas nesse método, os alunos aprendem por meio de suas experiências de vida, partindo de sua realidade por meio da problematização, do questionamento e do fazer pensar, ideia contrária à ideia de memorização e à de reprodução de conhecimento. O principal objetivo desse modelo de ensino é incentivar os discentes a desenvolverem a capacidade de aprender os conteúdos de forma autônoma e participativa.

Nesse sentido, objetiva-se, no presente artigo, apresentar as metodologias ativas de ensino e como essa tendência pode contribuir para o incentivo da leitura literária, por meio da apresentação de estratégias de leitura para as aulas de Literatura no ensino presencial de uma turma de 3ª série (Ensino Médio). Objetiva-se, também, refletir acerca do papel do professor mediador neste processo, a fim de se viabilizar a sociabilidade literária, um espaço social para a literatura.

Para tal, propõe-se trabalhar com três relatos breves da obra “O livro dos abraços”, do escritor uruguaio Eduardo Galeano, a saber: “Os ninguéns”, “O medo”, “A televisão 1”. Para cada relato, propõe-se a aplicação de uma estratégia de metodologia ativa diferente, tais como: aprendizagem em espiral, *brainwrating* e debate dois, quatro e todos.

A abordagem dessas questões será feita à luz de autores como Mello et al. (2018), Camargo e Daros (2018), Bacich e Moran (2018).

Metodologias Ativas e o Ensino de Literatura

Diariamente, enfrentamos desafios complexos nos campos pessoal, profissional e social e tais desafios ampliam a nossa percepção de mundo, o nosso conhecimento e as nossas competências para fazer escolhas mais assertivas e libertadoras. Neste processo, aprendemos quando alguém mais experiente nos fala e, principalmente, quando nos envolvemos de forma direta por meio de questionamentos e experimentação, resultando em uma compreensão mais ampla, profunda e significativa.

No ambiente escolar não é diferente. Até há alguns anos, fazia muito sentido que o professor, primeiro, transmitisse a teoria e, depois, o aluno a aplicasse em situações mais específicas. Hoje, é mais relevante aprender por meio de questionamentos, troca de experiências para uma compreensão mais ampla e profunda. Quando o professor fala menos e orienta mais, o aluno participa de forma ativa e a aprendizagem é mais significativa (Dolan & Collins, 2015 como citado em Bacich & Moran, 2018).

Nessa perspectiva, tem-se a necessidade de criar condições para uma participação mais ativa dos alunos. Isso implica, portanto, a mudança da prática do professor e o desenvolvimento de atividades que visem a um aprendizado mais interativo e ligado às situações reais, com metodologias que maximizem o potencial de aprendizagem do aluno. Assim, as metodologias ativas de aprendizagem se apresentam como uma alternativa potente para atender às demandas da educação atual, pois estas colocam o aluno no centro, como protagonista. O professor, por sua vez, assume um papel de orientador, de mediador, que guia a aula e, ao mesmo tempo, que possibilita a participação dos estudantes e a construção do conhecimento de modo colaborativo. Alicerçadas na autonomia e no protagonismo do aluno, as metodologias ativas de aprendizagem proporcionam, segundo Camargo e Daros (2018, p.46)

desenvolvimento efetivo de competências para a vida profissional e pessoal; visão transdisciplinar do conhecimento; visão empreendedora; o protagonismo do aluno, colocando-o como sujeito da aprendizagem; o desenvolvimento de nova postura do professor, agora como facilitador, mediador; a geração de ideias e de conhecimento e a reflexão, em vez de memorização e reprodução de conhecimento.

Temos, pois, as metodologias ativas com o propósito de adequar o ensino, considerando aqui todas as áreas do saber, às necessidades acima expostas, podendo até mesmo ser exploradas para incentivar a leitura literária, tão importante para a formação e o desenvolvimento dos alunos.

O ensino da literatura nas escolas está tangenciado por uma crise ocasionada pelas estratégias inadequadas de trabalho. Quando se faz uso de métodos de ensino tradicionais, o professor acaba desenvolvendo um trabalho que não causa prazer no aluno, quem, por sua vez, acaba desenvolvendo as atividades por mera obrigação. Nas aulas de literatura, é comum o uso do texto literário para estudar aspectos gramaticais ou análise do enredo, espaço, tempo, personagens e narrador. Estes últimos aspectos são de suma importância no trabalho com o texto literário, afinal, caracterizam-no, mas a forma como o professor aborda essas questões resulta em um trabalho mecânico. Esse roteiro estrutural, condenado a cercear a criatividade ou podar o prazer da leitura, acaba se transformando em uma atividade frustrante tanto para o professor quanto para o aluno.

A abordagem dos textos literários não pode ocorrer de forma aleatória, uma vez que cabe ao professor buscar alternativas para que haja o desenvolvimento da leitura fruidora, ou seja, oportunizar ao aluno a imersão no texto para que ele possa expandi-lo, alargar suas significações. Assim, o aluno não é considerado um mero decodificador de palavras, mas sim aquele que está em conflito com o texto, que deseja compreendê-lo e tem a liberdade de concordar e discordar, de atribuir sentidos conforme sua carga de experiência humana e, também, intelectual. Um trabalho como esse precisa ser estimulado, não imposto como ocorre na prática tradicional, pois nenhum professor tem o poder de ensinar um aluno a ler, mas sim, o de despertar nele o interesse pela leitura por meio de um trabalho que enfatize o texto literário, o qual deve ser o objeto principal das aulas de literatura, pois além de proporcionar experiência estética, torna o leitor mais crítico levando-o à reflexão. A construção de sentidos ocorre e o leitor terá a oportunidade de participar ativamente do processo literário, pois trará suas impressões, suas experiências de leitura e seus conhecimentos.

Para que a literatura conquiste um lugar de prestígio nas escolas e cumpra sua função humanizadora, é necessário mudar os métodos e as estratégias de trabalho. E é nessa direção que as metodologias ativas de ensino podem cumprir o seu papel.

O Professor Mediador e a Sociabilidade Literária

Na formação humana, a prática educativa possui um papel importante, devido a sua essência formadora, de natureza ética, por ser uma prática especificamente humana (Freire, 2015). Nesse contexto, há uma estreita relação entre os saberes docentes e a formação humana. Segundo Freire (2015, p.29),

Percebe-se, assim, a importância do papel do educador, o mérito da paz com que viva a certeza de que faz parte de sua tarefa docente não apenas ensinar os conteúdos, mas também ensinar a pensar certo. Daí a impossibilidade de vir a tornar-se um professor crítico se, mecanicamente memorizador, é muito mais um repetidor de frases e de idéias inertes do que um desafiador.

Ensinar o aluno a pensar não é se valer da transmissão de conteúdos de forma vertical: professor fala, aluno escuta e aplica o que aprendeu e, de forma passiva, desenvolve as tarefas aplicadas. Ensinar o aluno a pensar é proporcionar momentos de sala de aula nos quais ele seja provocado, desafiado; é dar condições para que ele construa, reflita, compreenda e transforme a própria realidade. Isso reflete o papel do professor, pautado no método ativo, como curador e orientador. Para Moran (2015),

Curador, que escolhe o que é relevante entre tanta informação disponível e ajuda a que os alunos encontrem sentido no mosaico de materiais e atividades disponíveis. Curador, no sentido também de cuidador: ele cuida de cada um, dá apoio, acolhe, estimula, valoriza, orienta e inspira. Orienta a classe, os grupos e a cada aluno. Ele tem que ser competente intelectualmente, afetivamente e gerencialmente (gestor de aprendizagens múltiplas e complexas) (Moran, 2015, p. 24).

Em outras palavras, uma das premissas das metodologias ativas de ensino, apresentada anteriormente, é o trabalho do professor como mediador, com foco no aluno como agente protagonista que aprende por meio de suas próprias experiências de vida, ou seja, partindo da sua realidade, por meio da problematização, do questionamento e do fazer pensar.

Nesse viés, o professor como mediador ganha relevância, pois é ele quem pode proporcionar que a aprendizagem escolar seja construída em um processo, embora complexo, equilibrado entre três movimentos ativos:

a construção individual – na qual cada aluno percorre e escolhe seu caminho, ao menos parcialmente; a grupal – na qual o aluno amplia sua aprendizagem por meio de diferentes formas de envolvimento, interação e compartilhamento de saberes, atividades e produções com seus pares, com diferentes grupos, com diferentes níveis de supervisão docente; e a tutorial, em que aprende com a orientação de pessoas mais experientes em diferentes campos e atividades (curadoria, mediação, mentoria) (Bacich & Moran, 2018, p. 42).

Partimos, assim, da concepção de que em todos os níveis a mediação é importante para que o aluno avance profundamente na aprendizagem. Outro aspecto relevante é o movimento ativo do grupo, no qual os alunos interagem e compartilham o que sabem, concordam e discordam sobre as várias questões que podem suscitar, por exemplo, um texto literário apresentado pelo professor em uma aula de Literatura.

Essa visão interacionista coloca o professor como responsável por propiciar aos alunos o ambiente e os meios necessários para que o conhecimento seja construído, facilitando a aprendizagem. Oliveira (2010), destaca que os docentes precisam ter ciência de que, além de um ambiente afetivo, é preciso dar voz e vez aos estudantes:

[...] o professor que adota essa concepção de aprendizagem passa a ser corresponsável pelo aprendizado do aluno, que é o principal responsável por esse processo. A adoção da visão interacionista implica que o professor entende a aula como um espaço no qual a voz do aluno deve ser ouvida para que ele possa constituir-se como sujeito da sua aprendizagem. Isso conduz o aluno à formação de uma consciência crítica, que o professor precisa fomentar (Oliveira, 2010, p. 29).

Nesse contexto, as interpretações, o entendimento, a atribuição de significados daquilo que não foi dito explicitamente emergem, muitas vezes, por meio de intercâmbios sociais. O aluno está envolvido em um ambiente participativo, que lhe permite ser protagonista e construir junto com os seus pares o conhecimento por meio da utilização da linguagem.

Essa dimensão interativa das atividades humanas figura sobre os postulados de Vigotski e Bakhtin. Ambos defendem que a dialogia é o elemento essencial para compreender e transformar a realidade e, nesse processo, o tempo todo estão o sujeito e o outro. Em outras palavras, os sujeitos se constituem como tais a partir da interação uns com os outros (Bakhtin, 1992). Como produto desse processo, está a consciência e o

conhecimento de mundo. Nesse sentido, a língua resulta do trabalho de seus falantes, sendo contínuo, desenvolvido em diferentes momentos históricos e formações sociais: pais e filhos, parentes, amigos, professores e alunos, todos participando em condição de igualdade. Os processos de interação e de mediação são primordiais no desenvolvimento dos indivíduos e na organização da vida social (Vigotski, 1998).

A mediação, por sua vez, é considerada “como o processo de intervenção de um elemento intermediário numa relação; a relação deixa, então, de ser direta e passa a ser mediada por esse elemento” (Oliveira, 1997, p.26). Na perspectiva vigotskiana, o elemento intermediário que intervém na relação do sujeito com o meio é sempre o mais experiente. Na ação educativa, consideramos o professor como mediador, como viabilizador de processos de mediação que permitem o aluno a transformar, a dominar e a internalizar conceitos, papéis e funções sociais presentes no meio social.

Com o entendimento do importante papel de mediador colocado em cena pelos docentes, adentramos ao conceito de zona de desenvolvimento proximal (ZDP) postulado por Vigotski (1989, p.97). A ZDP é a distância entre o nível real de desenvolvimento e o nível de desenvolvimento potencial. Dessa forma, o nível de desenvolvimento real é constituído por funções já internalizadas pelo sujeito. Já o nível de desenvolvimento potencial está caracterizado pelas funções que estariam em estágio de formação, ainda não amadurecidas. Em outras palavras, a zona de desenvolvimento proximal compreende a necessidade de assistência, nesse caso do professor como mediador, para que as funções sejam, de fato, desenvolvidas, num amplo processo de engajamento.

Em suma, a aquisição de conhecimento se dá pela interação do sujeito com o meio. Além de ser ativo, o sujeito é interativo, pois adquire conhecimentos por meio das relações com o outro. Essas abordagens conferem à linguagem uma natureza social. No âmbito educativo, passa-se da transmissão de conhecimentos puramente formais para a mediação de aspectos enunciativo-discursivos. Como se pode ver, a aprendizagem por meio da interação social é o ponto central da abordagem vigotskiana, ponto fundamental em práticas pedagógicas à luz do método ativo.

Estimular, intervir, motivar, mediar, animar, enfim, são ações associadas à leitura. São termos que se referem à intervenção da equipe pedagógica (diretores, coordenadores pedagógicos, professores, bibliotecários) encarregados de “apresentar” livros de literatura para as crianças e adolescentes.

Os livros de literatura já estão nas salas de aula e é o professor quem precisa incorporar a prática da leitura de textos literários. E como isso ocorre ou pode ocorrer de forma significativa? Trata-se de propor uma aprendizagem social e afetiva, pois “a leitura compartilhada é a base para a formação de leitores” (Colomer, 2007). A leitura compartilhada permite que os alunos busquem conjuntamente os inúmeros significados que o texto lido permite construir e compartilhem o entusiasmo sobre as descobertas que o texto proporcionou. Um trabalho trilhado por este caminho é muito mais enriquecedor em lugar de perguntar a eles sobre a compreensão ou reação individual em forma de roteiro de leitura para saber a diferença entre autor e narrador, título, personagens principais.

Compartilhar as obras com outras pessoas “torna possível beneficiar-se da competência dos outros para construir o sentido de obter o prazer de entender mais e melhor os livros” (Colomer, 2007, p. 143). Nesse contexto, eis a leitura experimentada em sua dimensão socializadora. Esta troca de informações, de opiniões faz com que o aluno se sinta parte de uma comunidade leitora com características mútuas, tornando-se “impossível manter sua dimensão socializadora dentro dos limites de algo separado, quando se fala dos livros na escola” (Colomer, 2007, p.148).

Promover o diálogo e oportunizar a construção de significados de forma conjunta para que os alunos compartilhem sentimentos, experiências sobre o que leram em uma crônica, um poema, um conto é fundamental. Nessa perspectiva, criar condições para a socialização é viabilizar o que se denomina de “sociabilidade literária”. De acordo com Mello et al. (2018, p.15),

A sociabilidade literária vai além de simplesmente afirmar que é positivo quando pessoas se reúnem para falarem sobre livros. [...] O conceito de sociabilidade literária afirma a maneira como o conhecimento sobre textos emerge através dos intercâmbios sociais. Com respeito à organização da sala de aula, isso significa que tal conhecimento não é algo que o professor simplesmente transmite para os estudantes, mas algo que só emerge por meio da utilização da linguagem como um *médium* compartilhado de trocas sociais.

Para atravessar essa ponte, na qual de um lado está o individual e do outro o coletivo, múltiplas estratégias podem ser desenvolvidas para permitir os alunos a atravessá-la, como por exemplo, leitura em duplas, discussões em grupos, clubes de leitura, tertúlias literárias (estratégias que precisam ser assistidas pelos professores). Com isso, o aluno se esforça para entender o texto e dar a sua opinião com clareza. Assim, ocorre a exploração conjunta de significados. A sociabilidade literária está atrelada ao

engajamento e a mediação da leitura precisa ocorrer para que se chegue à recepção no sentido de uma comunidade cultural que sabe interpretar e avaliar.

Proposta de Atividades de Leitura na Perspectiva das Metodologias Ativas de Aprendizagem

Várias são as atividades que podem ser desenvolvidas no trabalho de leitura de textos literários. A seguir, apresentam-se propostas de atividades à luz das metodologias ativas de aprendizagem.

Tais propostas constam de etapas que compõem as estratégias pedagógicas para o aprendizado ativo. Cabe ressaltar que não se trata de um modelo a ser seguido, mas sim de um exemplo, visto que cada professor pode adequar segundo a realidade de cada turma, a fim de se viabilizar a sociabilidade literária nas salas de aulas, mostrando aos alunos caminhos de leitura que poderão ser transpostos para outros textos que lerão ao longo de suas vidas.

Nessa direção, seguem três roteiros que demonstram as etapas das estratégias de leitura. Os roteiros aqui propostos seguem os fundamentos teóricos e metodológicos apresentados anteriormente e são desenvolvidos para uma turma de 3ª série (Ensino Médio). Os textos literários selecionados para promover as práticas de leitura são: “Os ninguéns”, “O medo” e o “A televisão 2”, relatos breves que compõem a obra intitulada “O livro dos abraços”, do escritor uruguaio Eduardo Galeano. Neste livro, o autor reflete sobre temas como a política, a religião, a cultura, a arte, a literatura, a sociedade.

Para cada relato, propõe-se uma estratégia de leitura diferente: aprendizagem em espiral, *brainwrinting* e debate dois, quatro e todos.

Antes de iniciar as atividades com os relatos, recomenda-se que o professor introduza as informações básicas sobre o escritor Eduardo Galeano (breve biografia, principais obras e temáticas). Essa contextualização inicial é fundamental para sensibilizar os alunos e despertar o interesse pela obra completa do autor.

Relato Breve: “Os Ninguéns”

Estratégia de Leitura: Aprendizagem em Espiral

A pergunta que norteará a discussão é: “Quem são os ‘ninguéns’ de que trata o relato?”. Inicialmente, o professor entrega o texto literário selecionado e solicita a leitura. Após, disponibiliza uma ficha (conforme figura 1) com a questão previamente selecionada (o número de questões pode variar conforme a extensão do texto).

Figura 1

Modelo da aprendizagem em espiral.



Fonte: Camargo; Daros (2018)

Após a leitura, o aluno precisa preencher o primeiro quadro “Síntese: leitura individual”, no qual ele registra a sua compreensão. Em seguida, o professor propõe a próxima etapa denominada de “Análise em pares”, na qual os alunos reúnem-se em grupos de três ou quatro para debater as percepções individuais. Cada membro, na sua ficha, precisa registrar outras compreensões, eventualmente, diferentes das suas iniciais. Nesta etapa, objetiva-se o debate sobre diferentes pontos de vista. Por último, o professor solicita que cada grupo sintetize as informações do debate no último quadro, “Síntese do grupo”, e exponha para todos da sala. Nessa última fase, o professor pode realizar as mediações necessárias e aprofundar o conhecimento junto aos alunos.

A figura 2, a seguir, é uma representação gráfica da aprendizagem em espiral.

Figura 2

Representação gráfica da aprendizagem em espiral.



Fonte: Camargo; Daros (2018)

A aprendizagem em espiral possibilita que o aluno expanda os seus horizontes analíticos permitindo o exercício da argumentação a partir de sua interpretação individual, seguida de uma exploração mais profunda com o auxílio dos pares, finalizando com a análise dos grupos e do professor, possibilitando reflexões, conclusões mais consistentes. Trata-se de um estudo colaborativo, visando à sistematização do conhecimento, a ampliação de conceitos, a expressão de opiniões, a comunicação, a análise de assuntos complexos (Camargo; Daros, 2018).

Relato Breve: “A Televisão 2”

Estratégia de Leitura: *Brainwriting*

As perguntas que nortearão a discussão são: “Televisão: fonte cultural ou alienação? Difunde conhecimento ou nos empobrece intelectualmente?” Inicialmente, o professor entrega o texto selecionado e solicita a leitura individual. Após, solicita que os alunos se reúnam em grupos (máximo seis integrantes, sentados em círculo) e entrega a folha da atividade para cada participante (conforme a tabela 1):

Tabela 1*Tabela para a prática do brainwriting*

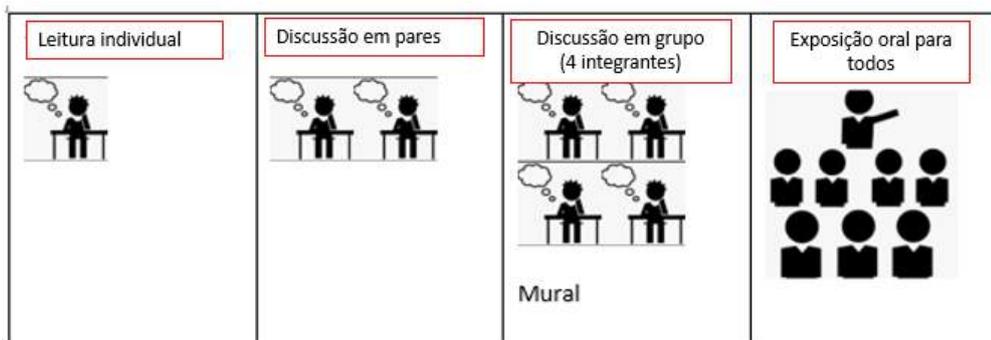
Problema/tema/assunto/desafio			
Sessão	<u>Resposta 1</u>	<u>Resposta 2</u>	<u>Resposta 3</u>
Aluno 1			
Aluno 2			
Aluno 3			

Fonte: Camargo; Daros (2018) (adaptado)

Em seguida, o professor solicita que cada participante coloque até três respostas na folha e que passe para o próximo participante a sua direita, que deve escrever três novas respostas na folha que recebeu do colega (ou complementar as já escritas). Esse processo precisa se repetir até as folhas retornarem ao ponto de onde saíram. Por fim, o grupo precisa discutir e avaliar cada resposta, reunindo-as para serem escritas em um ensaio sobre o tema e apresentado à turma.

Relato Breve: “O Medo”**Estratégia de Leitura: Dois, Quatro e Todos**

As perguntas que nortearão a discussão são: “O que é liberdade? O que ela representa? De que maneira podemos atingi-la?” Inicialmente, o professor entrega o texto selecionado, expõe o seu conteúdo para situar os estudantes no contexto da aula. Após, solicita a leitura individual e a formulação de resposta à questão proposta. Em seguida, os alunos se agrupam em pares, compartilham as suas respostas, escutando-as com atenção, para poder melhorar as respostas individuais pensadas no início da atividade. Na sequência, os alunos precisam formar grupos com quatro integrantes. Novamente, solicita-se que compartilhem as reflexões, confrontem-nas e elaborem uma nova resposta por meio do processo de associação, confrontação e síntese. A última etapa da atividade é a escolha de um representante do grupo para o compartilhamento de todas as reflexões para o grupo todo (conforme Figura 4). Outra sugestão, é a de cada grupo produzir um mural para a exposição das discussões realizadas.

Figura 3*Prática da estratégia dois quatro e todos**Fonte: a autora*

Esta estratégia tem o intuito de ampliar a capacidade de argumentação e a visão de mundo dos estudantes, além de estimular o desenvolvimento das habilidades de comunicação e o pensamento crítico (Camargo; Daros, 2018).

Como pudemos observar, tais estratégias podem resultar em experiências significativas, superando as abordagens centradas no professor, a leitura passiva do texto literário, a passividade do estudante que apenas responde roteiros de leitura. São muitas as estratégias associadas às metodologias ativas com potencial de levar os alunos a assumirem o protagonismo sob a mediação dos professores. Eis, portanto, algumas possibilidades.

Discussão e Resultados

Nas aulas voltadas à leitura literária, é comum observar a recusa dos alunos em ler os textos sugeridos ou por não gostarem de ler ou por acreditarem que os assuntos são alheios aos seus interesses. Valer-se das metodologias ativas para o trabalho com os textos literários pode ser considerada uma iniciativa que resulta em mudanças positivas nas aulas de leitura, entre outras atividades de outras disciplinas.

Durante a realização das atividades pautadas nas estratégias apresentadas anteriormente, foi possível observar um maior envolvimento e interação dos alunos. Por se tratarem de estratégias bem elaboradas, sistematizadas com etapas dinâmicas, os resultados obtidos foram positivos, satisfatórios tanto para os professores, quanto para os alunos, refletidos em expressões como “a aula de hoje foi muito legal”, “vamos repetir,

professora”, “aprendi muito com os meus colegas”. Foram momentos de estudo que fugiram ao modo tradicional de se trabalhar a leitura literária, fato que motivou os alunos e os tornou atores principais do processo.

Com a estratégia denominada “aprendizagem em espiral”, um espaço de registro e de exposição de ideias foi promovido a fim de que não houvesse assimetrias na participação dos alunos no que diz respeito a expressar a opinião (oral e escrita) acerca da temática do relato “Os ninguéns”. Todos puderam compartilhar as suas reflexões igualmente.

Quanto à estratégia *brainwriting*, observou-se uma rica troca de informações, tomadas de decisão e trabalho em equipe para sistematizar e apresentar os resultados das discussões em torno do relato “A televisão 2”. Foi muito interessante observar que não houve julgamento nas respostas apresentadas. Todas foram levadas em consideração no momento da apresentação do resultado final do debate.

Por fim, a estratégia “dois, quatro e todos”, a qual possibilitou troca e confrontação de ideias com mais segurança por parte dos alunos ao trabalharem com o relato “O medo”. Eles puderam refletir, inicialmente, sozinhos e, nas próximas etapas, reformular suas respostas de forma mais complexa considerando a apresentação dos demais colegas da equipe.

Nesse contexto, podemos afirmar que, fundamentadas na concepção pedagógica crítico-reflexiva, as metodologias ativas se baseiam em estratégias que permitem a leitura e a intervenção sobre a realidade, valorizando a construção coletiva do conhecimento, resultando, portanto, numa aprendizagem significativa.

Conclusão

A forma como o professor planeja as suas aulas e as estratégias de ensino utilizadas por ele podem romper com a forma tradicional e mecânica do ensino de literatura. É preciso figurar o verdadeiro valor da arte em palavras, ampliando os horizontes do aluno-leitor, sem cercear a sua criatividade e o seu conhecimento. O espaço para a fruição, para o deleite, para a criticidade precisa ser oportunizado na escola. Para tal, um dos caminhos possíveis são as metodologias ativas de ensino, com as quais a literatura é entendida de forma ampla, visando à formação do leitor para a

compreensão e a significação dos textos lidos, por meio da mediação do professor, que exerce papel fundamental, e da motivação do aluno.

Valer-se dessa estratégia metodológica é trilhar um caminho no qual se faz possível formar um leitor que se aproprie do texto e se torne um leitor crítico, autônomo e humanizado, um leitor que se reconheça como membro ativo de uma comunidade. A leitura literária implica não somente na troca de sentidos entre escritor e leitor, mas também com a sociedade na qual ambos fazem parte.

Neste trabalho, buscou-se apresentar três propostas de leitura de textos literários. As propostas delineadas nos moldes dos pressupostos teóricos mencionados ao longo do trabalho têm como eixo principal a formação do aluno-leitor que vá além da decodificação dos textos, que se aproprie dos textos, que tenha condições de se posicionar diante das obras literárias, que elabore e que expanda os seus sentidos.

As atividades pensadas a partir da obra “O livro dos abraços”, do escritor Eduardo Galeano, só terão sentido se inseridas em um objetivo claro sobre o que ensinar e por que ensinar, pois a escolha de uma ou de outra estratégia de metodologia ativa, dentre as várias existentes, por si só não é a solução, não é garantia de eficácia. As estratégias são exemplos que só se concretizam se fizerem parte de um todo significativo. Além disso, para atingir os resultados pretendidos, o professor precisa ter clara compreensão da estratégia utilizada, muito planejamento e reflexão sobre os seus resultados e sobre os desdobramentos na aprendizagem dos seus alunos.

Enfatiza-se que as atividades são exemplares e não modelares. De acordo com a realidade do público-alvo, o professor tem a liberdade para elaborar as atividades e explorar as estratégias apresentadas com os materiais e da forma que julgue adequados. O importante é empenhar-se e valer-se da criatividade para desenvolver a competência de ler na escola.

Referências

- Bacich, L., & Moran, J. (2021). *Metodologias ativas para uma educação inovadora: Uma abordagem teórico-prática*. Editora Penso.
- Bakhtin, M. (1992). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Editora Hucitec.
- Camargo, F., & Daros, T. (2018). *A sala de aula inovadora: Estratégias pedagógicas para fomentar o aprendizado ativo*. Editora Penso.
- Colomer, T. (2007). *Andar entre livros: A leitura literária na escola*. Editora Global.

Freire, P. (2015). *Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. Editora Paz e terra.

Galeano E. (2002). *O livro dos abraços*. Editora L&PM, 2002.

Mello, C. *et al.* (2018). Sociabilidade Literária: Uma perspectiva transnacional e translinguística. Em A. P. Brandileone & V. Oliveira (Orgs.) *Literatura na escola: Contextos e práticas em sala de aula*. Editora Pontes.

Morán, J. (2015). Mudando a educação com metodologias ativas. Em C. A. Souza & O. E. T. Morales (Orgs.). *Educação e cidadania: Aproximações jovens*. Editora PG.

Oliveira, L. A. (2010). *Coisas que todo professor de português precisa saber: A teoria na prática*. Editora Parábola Editorial.

Vygotsky, L. (1998). *Pensamento e Linguagem*. Editora Martins Fontes.

Análise Crítica das Representações da Masculinidade no Brega Funk Pernambucano

Critical Analysis of Representations of Masculinity in Brega Funk Pernambuco

Alberto César Simplicio

Graduação em Letras, Universidade de Pernambuco

Docente, Faculdade de Formação de Professores, Garanhuns, PE, Brasil

 albertalberto.cesar@upe.br

 <https://orcid.org/0000-0002-0286-4983>

Silvio Nunes da Silva Júnior

Doutorado em Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas

Docente, Secretaria de Estado da Educação, Maribondo, AL, Brasil

 silvio.nunesj@upe.br

 <https://orcid.org/0000-0003-1753-399X>

 <https://doi.org/10.29327/2206789.19.32-3>

 Publicado em acesso aberto sob uma licença [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) 

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar as representações da masculinidade expressas em músicas de brega funk do MC Cego Abusado, do Recife, a partir de duas categorias: a masculinidade da egolatria e a masculinidade da objetificação. Toma-se como base a teoria da Análise Crítica do Discurso, bem como estudos que têm abordado a questão da masculinidade, para analisar as músicas: Cabelinho na Régua – MC Cego Abusado *feat.* MC Meno K, e Cafajeste – MC Cego Abusado *feat.* Kevin o Chris. A partir da análise crítica dos discursos nas letras das músicas, evidenciou-se a presença de ideologias sociais que ressaltam o ego masculino e o tratamento objetificador do corpo feminino. Levando em conta a dinamização dessas músicas no Brasil e, em especial, em Pernambuco, fica nítido que os consumidores, em grande parte das vezes, não consideram os conteúdos ideológicos que as canções carregam, acarretando a difusão em massa dessas e de outras músicas.

Palavras-chave: masculinidade; brega funk; análise crítica do discurso

Abstract

The present work aims to analyze the representations of masculinity expressed in the brega funk songs of MC Cego Abusado, from Recife, from two categories: the masculinity of egotry and the masculinity of objectification. It is based on the theory of Critical Discourse Analysis, as well as studies that have addressed the issue of masculinity, to analyze the songs: Cabelinho na Régua – MC Cego Abusado feat. MC Meno K, e Cafajeste – MC Cego Abusado feat. Kevin or Chris. From the critical analysis of the speeches in the lyrics, the presence of social ideologies that emphasize the male ego and the objectifying treatment of the female body was evidenced. Taking into account the dynamism of these songs in Brazil and, in particular, in Pernambuco, it is clear that consumers, in most cases, do not consider the ideological content that the songs carry, leading to the mass diffusion of these and other songs.

Keywords: masculinity; cheesyfunk; critical discourse analysis

Recebido em 22/06/2022

Aceito em 31/12/2022

Publicado em 31/03/2023

Considerações Iniciais

A Análise Crítica do Discurso (ACD) é um campo da linguística atual que funciona como espaço para diversas interpretações sobre as maneiras de ver o social. Segundo Fairclough e Melo (2012), a ACD vê a vida social como uma rede interconectada de práticas sociais de diversos tipos. Mesmo que os sujeitos sociais estejam em um mesmo ambiente, suas conclusões estarão sempre em perspectivas diferentes, abrindo, assim, variados entendimentos sobre múltiplos temas. Diante da sua visão, o sujeito propaga um discurso de acordo com o seu pensamento crítico e, conseqüentemente, ideológico. Assim, a ACD vem tomando rumos grandiosos em relação às diferentes pesquisas nela inseridas.

Um dos temas que têm chamado atenção em situações diversas é a masculinidade e como ela vem sendo representada nos discursos. Entende-se que a ACD pode atuar como um elemento potencializador da crítica social e, por isso, como um veículo para a observação das representações da masculinidade. Como forma de problematizar os discursos, a ACD propõe analisar como muitas vezes os discursos são propagados e naturalizados por uma grande parte da sociedade. Um grande exemplo disso é o que ocorre com as músicas de brega funk, que constrói tanto representações de masculinidade como de outros processos, como as variadas manifestações de preconceito.

O brega funk, tão comum e conhecido nacionalmente, tem como uma de suas características o emprego do homem como “garanhão”, alavancando seu ego, sua reputação e, ainda, colocando a figura feminina em lugares constrangedores. Por muitas vezes, toda a sociedade está apenas se detendo no ritmo dançante que o brega funk também carrega. É essa problemática que dá norte a esta pesquisa. Diante o exposto, o presente trabalho busca analisar as representações de masculinidade expressas em músicas de brega funk do MC Cego Abusado, do Recife, a partir de duas categorias: a masculinidade da egolatria e a masculinidade da objetificação. Os objetivos específicos são: investigar como a mídia leva o brega funk para o meio social; e analisar nas letras de brega funk do MC Cego Abusado como a figura masculina é representada a partir de contradições, sentidos machistas e elevação do ser masculino.

Dessa maneira, a pesquisa é relevante socialmente para a ampliação de olhares sobre as relações sociais e humanas. Com isso, para ir de acordo com os objetivos propostos, o trabalho se estrutura nos seguintes tópicos, além da consideração iniciais e finais: o brega funk pernambucano e a masculinidade; pressupostos metodológicos; e representações da masculinidade no brega funk pernambucano.

O Brega Funk Pernambucano e a Masculinidade

O brega funk é um dos ritmos musicais que está em uma constante crescente. Ele se faz de uma mesclagem entre dois ritmos que são comuns nas periferias: o brega e o funk. Mesmo emergindo de regiões marginalizadas da sociedade, são ritmos que fazem sucesso e conseguem se destacar na mídia digital. De acordo com Lima *et al* (2014), o brega funk merece destaque, pois, além de fazer uso de alguns meios de comunicação utilizados pela grande mídia, consegue também divulgar seus eventos através de ferramentas incomuns para o universo midiático formal, como é o caso das bicicletas de som e dos cartazes (lambe-lambe) que se constituíram como meios indispensáveis para a divulgação dos eventos desse segmento cultural. Todo o sucesso dos MCs e dos trabalhos feitos por eles se dá através das divulgações, principalmente em sua comunidade, de maneira que chamam a atenção de toda a sociedade, corroborando para o sucesso dos artistas que contribuem para a expansão do gênero brega funk.

Por mais que seja uma vertente criada e disseminada por pessoas com um poder aquisitivo baixo, o brega funk chega a emplacar grandes sucessos nacionais, como, por

exemplo, o MC Cego Abusado. O cantor, que teve sua infância dentro da periferia, conseguindo seu sustento através da venda de milhos na feira, conseguiu ter êxito no ramo musical. Juntamente com o MC Metal, sua música intitulada “Posição da rã” emplacou em toda mídia e, a partir daí, contribuiu para mudar a história do brega pernambucano.

Em suas letras, os MCs trazem a eroticidade, a ostentação e o não compromisso com relações amorosas, além de que a figura masculina sempre se sobressai à figura feminina. A esse respeito Amorim (2018) considera que o perfil masculino que predomina é aquele viril, forte e másculo, que vai para festa com a finalidade de “pegar”¹ o máximo possível de mulheres sem nenhum envolvimento posterior. Tal perfil de homem é adjetivado como “pegador”.

A masculinidade no mundo atual é evidenciada por uma imposição. Para a maioria das pessoas, um homem/menino precisa brincar de carrinho, gostar de futebol, falar grosso etc. Caso isso não seja visto na pessoa, já é iniciado um preconceito exarcebado contra ela. Na maioria das produções do brega funk, o sujeito masculino sempre está cheio de regalias, acompanhado de mulheres bonitas e muita ostentação (bens aquisitivos, como carros, correntes de ouro, dinheiro etc.). Fica claro, numa observação em alguns estilos musicais, que a relação amorosa é abordada de acordo com a vivência em sociedade no meio em que cada artista foi criado.

Para este estudo, escolheu-se produções musicais do Mc. Cego Abusado por ter ele seu papel fundamental na elevação do brega funk ao cenário nacional. Além de ser cantor e compositor, ele se destaca também por ser empresário: dono da “Tudo Nosso Produtora”, consegue dar oportunidade para aqueles que sonham em ser cantores mas não têm recursos suficientes para conseguir chegar ao objetivo. Diferente da situação em que viveu (humilhação, sem condições para gravar), ele mostra que a periferia pode ter seu espaço no mundo.

A seguir, traz-se considerações teóricas acerca do brega funk pernambucano e dos conceitos de masculinidade que orientam o trabalho.

¹ O verbo pegar entra numa relação sinonímia com “se relacionar sexualmente com alguém, sem qualquer compromisso”.

O Ritmo Musical Brega Funk e sua Disseminação na Mídia

O brega funk nasce a partir da ligação entre o funk do Rio de Janeiro e o brega do Recife (que, no início, não era nada parecido com o de hoje em dia) e suas letras estão sempre voltadas à ostentação, ao ego masculino, e transparece vidas que, na realidade, não são daquela maneira. Diante disso, o gênero brega funk foi se popularizando nacionalmente por ter um ritmo dançante e por invadir variados âmbitos sociais. Sobre essa popularização, Amorim (2018, p. 6) pondera que ela

se dá a partir da indústria cultural, quando os bens culturais começaram a ser produzidos em grande escala para atender a todas camadas populacionais; é interessante ver que com isso muitos consumidores passaram também a produzir seu próprio conteúdo.

Enquanto o brega dos anos de 1970 estava voltado para pessoas mais velhas, que frequentavam bailes, com músicas mais calmas e danças em pares, hoje em dia não é da mesma maneira. Com a junção entre o brega pernambucano e o funk carioca, criou-se um viés de dança comumente individual que, quando em dupla, simula relações sexuais, sempre como consequência de um homem possuir bens materiais e as mulheres se sentirem atraídas por isso. Uma das modalidades do funk, chamada “Funk Proibidão”, foi a que mais fez sucesso na sua chegada à Pernambuco. Por se tratar de músicas com um teor erótico, é sempre chamada atenção para a figura masculina; mulheres com roupas curtas eram e ainda são o centro da atenção e do desejo masculino (Amorim, 2018).

Ao passar do tempo, o brega funk foi ganhando forças, tendo seu maior impacto com a artista MC Loma e as Gêmeas Lacreção, com a música “Envolvimento”, no ano de 2018. Elas compuseram a música e fizeram um videoclipe amador, sem nenhuma estrutura profissional. Com a gravação pelo próprio celular, o vídeo soma mais de 50 milhões de visualizações na plataforma do YouTube. Logo após isso, grandes produtoras começaram a se interessar cada vez mais pelo ritmo e, em consonância a isso, a ostentação. Após a expansão do brega funk, grandes artistas como Tati Zaqui, Xand Avião, Anitta, Léo Santana, entre outros, começaram a integrar produções musicais nesse gênero.

O Conceito de Masculinidade e seus Desdobramentos

A masculinidade, atualmente, é um tabu a ser quebrado a cada dia que se passa. Desde muito cedo, os homens aprendem que devem ser duros, viris, fortes e agirem realmente dessa maneira. Caso não sejam assim, estão fugindo da “regra” e começam a ser vistos como “menos homem”, o que engloba um extenso preconceito em relação à homossexualidade. Os homens, numa tradição social que vem de muito tempo, não podem ter seus sentimentos expressos, pois a “masculinidade frágil” não pode se sobressair. Conforme Nader et al. (2014), a masculinidade não é apenas a formulação cultural de um dado natural. Ela é um processo de construção social contínuo, frágil e disputado. A manutenção desse processo é permanentemente vigiada e, sobretudo, auto-vigiada.

A sociedade exerce uma interferência grandiosa sobre as maneiras com as quais o sujeito masculino deve se comportar. A partir do momento em que o meio social começa a discutir sobre a masculinidade, busca-se acabar com um padrão fixo e pré-estabelecido. A limitação imposta ao homem de se portar como um “macho” acaba levantando uma bandeira não positiva: o machismo, o qual, para Drumont (1980), é um sistema de representações simbólicas que mistifica as relações de exploração, de dominação e de sujeição entre o homem e a mulher. Ou seja, a elevação do sujeito masculino por comportamentos inadequados é conceituada como machismo.

Essas reflexões se voltam, ainda, ao conceito de masculinidade hegemônica, na qual o homem está expressamente em dominação para com a mulher. Conforme destacam Connell e Messerschmidt (2013), a masculinidade hegemônica é entendida com um padrão de práticas que possibilitou que a dominação dos homens sobre as mulheres continuasse. Na cena de brega funk não é diferente: a mulher é caracterizada como objeto de prazer ou um verdadeiro troféu. Todo esse ato de dominação, muitas vezes, fica implícito nas músicas.

Na maioria das letras de brega funk, a masculinidade é evidenciada quando o homem tem total elevação, como citado anteriormente. É concebido um homem que vive de ostentação, festas, que vai em busca das novinhas (mulheres jovens, dentro de um padrão corporal que pode satisfazer os desejos dos homens). Nessa perspectiva, Amorim (2018, p. 5) discute que

(...) o homem presente na cena de brega funk é um reflexo do social heteronormativo que reproduz em muitos momentos padrões machistas, normativos e preconceituosos; isso é percebido no momento em que ele é considerado o principal ator daquele ambiente.

Com isso, percebe-se que o homem é o principal protagonista das letras de músicas de brega funk. Tudo o que é colocado sobre a vida de regalias não passa de um desejo seu por aquela vida de prazeres, visto que, na maioria das vezes, as pessoas que entram para a vida da música popular pernambucana saem das periferias. A partir dessas considerações e de um olhar geral para as músicas de brega funk, observou-se duas categorias no que se refere às representações de masculinidade, tais como: a masculinidade da egolatria e a masculinidade da objetificação.

Reflexão Sobre a Masculinidade da Egolatria

A masculinidade, como dito anteriormente, é algo muito discutido na atualidade, pelas diversas formas de compreensão existentes sobre o tema. A desigualdade de gênero é uma questão combatida na sociedade contemporânea, visando a reconstrução concreta do homem. A esse respeito Silva (2012, p. 5) pontua que

A compreensão das relações de gênero implica que sejam entendidas como uma construção social baseada na diferenciação biológica dos sexos, expressa através de relações de poder e subordinação, representada pela discriminação de funções, atividades, normas e condutas esperadas para homens e mulheres em cada sociedade.

Nesse sentido, ainda é explícito o quanto a figura feminina se sente discriminada em relação ao homem. As mulheres ficam às margens da sociedade em relação a como são vistas e tratadas pelos homens. Além disso, o modo como comumente o homem enxerga os acontecimentos sociais e o seu lugar perante às mulheres é bastante diferente de como estas vêem o mundo e conseguem lidar com algum fracasso vivido. A frase “*não age como uma mulherzinha*” diz muito sobre como as mulheres têm sido caracterizadas pela sociedade; enquanto o homem, que mesmo passando por algum problema, não pode dizer a verdade, uma vez que a tradição é esconder o sentimento para não se mostrar frágil.

A utilização de filtros e a maneira de contar vantagem tomam de conta do cenário

negativo que foi passado em diversas situações. A dificuldade de encarar e lidar com suas próprias fraquezas é a causa para agir seguindo essa tradição. O seu próprio ego torna-se frágil a partir do momento em que o homem não consegue aceitar seu insucesso e, a partir disso, as mulheres precisam diminuir-se para não machucá-los. Amâncio (1993) afirma que no pensamento social a dominância simbólica do masculino coloca em diálogo duas visões: a do “ser homem” e a do “ser indivíduo”. O amor exacerbado pelo “eu” faz com que o sujeito masculino desenvolva uma grandiosa fragilidade quando fere o seu ego, dando espaço à vaidade.

A mudança dessa perspectiva sobre masculinidade faz-se necessária nos âmbitos mais decisivos para a formação do sujeito social, que são: o ambiente escolar e o familiar. Por muitas vezes, a criança tem um contato não favorável com a diferenciação entre as responsabilidades que os pais exercem dentro da própria unidade familiar, fazendo com que ela cresça na ideia de que o homem precisa de uma figura feminina para realizar as tarefas domésticas, iniciando, dessa maneira, o patriarcado – ideologia que coloca a mulher na posição de cuidado com o lar, os filhos e o marido. Da mesma maneira, na escola, como explicam Soares, França e Santos (2011, p. 5),

A nossa cultura tem sido marcada por profundas diferenças no tratamento de gênero, estabelecendo uma hierarquia que favorece deliberadamente o masculino. Essas diferenças foram construídas socialmente por mulheres e homens no decorrer da história. Cada sociedade estabelece as regras e normas de convivência social, definindo os papéis de referência para cada um dos sexos. Assim a construção do feminino e do masculino cria estereótipos do que é ser mulher e ser homem. Ao mundo feminino estão reservados os afazeres domésticos e os cuidados com a família – a valorização do espaço privado; enquanto que ser provedor e protetor são qualidades associadas ao mundo masculino, extensivo ao espaço público.

Desde então, o homem é excluído da ajuda mútua com mulher e quando toma atitude de fazer partes desses afazeres, serve de chacota para os demais, ferindo exclusivamente a sua personalidade. Assim, a criança nasce visualizando todas essas situações, fazendo uma pré-observação sobre o que é “ser homem” e ser mulher. Dessa maneira, entende-se que mesmo diante da evolução contemporânea a masculinidade da elevação do ego (egolatria) sempre se fez presente na sociedade. Uma outra maneira de conceber a masculinidade é articulando-a à objetificação, como trata-se a seguir.

Reflexão Sobre a Masculinidade da Objetificação

Levando em consideração o que já foi apresentado, trata-se, neste espaço, da objetificação na qual o corpo feminino está fortemente atrelado em algumas situações, criando um conceito aqui denominado masculinidade da objetificação. A elevação do homem, por muitas vezes, chega a ser tão grandiosa que acaba banalizando o papel da mulher. Nessa perspectiva, Paula e Rocha (2019, p. 86) salientam que

(...) é possível notar que o homem sempre recebeu estímulos para conter as suas emoções e, por vezes, expressar emoções negativas, e poucos foram os momentos em que as emoções positivas fizeram parte de sua educação sobre como ser homem. Os traços construídos de competitividade, agressividade e liderança certamente fazem com que ele experimente satisfação e alegria quando alcança uma vitória a qual almejava ou quando sua masculinidade é reafirmada. No entanto, acredita-se que em boa parte desses momentos a alegria e a satisfação vivenciadas por ele se deu à custa do sofrimento de alguém.

Sob esse olhar, percebe-se que o pensamento somente em si acaba tendo consequências negativas e, frequentemente, a figura feminina acaba sofrendo com isso. A humilhação e o menosprezo fazem parte dessa situação. A desvalorização da identidade feminina fica cada vez mais frágil, o que é bastante recorrente na sociedade contemporânea, como, por exemplo, na visão de mulher (para o homem) sempre como um objeto de satisfação. Isso se articula ao pensamento de Dellazzana (2018, p. 6), para a qual “objetificar a mulher é cultural”. A desigualdade entre os gêneros sempre foi realidade, em maior ou menor grau, em todos os aspectos políticos, sociais e econômicos que emergem da sociedade brasileira.

Com essa afirmativa, é importante ser observado como a cultura patriarcal em meio a sociedade exerce total influência sobre a mídia e os veículos propagadores de informações. Como um exemplo disso, é muito frequente nas televisões, as propagandas de bebidas alcoólicas sempre apresentam mulheres bonitas, sexualizando o corpo destas como forma de chamar atenção para o produto que está sendo oferecido. A figura masculina é, automaticamente, chamada para o consumo do produto, uma vez que a bebida boa é colocada em diálogo com o que seria uma “mulher boa”.

Nessa linha de pensamento, Costa (2018, s/p) salienta que

A Hipersexualização do corpo feminino está tão enraizada na sociedade que, conseqüentemente, não construímos o hábito de refletir e/ou questionar atitudes em que o corpo da mulher é estampado nas propagandas publicitárias utilizadas para promover produtos, perfumes, bebidas, carros, times de futebol, escolas de samba, concursos de beleza e etc. (...) a banalização da sexualidade e a Hipersexualização do corpo feminino nos meios de comunicação, videocliques e publicidade caminham junto com a tentativa de reforçar modelos de feminilidade que separam as mulheres entre as “recatadas” e as “vadias” – todas disponíveis para os homens, independente do grupo a que possam pertencer.

Dessa forma, já está atrelada a toda a sociedade que o sujeito masculino é detentor dessas mulheres e está sempre acima do sujeito feminino. Logo, o homem tem uma visão que apaga o sentimento das mulheres, considerando que, tradicionalmente, o homem é um sujeito sem sentimentos, pelo menos aparentemente. É o famoso *pegar e não se apegar*. Diante dessa ótica, define-se como a masculinidade da objetificação tudo o que está relacionado ao uso da mulher para a própria satisfação, ainda muito presente na contemporaneidade.

Apresentam-se, a seguir, os pressupostos metodológicos deste estudo.

Pressupostos Teórico-Metodológicos da Análise Crítica do Discurso

A pesquisa aqui desenvolvida é guiada pela Análise Crítica do Discurso (ACD), uma vertente que tem como uma das maiores preocupações a problematização do meio social por meio dos discursos. Segundo Batista Jr, Sato e Melo (2018), a ACD participa da construção do mundo, estabilizando distorções sociais. Com base nisso, o tema abordado nesta pesquisa volta-se à uma camada social menos favorecida, que deu corpo aos primeiros indícios do gênero musical brega funk. Sobre isso, Lima *et al* (2014) destaca que tal gênero, que se faz tão presente na realidade pernambucana, atua como um poderoso meio de disseminação de discursos.

A visibilidade de classes menos favorecidas se evidencia dando espaço a uma cultura nova. Pessoas que sonhavam em estarem nas paradas de sucesso vêm a concretização desses sonhos por meio do brega funk. A musicalidade também é um importante fator para que o sucesso seja alto. Seu ritmo dançante faz com que o sucesso cresça cada vez mais, principalmente entre os jovens. Além disso, a juventude busca, hoje, através dessa nova musicalidade, uma mudança de vida. Mesmo considerando as contribuições que o brega funk tem para o desenvolvimento das camadas periféricas, em especial no estado de Pernambuco, este trabalho observa as representações da

masculinidade em músicas desse gênero, como um modo de problematizar os imbricamentos dos comportamentos sociais nas letras de músicas. A ACD se torna um veículo favorável para este fim.

Para Fairclough e Melo (2012, p. 312), “A ACD é uma forma de ciência social crítica, projetada para mostrar problemas enfrentados pelas pessoas em razão das formas particulares de vida social, fornecendo recursos para que se chegue a uma solução”. Diante disso, a ACD busca analisar diferentes relações em variados contextos sociais que por muitas vezes não têm a devida visibilidade, ficando, assim, “circunstâncias escondidas” de discussões que seriam importantes para a busca de uma maior igualdade social. De acordo com Magalhães (2001), a ACD parte de três dimensões: o texto, a interação/prática discursiva e a ação social/prática social.

Nesta seção metodológica, trata-se das noções fundamentais de ACD, bem como apresenta-se o *corpus* da pesquisa.

A Análise Crítica do Discurso: Conceitos Fundamentais

Em meio aos esclarecimentos trazidos ao longo deste trabalho, vê-se a necessidade de compreender alguns dos conceitos que têm orientado as pesquisas em ACD. De acordo com Melo (2011), a ACD configura-se como uma abordagem teórico-metodológica que objetiva investigar a maneira como as formas linguísticas funcionam na reprodução, manutenção e transformação social. Em outras palavras, a partir da ACD é possível observar, em meio a sociedade, como é utilizada a linguagem para a crítica e a construção social, uma vez que é a partir da linguagem que percebemos o quanto o mundo é repleto de fenômenos. Fairclough e Melo (2012, p. 312) destacam que

A ACD é uma forma de ciência social crítica, projetada para mostrar problemas enfrentados pelas pessoas em razão das formas particulares de vida social, fornecendo recursos para que se chegue a uma solução. É claro que isso leva a uma pergunta: um problema para quem? Na condição de ciência social crítica, a ACD tem objetivos emancipatórios e focaliza os chamados “perdedores” dentro de certas formas de vida social – os pobres, os excluídos socialmente, aqueles que estão sujeitos a relações opressivas de raça e sexo, e assim por diante.

Percebe-se, assim, que a ACD busca compreender o sujeito e seus discursos em cada realidade e com diferentes ideologias, nas quais cada um pode construir sua própria visão diante da problemática exposta. Os estudos de Fairclough contribuíram muito para o desenvolvimento dessa corrente teórico-metodológica, pois, como salienta Magalhães

(2001), a ACD focaliza a dimensão da prática social a partir da visão da linguagem investida de poder e ideologias, capaz de construir as dimensões sociais do conhecimento.

O discurso tem o poder de diferenciar as classes que estão destacadas, como, por exemplo, a relação de como o homem é colocado nas letras de músicas de brega funk e como seu ego e o tratamento das mulheres como objetos é desenvolvido. Através disso, é perceptível como o grupo menor sofre com quem está com o poder nas mãos. Sobre isso, Melo (2011, p. 1338) entende que:

Os analistas críticos do discurso estão centrados na análise da reprodução do sexismo e do racismo, da legitimação do poder, da manipulação do consentimento e do papel da política e da mídia na produção discursiva da relação de dominação entre grupos. Essas preocupações e um conjunto de outros objetivos explicitamente políticos servem para distinguir a ACD dos outros tipos de análise de discurso.

O que torna os estudos da ACD únicos é o modo como essa corrente teórico-metodológica observa a voz da sociedade e como a dominância de determinados grupos sociais influencia em diversas tomadas de decisões. Ainda, trazendo para a realidade que está sendo apresentada, a dominação expressa do homem para a mulher ainda é grandiosa, e, com isso, a mulher acaba silenciando e não percebendo todo o mal que está lhe sendo causado. Nesse contexto, Melo (2011) complementa que dominação é entendida como o exercício do poder social por elites, instituições ou grupos, que resultam em desigualdade social, em que estão incluídas desigualdade política, cultural e discriminação por classe, etnia, gênero e orientação sexual.

A masculinidade exacerbada, muitas vezes, está sendo expressa pelos diversos discursos machistas que estão sendo normalizados na sociedade. Toda a soberania com que a figura masculina foi criada está visivelmente exteriorizada em muitas situações que estão sendo vistas atualmente: objetificação da mulher, violência física e psicológica, superioridade etc. Para Nogueira (2008), o poder para agir de determinada maneira, reclamar recursos, controlar ou ser controlado depende dos “saberes” prevaletentes na sociedade. Com isso, a integridade e o conhecimento, em diversas vezes, são essenciais para que a argumentação e o saber possam prevalecer.

Em continuação aos conceitos sobre a ACD, Melo (2011, p. 1340) ressalta que:

é conceituado, na ACD, como o conjunto de assimetrias entre participantes nos acontecimentos discursivos, a partir da eventual capacidade destes para controlar a produção dos textos, a sua distribuição e o seu consumo em contextos socioculturais particulares. Apesar de hoje existirem diversas formas de violência explícita, o poder

tem tendido a não ser imposto por coerção, ou seja, pela força, mas, ao contrário, funciona, em nossa sociedade, como um exercício tácito de hegemonia produzido discursivamente e que conduz as pessoas a cooperar consensualmente com determinadas ideologias.

Através da ACD, o debate ideológico está sendo cada vez mais presente na sociedade, pois busca-se fazer uma construção com diferentes pontos de vista. As ideologias que cada sujeito destaca são de grande valia para o todo. É, também, através do discurso que os pensamentos se manifestam, dando espaço para análises críticas e problematizadoras.

O Corpus da Pesquisa

As músicas do MC Cego Abusado que são analisadas neste estudo são as duas faixas mais escutadas da plataforma digital de músicas *Spotify*, tais como: “Cabelinho na régua”, de MC Cego Abusado *feat.* MC Meno K; e “Cafajeste”, de MC Cego Abusado *feat.* Kevin o Chris. Na análise das músicas, observa-se como o ser masculino é colocado nas letras, suas contradições e sua elevação em relação ao feminino.

Todo o processo de análise das músicas está de acordo com a teoria da ACD. A seguir, apresentam-se as letras das músicas coletadas para a análise:

Cabelinho na régua – MC Cego Abusado *feat.* MC Meno K

Hoje é dia de baile, tô naquele pique
Cabelinho na régua, camisa de time
Então brota no barraco, que hoje tu vai sentar firme
Brotá, brotá que hoje tem

Oi, é que aqui nós fuma um, putaria rola firme
Novinha, bate o bumbum, vê quem vai dormir comigo
Que aqui é disso que eu gosto, e é disso que eu me encanto
E o famoso degusta forte, bebida é cavalo branco

E lá no final do ano, é revoada com as perversa
Só os que tá de peça que vai embicar
Puxei na minha, fui na linha
157, 157, 157 de pepeca, pepeca no veneno

Com o cabelinho na régua e ca' camisa do Grêmio
 Hum, tá bonitão, Meno K lá na Rocinha
 Oi, é frente de facção, oi, 2L que tá linha
 E pique de copão na mão, ahn, então tá lindão

Só os que tá de, só os que tá de peça que vai embicar

Cafajeste – MC Cego Abusado feat. Kevin o Chris

É que eu não sei falar de amor, eu acho que já percebeu
 Comigo é pow e buf, entendeu ou não entendeu?
 Ela gosta de malote e eu gosto do libído
 Uma troca justa, ninguém sai no prejuízo

Sou cafajeste mesmo como você me pediu
 Safado, na cama, com a líbido a mais de mil
 Sou cafajeste mesmo como você me pediu
 Safado, na cama, com a líbido a mais de mil

Tu representa com a xota, eu represento com a piroca
 Se joga, gostosa, sem sentimento a gente segue
 Fora a parte que procede, então taca, não para

Tu representa com a xota, eu represento com a piroca
 Tu representa com a xota, eu represento com a piroca
 Tu representa com a xota, eu represento com a piroca
 Se joga, gostosa... Tá ligado, hein pai

Representações da Masculinidade no Brega Funk Pernambucano

As representações da masculinidade são variadas nas práticas sociais que compõem todo o mundo. Na musicalidade não é diferente. Muitas composições ainda trazem o sujeito masculino como sendo o protagonista principal, direta ou indiretamente. Sobre essa questão, Oliveira (1992) vai dizer que a fragilidade masculina é um fato paradoxalmente demonstrado em situações nas quais a dominação se expressa. É explícito o quanto o homem se destaca de maneira a sexualizar a mulher. Em meio a essa realidade, a sociedade não percebe ou não dá a devida visibilidade a essa problemática.

Diante disso, as músicas “Cabelinho na Régua”, do MC Cego Abusado, com participação do MC Meno K, e Cafajeste, também do MC Cego Abusado, com participação do Kevin o Chris, são analisadas nesta seção, com foco nas duas categorias

de representação da masculinidade. Percebe-se a frequência de discursos nos quais as mulheres estão sendo sempre vistas como um objeto para o homem, que usa roupa curta e que se torna um prêmio. Os homens precisam, tradicionalmente, mostrar sua masculinidade através das roupas que as mulheres vestem, podendo escolher a “novinha” que ele vai “pegar”, o que acaba disseminando casos de assédio sexual, por exemplo. A esse respeito, Santos, Cursino e Santos (2014, p. 3426) mencionam que:

Desejada pelos homens, a “novinha” aparece como parte do ideário dicotômico da menina/mulher, que parece ser o “prêmio” da noite. O homem que consegue conquistar a “novinha” e conseqüentemente levá-la ao motel ou “espelhado”, consegue um melhor status social diante do grupo no qual se insere, pois elas são mais “difíceis” por serem as mais procuradas.

A análise das músicas tem como objetivo identificar a masculinidade exacerbada pelas duas perspectivas: da egolatria e da objetificação, tendo como base teórica a ACD, fazendo a relação entre ideologia, sociedade e hegemonia diante desse panorama.

Masculinidade da Egolatria

A masculinidade da egolatria se evidencia quando o sujeito masculino ressalta seu ego e se mostra como protagonista. Branco (2003) afirma que o ego possui uma natureza estrutural; equivale àquilo que a pessoa pensa de si mesma, como um *eu* auto-reflexivo (próprio), nos vários momentos da sua existência. Ademais, a sociedade tem grande influência para que o ego masculino seja moldado nessa perspectiva e o quanto ele é ferido quando algo o afeta. No segundo e terceiro verso da segunda estrofe da música cabelinho na régua, tal representação de masculinidade é perceptível:

Novinha, bate o bumbum, vê quem vai dormir comigo.
Que aqui é disso que eu gosto, e é disso que eu me encanto

Vê-se, nos versos acima, que a figura do homem alimenta seu próprio ego, mostrando que ele faz a escolha de qual “novinha” vai dormir com ele. Além disso, o último verso evidencia que esse processo é o prazer dele. O ego está propício a crescer quando, de fato, ele consegue “ficar” com a menina que todos os homens querem. Há uma frustração quando o homem não alcança seu objetivo e acaba sendo ferido pelo seu próprio ego, pois, além dele, por muitas vezes, não conseguir o que quer, acaba sendo motivo de chacota para os seus amigos. Em complemento, Amorim (2018) mostra que o

homem presente na cena do brega funk é um reflexo do homem social heteronormativo que reproduz, em muitos momentos, padrões machistas, normativos e preconceituosos. Ainda para esse autor, isso é percebido no momento em que o homem é considerado o principal ator daquele ambiente. Mais adiante, na mesma música, tem os seguintes versos:

E o famoso degusta forte, bebida é cavalo branco
E lá no final do ano, é revoada com as perversa

A ostentação é outro ponto forte para que o ego masculino seja crescido e cada vez mais nutrido. As bebidas alcoólicas é uma das coisas que não pode faltar em um baile de brega funk; quanto mais cara, melhor para impressionar as “novinhas”. Em uma revoada, como é apresentado no verso, não pode faltar bebidas, dinheiro no bolso e, claro, as “novinhas”. Um fato que chama a atenção é que o termo “revoada” é utilizado no sul do país e se trata de uma festa na qual tudo pode. Levando para o brega funk, a utilização desse termo se caracteriza pela construção de um evento marcado pela bebida, os bens materiais e o sexo como consequência dos bens que o homem apresenta. Além disso, a música que está sendo analisada conta com a participação do MC Meno K, que é natural do Rio de Janeiro. Pode-se perceber a diferenciação entres os gêneros masculino e feminino nos versos mencionados: enquanto o homem é dono da revoada, que compra as bebidas mais caras e quer estar com as melhores mulheres, a mulher é vista como perversa e devassa, que demonstra interesse. Sobre isso, Silva Júnior, Félix e Araújo (2021), ao mencionarem que gênero é uma construção social, acrescentam que é por isso que em

uma performance, suas expressões podem ser múltiplas, diferentes, cambiantes e, nessa direção, podem ser vivenciadas de modos distintos do padrão binário desejado e ensinado por diversas instituições e reiterado por artefatos culturais como a música. (Silva Júnior; Félix; Araújo, 2021, p. 451).

Na grande maioria das músicas do brega funk, os homens sempre precisam ser destacados como “cafuçu”, que, segundo Soares (2012), trata-se de homens de camadas populares que acentuam a masculinidade com cabelos curtos e roupas justas, evidenciando braços e peitorais definidos, bem como performatização do poder através do desdém em relação às piriquetes. Toda a vida desses homens se deu diante da vivência nas periferias, lugares humildes e sem regalias. A partir do brega funk, eles encontram um ponto de partida para o sucesso e uma vida jamais sonhada.

No decorrer da música, é feita uma breve apologia ao que é vivido nas periferias de maneira a colocar o sujeito masculino em um lugar de privilégio e de prazer frente à mulher. Outrossim, o ritmo envolvente do brega funk faz com que os consumidores da música não prestem atenção ao que é proferido. Um exemplo disso está nos versos:

Hum, tá bonitão, Meno K lá na Rocinha
 Oi, é frente de facção, oi, 2L que tá linha
 Só os que tá de, só os que tá de peça que vai embicar

A mistura entre o funk carioca e o brega pernambucano ainda é presente nas produções atuais. Nos versos acima, nota-se que elementos como: *só os que tá de peça* (quer dizer que somente os que estão com armas de fogo podem estar nesse lugar) e *facção* estão ligados ao mundo do crime, dando uma maior ênfase à participação masculina nesses aspectos, visto que, para Palmeiras (2021), o homem é criado para ser “macho”, para assumir uma postura de bravo e autoritário desde cedo (Palmeiras, 2021 *apud* Melo, 2021, p. 29).

Na segunda música a ser analisada, dentro dessa mesma perspectiva de masculinidade, intitulada “Cafajeste”, é observado o homem se mostrando como alguém que não quer se relacionar sério e seu ego aumenta, pois enquanto têm várias mulheres lhe querendo, ele não se compromete com nenhuma. Além disso, a intimidação como ele trata a mulher é perceptível, uma vez que ele se coloca como destaque (maioral). Nos versos a seguir percebe-se essa questão:

É que eu não sei falar de amor
 Comigo é pow e buf, entendeu ou não entendeu?

Nas práticas sociais mais variadas, o homem, em uma relação, na maioria das vezes, não é a pessoa mais romântica. Ele é sempre tido como uma pessoa direta que não expressa seus sentimentos. Caso se expresse, a masculinidade é colocada em questão. Por isso, o homem se esconde por trás de suas fraquezas. Os versos acima mostram bem como o sujeito masculino lida com essa situação. Por não saber “falar de amor” ele se torna viril e direto para não colocar à prova sua masculinidade. Nesse sentido, Amorim (2018) ressalta que muitas vezes o homem é obrigado a vestir aquele papel de “macho” para, assim, não passar vergonha com os demais. O machismo e o ser dominante masculino ainda é muito presente nas letras de brega funk, dando a entender

que o macho não tem sentimentos e precisa de mulheres apenas para servir de “válvula de escape” para o seu prazer.

Todas as ponderações até aqui apresentadas mostram que a masculinidade se estabelece como natural da constituição do homem, colocando sua própria classe em uma visão de privilégio e de personalidade individualista. Nessa classificação, entende-se que a mulher é colocada sempre como interesseira, pois o que vale para o sujeito masculino é mostrar toda sua influência para se vangloriar. Na teoria da ACD, segundo Magalhães (2001), o discurso é visto como forma de prática social. A partir disso, são notórias as diversas percepções e discussões acerca do que foi tratado. A masculinidade não é só de caráter da egolatria, mas, também, da objetificação da mulher, como se observa na categoria a seguir.

Masculinidade da Objetificação

Nas representações de masculinidade apresentadas anteriormente é possível compreender que a masculinidade do ego é negativa, pois o homem acaba dando abertura para que outras vertentes, como, por exemplo, o machismo, sejam visíveis cada vez mais no meio social. As letras de músicas de brega funk, na maioria das vezes, sempre estão colocando o homem como protagonista (positivamente) e a mulher submissa a ele. Percebe-se, ainda, que o ritmo dançante do brega funk faz com que a sociedade do consumo não dê atenção para o que está sendo disseminado nas letras de música, ficando clara a negligência para essa problemática. Neste espaço, são discutidas as relações entre as letras musicais e a masculinidade da objetificação – quando as mulheres são vistas como objetos/troféus para os homens.

Na música Cabelinho na Régua, em um dos versos tem-se:

Então brota no barraco, que hoje tu vai sentar firme

A sexualização da mulher para o homem está explícita no verso destacado. A forma que é colocada no trecho mostra que o sujeito masculino está buscando conquistar o feminino por meio de relações sexuais. O erotismo está sempre imbricado da masculinidade, tendo em vista que a mulher é tratada como objeto de prazer, assim como o que é comumente ouvido “pegar sem se apegar”. As mulheres acabam desenvolvendo

dependência emocional, processo provocado pelos homens que não querem algo sério, afetando o psicológico da parceira. O verso “Então brota no barraco, que hoje tu vai sentar firme” simboliza o que muitos homens fazem e não se preocupam com o que causam nas mulheres. Estão a viver somente por mais uma noite e o que importa é de ter ficado com mais (de) uma. Em um outro verso, é dito:

Oi, é que aqui nós fuma um, putaria rola firme

Mais uma vez, as drogas lícitas aparecem para complementar o sentido da música. Como complemento da “putaria”, as drogas causam uma melhor vivência daquele momento (vezes denominado farra, outras vezes, revoada), mas, constantemente, elas são nocivas, podendo a violência entrar no contexto. Uma das violências mais comuns quando se está neste cenário é a violência sexual, que tem sido um grande problema a ser combatido. As “novinhas”, como são chamadas as mulheres, estão sempre na visão dos homens e, no pensamento de muitos, elas estão à disposição deles em relação ao estímulo do prazer sexual. Com base nisso, Soares (2012) enfatiza que

A novinha é o eco da ninfeta, da lolita, a menina jovem e sedutora, sexualmente voraz e apta a convocar o homem para a noite de sexo. Utopia da conquista masculina, a novinha aparece como encenação da dicotomia da menina/mulher que parece ser o “troféu” de uma noite que começa no flerte com mulheres e novinhas nas calçadas.

Ainda na mesma música:

157, 157, 157 de pepeca, pepeca no veneno

O artigo 157, do Decreto Lei nº 2.848, de 07 de Dezembro de 1940, caracteriza o crime de “subtrair coisa móvel alheia, para si ou para outrem”, ou seja, o que é colocado no trecho acima é, simplesmente, um “furto” ao órgão genital feminino, quando o homem rouba para o seu próprio prazer com a mulher totalmente vulnerável, servindo como um objeto. A violência sexual encontra-se implícita (considerando que nem todo mundo sabe o que consta no artigo 157) no verso acima, normalizando esse ato em uma das músicas mais tocadas no aplicativo TikTok nos últimos tempos. Levando em consideração o exposto, as mulheres são fatalmente afetadas com essa violência, tanto de maneira física quanto psicológica. Depressão, sentimentos de culpa, comportamento autodestrutivo, ansiedade, isolamento, estigmatização, baixa autoestima etc. (Viodres Inoue; Ristum,

2008) são questões frequentes. Essas são algumas das causas recorrentes devido às violências sofridas pelas mulheres. Elas acabam chegando no “fundo do poço”, posto que, para o sujeito masculino, tratam-se apenas de mais algumas na sua lista de “ficantes”.

Na música “Cafajeste” também está explícita a sexualização, o erotismo e o tratamento do homem para a mulher como sendo uma “moeda de troca”, como se pode observar a seguir:

Ela gosta de malote e eu gosto do libido
Uma troca justa, ninguém sai no prejuízo

Nesse contexto, a masculinidade sempre está a se sobressair, colocando a mulher em um papel de prostituta. Enquanto o homem está na figura de ostentação, mostrando que a mulher gosta do “malote”, a figura feminina é comprada sexualmente pelo dinheiro. Por muitas vezes, o homem, por ter muito dinheiro e muitos bens materiais, se acha no dever de poder tudo, inclusive comprar uma noite de sexo. Além disso, a letra da música destaca que a troca que é feita não traz prejuízo para ninguém, isto é, é uma troca justa. Mais uma vez, o sujeito masculino é concebido como aquele sem sentimento, com o foco no próprio prazer.

No refrão da música, continua:

Sou cafajeste mesmo como você me pediu
Safado, na cama, com a libido a mais de mil

Fica visível, nos versos apresentados, o orgulho do homem em se adjetivar como cafajeste – pessoa desrespeitosa, sem princípios, que, sem caráter algum, banaliza o relacionamento e naturaliza a traição. A maioria dos homens tem uma preocupação grandiosa quando se fala sobre o ato sexual, mais especificamente acerca da duração do ato, se a mulher gostou etc.

Durante boa parte da música, a construção da mulher como objeto para o próprio prazer sexual do homem fica evidente em toda a música. A atenção da sociedade está apenas voltada para o ritmo dançante e não para a letra em si, composta por diversas violências e descaso contra a mulher. É com base nos processos aqui apresentados que se manifestam as representações da masculinidade da objetificação.

Considerações Finais

Tomando como base as considerações apresentadas ao longo deste trabalho, pode-se observar que as músicas do MC Cego Abusado aqui analisadas propagam o ego masculino e a objetificação da mulher na sociedade. O ritmo dançante do brega funk faz com que as pessoas não reflitam o que está sendo colocado nas letras das músicas, o que acaba deixando essa marca quando se trata da construção cultural do povo pernambucano.

A ACD, dessa maneira, atua na reflexão sobre como os discursos são construídos a partir daquilo que a sociedade legitima. Tudo o que está relacionado ao poder do discurso mostra o quanto o homem idealiza sua masculinidade da forma com que a sociedade impõe o comportamento viril e forte. A sociedade patriarcal é o reflexo do que acontece, ainda, nos dias atuais, colocando a mulher sempre em um local de inferioridade.

A partir das músicas analisadas, é possível observar o quanto o sujeito masculino se sobressai, ressaltando sua masculinidade em diferentes representações. O seu ego está expressivamente sendo elevado nas músicas e a mulher está sempre tratada como objetos de prazer sexual. Nessa perspectiva, as músicas de brega funk e suas relações com a masculinidade exacerbada precisam ser problematizadas por toda a sociedade, o que não tem ocorrido. Constantemente, a mulher é concebida de forma vulgar, sendo tratada como piriguete e, com isso, se torna desejada pelos homens. Quando tal realidade passa a ser enfatizada por diversos veículos, a construção negativa da imagem da mulher passa a ser naturalizada e legitimada.

Assim, este estudo contribui para que a questão da masculinidade possa ser observada a partir de duas categorias que foram construídas com base nos dados: a da masculinidade da egolatria e a da masculinidade da objetificação. Por fim, acredita-se que empreendimentos científicos como este podem servir de impulso para possíveis mudanças nas práticas sociais.

Referências

Amorim, D. F. (2018). É Do Que Eu Gosto, É Cafuçu: Música e Identidade Masculina no Bregafunk. In: *XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*, Juazeiro, BA, 2 (3), 2-10.

Batista Jr, J. R. L., Sato, D. T. B., & Melo, I. F. (Orgs.). (2018). *Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas*. São Paulo: Parábola.

Branco, M. L. (2003). A construção da autonomia moral: A contribuição da teoria do desenvolvimento do ego de Jane Loevinger. *Paidéia*, 13(25), 5-12.

Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2013). Masculinidade hegemônica: Repensando o conceito. *Revista Estudos Feministas*, 21(1), 241-282.

Costa, A. K. S. (2018). Hipersexualização frente ao empoderamento: A objetificação do corpo feminino evidenciada. In P. R. C. Ribeiro et al. (Orgs). *Anais eletrônicos do VII Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade, do III Seminário Internacional Corpo, Gênero e Sexualidade e do III Luso-Brasileiro Educação em Sexualidade, Gênero, Saúde e Sustentabilidade [recurso eletrônico]*. Rio Grande: Ed. da FURG, s/p.

Fairclough, N., & Melo, I. F. (2012). Análise crítica do discurso como método em pesquisa social científica. *Linha d'água*, 25(2), 307-329.

Lima, A. E. I., Miranda, G. K. S., Souza, R. P., & Santos, V. M. (2014). *Violência Sexual Simbólica e o Processo de Pedofilização: O "Brega Funk" na Cena Pernambucana*. Universidade Federal Rural de Pernambuco.

Melo, I. F. (2011). Análise Crítica do Discurso: Modelo de análise linguística e intervenção social. *Estudos Linguísticos*, 40(3), 1335-1346.

Melo, M. M. M. (2021). *O Machismo em músicas sertanejas romantizadas: Uma Análise Crítica do Discurso*. Monografia (Graduação em Letras, Português), Universidade de Pernambuco.

Nogueira, C. (2008). Análise(s) do discurso: Diferentes concepções na prática de pesquisa em psicologia social. *Psic.: Teor. e Pesq. [online]*, 24(2), 235-242.

Paula, R. C. M., & Rocha, F. N. (2019). Os impactos da masculinidade tóxica no bem-estar do homem contemporâneo. *Revista Mosaico*, 10(2), 82-88.

Santos, M. O., Cursino, M. G., & Santos, V. M. (2014). "Nós gosta de novinha" Representações do feminino e violência simbólica contra as mulheres no bregafunk recifense: um olhar sobre a composição dos MCs Sheldon e Boco. *18 REDOR*, 2(1), 3421-3437.

Silva Júnior, A. O., Félix, J., & Araújo, A. C. (2021). "O bagulho ficou sério!" representações de gênero no brega recifense. *Revista Teias*, 22(65), 447-460.

Silva, C. (2012). A desigualdade imposta pelos papéis de homem e mulher: uma possibilidade de construção da igualdade de gênero. *Revista Direito em Foco*, 5(1), 1-9.

Soares, M. F. A., França, E. T., & Santos, P. A. (2011). A escola: O feminino e o masculino. *V Colóquio Internacional "Educação e contemporaneidade"*, 6(2), 1-10.

Soares, T. (2012). Conveniências performáticas num show de brega no Recife: Espaços sexualizados e desejos deslizantes de piriquetes e cafuçus. *Logos*, 19(1), 55-67.

Viodres Inoue, S. R., & Ristum, M. (2008). Violência sexual: Caracterização e análise de casos revelados na escola. *Estudos de Psicologia*, 25(1), 11-21.

Poéticas Materialistas nas Artes do Teatro e dos Videogames

Materialist Poetics in the Arts of Theater and Videogames

Natalia Corbello Pereira

Graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá

Bolsista, Conselho Nac. Des. Científico e Tecnológico, Brasília, DF, Brasil

 natacorbello@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-6500-3670>

Alexandre Villibor Flory

Doutorado em Literatura Alemã, Universidade de São Paulo

Docente, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, PR, Brasil

 avflory@uem.br

 <https://orcid.org/0000-0003-3435-458X>

 <https://doi.org/10.29327/2206789.19.32-4>

 Publicado em acesso aberto sob uma licença [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) 

Resumo

Bertolt Brecht (1978) acreditava que um teatro orientado aos interesses do povo precisaria representar o mundo como passível de ser modificado pela ação humana; e Augusto Boal (2014, 2019) apostava no potencial da ação dramática como ensaio para a ação revolucionária. Na contemporaneidade, os videogames aparentam ser uma forma de arte promissora para dar continuidade a esses dois projetos: afinal, sua natureza dinâmica e centrada na agência do jogador tanto propicia a representação de um mundo mutável quanto coloca seus jogadores como protagonistas ativos dessa mudança. Nesse contexto, o presente artigo pretende investigar os fundamentos de uma poética materialista para a arte dos videogames a partir da análise das práticas anticapitalistas de três artistas: Bertolt Brecht, Augusto Boal e Paolo Pedercini. Algumas obras de Pedercini, ativista digital responsável pela criação da desenvolvedora Molleindustria, são criticamente analisadas a partir de um diálogo poético-teórico com os preceitos fundantes do Teatro Épico de Brecht e do Teatro do Oprimido de Boal. Os resultados de nossa pesquisa nos permitiram localizar os videogames em uma tradição mais ampla da resistência artística antissistêmica, além de buscar, no passado, inspiração para pensar os possíveis direcionamentos da arte e do ativismo digital.

Palavras-chave: teatro épico, teatro do oprimido, poética materialista, videogames

Abstract

Bertolt Brecht (1978) believed that a theater oriented to the interests of the people would need to represent the world as modifiable by human action; and Augusto Boal (2014, 2019) trusted in the potential of dramatic action as a rehearsal for revolutionary action. Nowadays, videogames appear to be a promising art form to continue both projects: after all, their dynamic nature, centered on player agency, allows for both the representation of a mutable world and the characterization of players as active protagonists of such modification. Therefore, this paper aims to investigate the fundamentals of a materialist poetics for the art of videogames based on the analysis of the anticapitalistic practice of three different artists: Bertolt Brecht, Augusto Boal and Paolo Pedercini, the digital activist responsible for the creation of the game developer Molleindustria. Some of Pedercini's artworks are critically analyzed through a poetical and theoretical dialogue with the founding principles of Brecht's Epic Theater and Boal's Theater of the Oppressed. The results of our research allowed us to situate videogames in a broader tradition of artistic antisystemic resistance, and to employ the past as a source of inspiration to consider possible directions for digital art and activism.

Keywords: epic theater, theater of the oppressed, materialist poetics, videogames

Recebido em 14/10/2022

Aceito em 31/12/2022

Publicado em 31/03/2023

Possíveis Entre Teatro e Videogames

Para o leitor desavisado, a aproximação entre teatro e videogames pode parecer puramente arbitrária – um exercício intelectual de comparação e contraste, destes que, como seres humanos, somos capazes de empreender com qualquer par de objetos que cruze nosso caminho. Mesmo assim, procedamos ao exercício: pensando o gênero dramático a partir dos traços estilísticos que o diferenciam dos demais gêneros literários – o lírico e o épico – quais semelhanças poderíamos elencar? Seria uma questão de parentesco profundo ou de afinidade superficial? Para responder a estas perguntas, podemos partir da apresentação exemplarmente didática que faz Anatol Rosenfeld (1985) das características de cada gênero em seu livro *O teatro épico*. Alguns pontos de encontro – quatro, em especial – chamam a atenção.

Primeiramente, ambas as formas de arte parecem favorecer a concepção de um mundo que é dividido por forças antagônicas e irreconciliáveis (Rosenfeld, 1985, p. 19) – ou seja, por um princípio agônico que, no teatro, gera a tensão dramática e, nos videogames, fornece um obstáculo entre o jogador e seu objetivo final, motivando suas ações. Em segundo lugar, são duas formas de arte em grande parte concebidas como independentes de um mediador cuja subjetividade e ponto de vista interferiram na representação artística – tal qual o narrador no gênero épico (Rosenfeld, 1985, p. 17).

Relacionada a essa, percebemos uma terceira semelhança referente à organização temporal das duas formas de arte: ambas priorizam a representação do real em sua imediatez, a partir de um “tempo presente” que a todo momento se direciona a um futuro em vias de ser atualizado. Rosenfeld, por exemplo, afirma que o drama, tomado na abstração de sua pureza estilística, não pode voltar ao passado e que seu futuro, desconhecido, brota do evoluir atual da ação dramática, cujo tempo “[...] é linear e sucessivo como o tempo empírico da realidade” (Rosenfeld, 1985, pp. 30-31). Nos videogames, isso fica bem exemplificado em alguns casos curiosos como o do jogo *Prince of Persia* (Ubisoft, 2003), no qual o narrador, que também é o personagem principal e o *player-character*, ao contar uma história de seu passado, precisa se corrigir todas as vezes que as ações do jogador o levam a sua própria morte (Thon, 2016, pp. 214-215) – o que parece indicar uma possível incompatibilidade latente entre narrativas no tempo passado e a presença de interatores agentes.

Por fim, há essa semelhança fundamental incitada pelo fator ação/agência. Rosenfeld, ao refutar a concepção de Hegel de que, na literatura, a Dramática representaria a síntese entre a Lírica e a Épica, aponta para essa sua especificidade: “A ação apresentada por personagens que atuam diante de nós é um fato totalmente novo que não pode ser reduzido a outros gêneros” (Rosenfeld, 1985, p. 29). De forma análoga, nos videogames, somos nós que, como jogadores, agimos e, com nossas ações, influenciemos o desdobramento do enredo e o estado do mundo ficcional – e talvez resida aí a sua especificidade como mídia e/ou como arte.

Agora, o leitor, que já não está mais desavisado, poderá concordar que o peso dessas semelhanças é ao menos suficiente para intrigar o intelecto e motivar uma série de investigações acadêmicas sobre o tema. O basilar *Hamlet no holodeck*, de Janet Murray (2003), uma das primeiras tentativas de sistematizar a estética e a poética do (à época) emergente meio digital, aponta em seu próprio título para uma aproximação com o teatro; e o importantíssimo *Computers as theatre*, de Brenda Laurel (1993), segue essa premissa do começo ao fim. No entanto, como nota Gonzalo Frasca (2004, p. 3), os dois trabalhos aderem a uma visão majoritariamente aristotélica e neo aristotélica (em grande medida, burguesa) de drama e teatro. Muito mais interessante é notar que, para além das semelhanças que podemos destacar entre os videogames e esse conceito de drama idealista e idealizado – que se pretende único, correto e perene – o terreno mais fértil para uma comparação entre as duas artes pode estar nas concepções alternativas e

desestruturantes do teatro: em especial, nas poéticas materialistas revolucionárias propostas por artistas como Bertolt Brecht e Augusto Boal.

Brecht (1978, p. 7), por exemplo, guia seu teatro épico por um princípio fundamental: o de representar, através dele, um mundo suscetível de modificação – e faz tal proposta como forma de refutar a representação de um mundo imutável tal qual a identifica nas poéticas teatrais de herança aristotélica. Em última instância, todas as ferramentas de estranhamento formal pelas quais o teatro brechtiano é, muitas vezes, lembrado e reconhecido, servem a esse projeto último de *inquietar* – em contraposição ao *apaziguar* visado pela estrutura catártica aristotélica – e, assim, *desmistificar* o status da arte como espelho de um mundo inerte. Se partimos dessa base, teremos a impressão inicial de que os videogames – e as possibilidades de representação por eles abertas – seriam uma ferramenta natural para a continuação do projeto poético revolucionário de Brecht. Janet Murray (2003), por exemplo, elenca a “transformação” como uma das principais características da estética do meio digital; e o caráter de “simulação” presente em grande parte dos programas de computador – incluindo aqueles voltados para o entretenimento, como os videogames – aponta bem para sua natureza dinâmica, cuja essência é a mudança (Frasca, 2004, p. 2).

Já o projeto poético de Boal é muito mais explicitamente associado ao mundo dos jogos: a palavra “jogo” é usada múltiplas vezes pelo próprio autor para descrever sua proposta, como no título do livro *Jogos para atores e não-atores*, no qual Boal (2014) apresenta um sistema de exercícios para, dentre outras coisas, embasar os interessados em construir uma célula do seu Teatro do Oprimido (frequentemente exemplificado pelo modelo do Teatro Fórum). A intimação do público a participar do espetáculo na condição de atores e o desenvolvimento de um sistema de espetáculo guiado por regras de participação que permitem muitos desfechos diferentes são dois aspectos que aproximam o teatro de Boal do mundo dos jogos, o que não deixa de chamar a atenção de alguns pesquisadores envolvidos com o estudo de videogames.

Gonzalo Frasca (2001, 2004) é talvez o primeiro acadêmico na área de *game studies* a referenciar diretamente o projeto poético de Augusto Boal e a fazer uma proposta de como empregá-lo também na arte dos videogames. Ao se aproximar de Boal, o objetivo de Frasca (2001, p. ix) parece ser o de impulsionar o potencial ético e político dos videogames para, com eles, exercitar o pensamento crítico dos jogadores e abordar problemas humanos, de cunho pessoal ou social. Frasca chega a argumentar que:

[...] enquanto Boal certamente usa técnicas do teatro, seu trabalho está mais próximo de jogos e simulações que de teatro. [...] O Teatro Fórum não é nada além de um jogo, com regras específicas, que usa o teatro para simular certos eventos e comportamentos (Frasca, 2004, p. 4, tradução nossa).

Em um estudo mais recente, com o propósito de revisar criticamente o conteúdo acadêmico produzido até então na área de *game studies* sobre uma tríade específica e inter relacionada de conceitos, – a saber, *ostranenie* de Chklovski, *efeito de distanciamento* de Brecht e *espect-ator* de Boal – Holger Pötzsch (2017) sumariza alguns pontos de grande importância. Ao esquematizar um diálogo entre os três termos e atentar para a forma como estes têm sido empregados na análise de videogames, Pötzsch nota uma certa tendência, por parte de alguns acadêmicos da área, a ignorar os contextos políticos e sociais nos quais foram desenvolvidos os conceitos essencialmente revolucionários de Brecht e Boal, e dos quais não podem ser dissociados. De fato, concordamos que o *efeito de distanciamento* de Brecht não pode se limitar a seu aspecto de estranhamento formal, pois sua adequada compreensão passaria por conceituá-lo como um estranhamento formal que se relaciona com o desmascaramento de contradições e problemas sociopolíticos naturalizados, sempre visando a emancipação. De forma similar, o *espect-ator* no Teatro Fórum de Boal não é qualquer membro de plateia que é chamado ao palco – é um que sobe, de livre e espontânea vontade, para ensaiar formas de combater a opressão que encontra(rá) na sua própria vida política e social.

Se tomarmos como parâmetro a atenção dedicada pela área de *game studies* a esses dois estudiosos do teatro, parece certo afirmar que a inveterada arte do teatro tem muito a oferecer aos videogames, tanto para sua compreensão acadêmica quanto para seu desenvolvimento artístico. Ficamos mesmo tentados a pensar, como já mencionado, que os videogames seriam a ferramenta ideal para a continuação desse projeto político e revolucionário de, através da arte, representar o mundo como passível de modificação e ensaiar as mesmas formas de modificá-lo. No entanto, como explicar a realidade tão desanimadora do mercado hegemônico dos “softwares de entretenimento”?² Para pessoas comprometidas com a mudança da sociedade e que trabalham em alguma espécie de diálogo com o meio digital, parece muitas vezes que as batalhas já estão

² Ecoando a expressão utilizada, por exemplo, no título da ESA (Entertainment Software Association), a maior instituição estadunidense voltada ao levantamento de dados sobre a indústria dos videogames.

todas perdas. Questões como o colonialismo de dados, a uberização do trabalho e as tendências neofeudalizantes exibidas por essa nova face que assume o capitalismo na era digital (Jinkings & Renzo, 2021, pp. 9-10) tornam difícil imaginar alternativas para um futuro melhor.

Poderíamos facilmente incluir a atual configuração da arte dos videogames nessa lista de questões desanimadoras. Em uma das melhores obras já escritas sobre o assunto, Nick Dyer-Witheford e Greig de Peuter (2009) introduzem a questão a partir de uma anedota a respeito da organização lúdica e social do MMO *Second Life*, com sua distribuição desigual de renda e propriedade virtual, que leva os autores a concluir: “Seja bem-vindo a sua segunda vida – muito similar à primeira” (Dyer-Witheford & Peuter, 2009, p. xii, tradução nossa).³ Apesar da capacidade intrínseca ao meio de conectar sujeitos dentro de um espaço social (e virtual) que pode ser por eles transformado, a arte aqui parece obstinada em “imitar a vida” naquilo que ela tem de pior, servindo como espelho de um mundo inerte e representação de uma ordem imutável. Nessa mesma linha, Paolo Pedercini (2014), desenvolvedor de jogos e ativista digital, afirma que os videogames, por serem construídos sobre tecnologias de controle e quantificação, tendem a espelhar os valores capitalistas de racionalização e eficiência que acabam se traduzindo nos seus principais modelos estéticos: a solução, o gerenciamento, a evolução, o colecionamento etc.

O leitor mais pessimista correria o risco de interpretar, nos argumentos anteriores, um determinismo que remeteria a algo contido na *essência* dos videogames, talvez mesmo na essência do próprio computador: uma tendência à reprodução de valores imperialistas e neoliberais que o acompanharia desde o seu nascimento. Mas, seguindo uma lição que bem nos ensina Pierre Lévy (2010, pp. 21-30), as tecnologias (novas ou velhas) não são corpos estranhos, detentores de uma essência própria, que viriam de fora impactar a vida humana como asteroides. São, antes, parte condicionante e constituinte da humanidade como tal: ao mesmo tempo que são nossas invenções, elas possibilitam que nos reinventemos inventando-as.

Nesse exercício de reinvenção, poderíamos nos perguntar: quais seriam os parâmetros, valores e práticas associados a uma poética dos videogames essencialmente materialista? Qual aparência teriam as obras que brotassem de tal poética? O próprio Paolo Pedercini pode nos auxiliar a esboçar essas respostas com um de seus projetos

³ Vale chamar a atenção do leitor para o fato de que as observações dos dois autores se baseiam na configuração do jogo *Second Life* à época de publicação de seu livro, há mais de dez anos.

mais relevantes: a desenvolvedora independente de jogos Molleindustria, inaugurada no ano de 2003 e ainda em funcionamento. A proposta abertamente anticapitalista da desenvolvedora, a qual defende, segundo seu manifesto, “[...] a independência dos jogos do domínio do mercado e a sua transformação radical em objetos de mídia capazes de criticar o status quo” (Pedercini, 2013, tradução nossa), parece especialmente pertinente para embasar uma pesquisa interartes que, como esta, adota os objetivos de investigar: 1) os caminhos possíveis do ativismo na arte digital, 2) o papel da arte no mundo de hoje, em sua relação com o mundo de amanhã, e 3) os princípios que fundamentam (ou que poderiam fundamentar) uma poética e uma estética anticapitalistas para a arte dos videogames. Pelas próximas páginas, discutiremos as produções da Molleindustria em sua possível relação com as poéticas de Brecht e Boal, pensando a construção de videogames que possam servir de ferramentas a uma pedagogia emancipatória e à conquista dos meios de produção da arte digital.

O Teatro Épico de Brecht

Assim como Boal depois dele, Brecht acreditava no potencial e na necessidade de um teatro didático. Sobre o uso de videogames como ferramentas educacionais, muito já foi dito, teorizado e escrito – e, de fato, a história dos videogames até aqui parece indicar que sua aceitação social já esteve muito mais atrelada a sua aceção como material didático que como forma legítima de expressão artística. Felizmente, não precisamos escolher: alinhamo-nos a Brecht na sua posição dialética entre arte e educação. Investiguemos, então, o que nos dizia Brecht sobre as possibilidades didáticas disponíveis ao teatro e o que nos dizem os pesquisadores contemporâneos sobre o potencial didático-emancipatório dos videogames.

Temos um bom ponto de partida no texto *Teatro recreativo ou teatro didático?* (Brecht, 1978, pp. 45-54), no qual o autor discute questões relacionadas à intersecção entre arte e educação – como o potencial de divertir da arte didática, a relação entre teatro e ciência e o teatro como uma instituição moral. Brecht defende, por exemplo, que as inovações formais associadas ao teatro moderno, incluindo aí o seu teatro épico, surgem em um contexto de mudança histórica que motiva reformulações nas tendências representativas da arte, a qual passa a realçar mais o ambiente em que vivem os homens do que personalidades individualizadas ou forças metafísicas invisíveis (Brecht, 1978, pp.

46-47). A partir disso, afirma o autor, o palco começa a se associar mais abertamente ao conhecimento do mundo: “O petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, o comércio de gado de consumo passaram a fazer parte dos temas do teatro” (Brecht, 1978, p. 48).

Assim se estabelece a aliança tática entre ciência e arte: a primeira fornece material para que a segunda represente robustamente o mundo, unifique em forma criativa as diversas áreas do saber humano e impulsione a fruição da poesia contida nesse saber. Em suma, encontramos a capacidade didática do teatro a partir dessa necessidade de trazer o “mundo” e seu funcionamento para o primeiro plano do palco, e de derivar disso o prazer estético da compreensão e da descoberta que não poderia deixar de acompanhar a explosão tecnológica, científica e produtiva de uma era marcada pelos ecos da revolução industrial.

Se quiséssemos buscar, na área de *game studies*, uma discussão igualmente empenhada em aproveitar o potencial didático dos jogos digitais, poderíamos recuperar o conceito de *letramento procedimental* tal qual é reconfigurado pelo pesquisador Ian Bogost (2007). Inicialmente empregado para se referir ao processo de ensino-aprendizagem de linguagens de programação, Bogost (2007, p. 244-246) propõe que o conceito seja expandido para que possa incluir também o letramento relacionado à compreensão geral do funcionamento de processos e sistemas, tanto dentro quanto fora do computador. Nesse sentido mais amplo, os videogames seriam poderosos aliados no processo de letrar procedimentalmente crianças, adolescentes e adultos, uma vez que “[...] os jogadores de um videogame desenvolvem letramento procedimental através da interação com os modelos abstratos de processos específicos, reais ou imaginários, apresentados nesses jogos” (Bogost, 2007, p. 260, tradução nossa).

A relação do letramento procedimental com o que Bogost chama de *retórica procedimental*⁴ é o que aponta para o seu potencial emancipador. Para explicar, por exemplo, quais são os processos envolvidos nos atos de “ler” e “escrever” textos a partir da retórica procedimental, o autor elenca as seguintes perguntas norteadoras: “Quais são as regras do sistema? Qual o significado dessas regras (em comparação com outras regras)? O que essas regras afirmam sobre o mundo? Como eu respondo a essas afirmações?” (Bogost, 2007, p. 258, tradução nossa). Poderíamos aproximar essa noção

⁴ Nas palavras do autor, “[...] a arte de persuadir através do uso de representações e interações baseadas em regras, em vez do uso de palavras oralizadas ou escritas, ou de imagens estáticas ou em movimento” (Bogost, 2007, p. ix, tradução nossa).

de letramento procedimental da visão didático-emancipatória de Brecht na medida em que, para Bogost, o contato com videogames é capaz de auxiliar seus jogadores a compreenderem as regras e sistemas que regem a sociedade na qual se inserem, motivando-os a questionar suas concepções do mundo ao contratá-las às representações procedimentais encontradas nos jogos.

Para compreender um pouco melhor esse potencial didático-emancipatório relacionado aos videogames, tomemos um exemplo do acervo da Molleindustria: *Nova Alea*, “[...] um jogo abstrato sobre as forças que moldam nossas cidades” (Molleindustria, 2016, tradução nossa), e parte da série *Playable Cities* – um conjunto de simuladores urbanos que pretende, dentre outras coisas, apresentar alternativas ideológico-representativas ao modelo de simulação de cidades cristalizado e naturalizado por *SimCity* (Maxis, 1989). Em *Nova Alea*, adotamos a perspectiva de um especulador imobiliário cujo objetivo é a acumulação de capital, e que o faz comprando e vendendo propriedades antes que o estourar da “bolha” do mercado aniquile seu valor. O capital associado a cada prédio é representado por sua altura, que aumenta conforme padrões instáveis de valorização: cabe ao jogador estudar a evolução do mapa e tentar prever suas movimentações. O jogador pode notar, por exemplo, que os prédios adquirem valor em grupos – portanto, é mais seguro apostar na compra de prédios próximos àqueles que estão crescendo em uma determinada rodada; pode notar também que a máxima valorização de um prédio sempre precede a sua máxima desvalorização, de modo que os prédios mais valiosos são também os investimentos de maior risco.

O jogo, no entanto, não é apenas um simulador de especulação imobiliária: conforme o jogador adquire capital, surge no sistema do jogo, para se opor a ele, uma força antagônica que poderíamos chamar de *poder popular*. O poder popular – narrativamente contextualizado como os habitantes descontentes da cidade, forçados para fora de suas casas conforme o custo de vida em determinadas áreas do mapa aumenta vertiginosamente – introduz novas regras ao jogo, que acabam freando o progresso do jogador. Este passa, por exemplo, a ter que esperar no mínimo duas rodadas completas entre a compra de uma propriedade e sua venda, correndo assim o risco de perder seus investimentos. As duas medidas mais importantes, tomadas pelo poder popular nos estágios finais da partida, são as de regular a valorização de determinadas propriedades, estabelecendo um “teto” para sua ascensão, e de adquirir

propriedades coletivamente, estancando em definitivo o crescimento dos prédios e limitando as possibilidades de compra do jogador.

O balanço dessas duas forças resulta em um videogame cujo tema é, em última instância, a luta de classes, focalizada a partir do recorte específico da luta por moradia dentro de um ambiente urbano. Podemos traçar paralelos entre os processos que identificamos no jogo e sistemas nos quais estamos imersos em nossa vida diária, e deles podemos tirar algumas lições sobre a necessidade de organização coletiva, de regulamentação estatal, de controle de preços, de compra coletiva de imóveis e de socialização dos meios de produção e reprodução da vida. Os efeitos que tal jogo pode ter em seus muitos possíveis interatores são igualmente múltiplos: pode chamar a atenção de uma pessoa pouco investida em questões de desenvolvimento urbano para uma nova e complexa faceta do mundo que a rodeia; pode apresentar uma pessoa frustrada com sua própria experiência como inquilina a uma série de alternativas para combater os preços abusivos do mercado imobiliário; pode oferecer aos interessados um esclarecimento sobre o *modus operandi* e a lógica que fundamentam as ações do “inimigo” – neste caso, os grandes especuladores financeiros. Não é necessário prever todo o espectro de possibilidades didáticas associadas ao objeto – basta apontar sua potência didática latente, que invariavelmente se relaciona com os significados imbuídos nos processos do jogo e posteriormente interpretados e manipulados pelo jogador na sua exploração da retórica procedimental de *Nova Alea*.

Que possamos aprender com o conteúdo de uma obra parece uma constatação além de qualquer réplica. Mas, em um movimento sinérgico que é próprio da arte, como integrar a forma a esse conteúdo? Em outras palavras, como recrutar os recursos formais da obra para a tarefa, sempre didática em alguma medida, de representar o mundo como passível de modificação? Uma resposta possível passaria pela constatação de que a arte (teatro, videogames ou qualquer outra), como microcosmo da vida, pode desmascarar a artificialidade dos sistemas sociais ao sinalizar, em si mesma, sua própria artificialidade: entram aqui as técnicas desenvolvidas por Brecht para, na composição do espetáculo, gerar o *efeito de distanciamento*. Algo semelhante pode e deve ser feito com os videogames, tanto que Paolo Pedercini (2017) menciona o teatro experimental e o *counter-cinema* como possíveis fontes de inspiração aos desenvolvedores que queiram potencializar, através de seus jogos e processos, o letramento de seus interatores – empregando, por exemplo, elementos formais que encorajem o distanciamento crítico.

Uma técnica de distanciamento que chama a atenção por sua efetividade é o emprego de mediações tecno-sensoriais pouco usuais, que ganha destaque aqui, em especial, por causa do importante papel que a dimensão cinestésica desempenha na arte dos videogames – da manipulação tátil de um controle à orientação espacial em um ambiente virtual. Como, no entanto, essa interação entre máquina e jogador é frequentemente limitada a algumas poucas modalidades (no geral, a *outputs* audiovisuais gerados pelo computador em resposta a alguns *inputs* táteis inseridos pelo usuário), a inclusão de recursos incomuns como o olfato e a voz do jogador acabam por gerar o efeito de distanciamento ao destacar a materialidade da mediação tecnológica.

No acervo da Molleindustria, encontramos um bom exemplo desse fenômeno em *Guilty Smells* (Molleindustria, 2019), um jogo de fliperama que requer uma instalação específica para ser jogado. O contexto ficcional proposto é que o jogador assume a perspectiva em primeira pessoa de um cachorro treinado pelo Departamento de Reforço da Dieta Americana para detectar o cheiro de comidas “não americanas” – as quais, nesse universo paralelo, foram recentemente declaradas ilegais em solo estadunidense. Graças a um difusor acoplado ao aparelhamento analógico do videogame, o jogador pode se aproximar de várias pessoas diferentes em um parque virtual e identificar, através do olfato, se alguma delas está descumprindo a lei. Dessa forma, o jogador rotineiro de consoles e fliperamas, já acostumado a usar o controle e o *joystick* como uma extensão de seu corpo, não pode recorrer tão imediatamente a seus esquemas mentais, pois precisa inserir um novo fator sensorial na sua estratégia de jogo.

Este é um bom exemplo do princípio do *efeito de distanciamento* de Brecht porque não se trata simplesmente de uma desautomatização da percepção visando o prazer estético – aqui, a dimensão estética se relaciona diretamente ao desmascaramento de convenções sociais, direcionando a atenção do jogador não apenas para a materialidade técnica e artística do objeto, mas também para aspectos negativos (e passíveis de modificação) da sociedade na qual está inserido. Afinal, além de mobilizar o olfato do jogador, o jogo mobiliza também uma série de significados socialmente construídos, relacionados a questões como a história dos EUA, a formação da identidade nacional de seu povo e os impactos que a eleição de um presidente como Donald Trump pode exercer sobre essa história e essa identidade. O processo de jogar exitosamente *Guilty Smells* necessariamente implica, por parte do jogador, o endereçamento de perguntas como: Qual é a identidade nacional “americana”? Quais tradições culinárias e quais culturas a

integram? Quais são excluídas? Essa inclusão/exclusão se baseia em quais critérios? Quem é responsável por defini-los? Independente de surgirem explicitamente ou não na mente do jogador durante o contato com o videogame, essas questões estão todas potencialmente contidas nos processos ali programados.

Além do estranhamento sensorial com o qual *Guilty Smells* trabalha, podemos identificar também, entre as estratégias empregadas pelos jogos da Molleindustria, uma técnica especial que poderíamos chamar de *estranhamento procedimental*. Trata-se da subversão das regras específicas associadas a um determinado gênero de videogame, ou às convenções gerais que supostamente acompanhariam o ato de jogar como atividade social, de modo a impulsionar o distanciamento crítico do jogador. *Memory reloaded: the downfall* (Molleindustria, 2010) é, por exemplo, um jogo da memória que constrói seu argumento procedimental a partir de uma pequena modificação nas regras tradicionais do gênero. Na tela inicial, somos convidados a adentrar “[...] o campo de batalha de nossa memória coletiva e encarar todas as mudanças semânticas, revisões e manipulações que estão reescrevendo nosso passado” (Molleindustria, 2010, tradução nossa). A partida decorre normalmente por um tempo – o jogador explora as cartas disponíveis e tenta encontrar os respectivos pares –, até que o conteúdo das cartas ainda não pareadas muda sem aviso prévio. A carta *petróleo iraquiano* se transforma em *armas de destruição em massa iraquianas*; *força de trabalho migrante* se transforma em *invasão mexicana*; *aquecimento global causado pelo homem* se torna *aquecimento global por causas naturais*.

Todos os pares feitos a partir desse ponto serão com as cartas modificadas, e o balanço final dos pares encontrados pelo jogador (pré- e pós- modificação) aparecem sintetizados em um texto verbal ao fim do jogo. As duas versões mais extremas do texto refletem perspectivas políticas completamente antagônicas: naquela que sintetiza o ponto de vista de todas as cartas pré-mudança, somos apresentados a uma narrativa que focaliza a crise do poder hegemônico estadunidense a partir do início do século XXI como resultado de uma série de problemas globais complexos, muitos deles resultantes das políticas previamente adotadas pelos próprios EUA; já aquela que sintetiza o ponto de vista de todas as cartas pós-mudança conta a história de uma nação poderosa que precisa manejar heroicamente uma crise global pela qual não tem culpa.

Como o jogador, em uma partida normal, provavelmente fará alguns pares antes da mudança de conteúdo das cartas e alguns pares depois, o texto final costuma ser um

amálgama confuso de ambas as perspectivas ideológicas. Dessa forma, o jogo apresenta a memória como uma realidade em processo de formação, que pode ser reforçada, reescrita e manipulada; enfatiza também a possibilidade de coexistência de pontos de vista politicamente antagônicos em uma determinada sociedade, acentuando a complexidade da constituição de nossos imaginários sociais; por fim, destaca o poder das associações semânticas e escolhas vocabulares como transmissores de ideologias. Aliando-se a esses argumentos, o estranhamento procedimental causado pela subversão das regras esperadas para um “jogo da memória” serve para lembrar o leitor do caráter artificial, arbitrário e plástico dessas regras – espelhando, justamente, o caráter plástico do processo de formação da memória coletiva de um povo.

Discutimos aqui duas técnicas de estranhamento formal associadas à arte dos videogames: 1) o uso de mediações tecno-sensoriais pouco usuais e 2) o estranhamento procedimental, relacionado à subversão de regras convencionalizadas. À guisa de conclusão, seria pertinente retomar sua relação com o já mencionado letramento procedimental e com o potencial didático-emancipatório da arte. Consideremos, para ambas, o melhor cenário possível. No primeiro caso, o efeito de distanciamento convida o jogador a tomar consciência do processo de (des)automatização relacionado às mediações artísticas e tecnológicas, e a ponderar sobre as possibilidades que nos fornecem – e limites que nos impõem – cada mídia, cada suporte e cada tecnologia. No segundo caso, o distanciamento impulsiona o jogador a desenvolver uma relação crítica com as próprias regras do sistema com o qual interage, sensibilizando-o para a capacidade dessas regras de refletir, seletivamente, determinados valores sociais e priorizar determinadas formas de interpretar o mundo. Ambos os casos demonstram que, na arte dos videogames, a forma da obra pode ser empregada de modo a facilitar a compreensão de como funcionam os sistemas e processos que compõe a própria obra (contribuindo assim para o letramento procedimental) e os sistemas e processos que compõe o mundo (efetivando assim seu potencial didático mais amplo).

Retornemos às perguntas norteadoras propostas por Bogost (2007, p. 258): quais as regras, qual seu significado, o que afirmam sobre o mundo e como respondo a essas afirmações? A possibilidade de resposta, levantada no último ponto, pode ser interpretada de diversas formas – pode se referir, por exemplo, a uma possível reação emocional ou movimento avaliativo por parte dos jogadores. No entanto, o direito pleno de resposta envolveria um jogador que tivesse condições de responder às afirmações propostas na

mesma linguagem em que foram apresentadas – mobilizando não só sua capacidade de ler, mas também de escrever procedimentalmente. Para desenvolver essa acepção mais criativa do termo, podemos agora incorporar as contribuições teóricas, práticas e políticas de Augusto Boal às nossas reflexões.

O Teatro do Oprimido de Boal

A opção pela brevidade nos faz optar por discutir a poética de Boal contrastando-a à poética de Brecht e apontando três de suas diferenças – que, não por coincidência, são também três dos fundamentos do Teatro do Oprimido. Para dar início a essa comparação, não precisamos ir mais longe que às páginas introdutórias do livro homônimo de Boal – *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*:

Para completar o ciclo [iniciado por Brecht], faltava o que está atualmente ocorrendo em tantos países da América Latina: a destruição das barreiras criadas pelas classes dominantes. *Primeiro se destrói a barreira entre atores e espectadores*: todos devem representar, todos devem protagonizar as necessárias transformações da sociedade. [...] Assim tem que ser a poética do Oprimido: *a conquista dos meios de produção teatral* (Boal, 2019, p. 12, grifos nossos).

É esta a primeira diferença fundamental: almeja-se a destruição das barreiras que existem entre atores e espectadores. Como nossa intenção aqui é compreender a contribuição intelectual de Boal em seus méritos gerais, de modo a empregá-la em uma análise interarte, optaremos por fugir da singularidade do “ator”, artista tão específico ao teatro, com uma adequação terminológica: prosseguiremos a discussão referindo-nos aos dois grandes polos da atividade artística, o da sua criação (falaremos, portanto, em seus “criadores”) e o da sua recepção (falaremos, portanto, em seus “receptores”).

Boal parte de um princípio de desierarquização que quer turvar significativamente a diferença prática entre as funções de criar e fruir arte: em seu sistema, frui-se ao criar, cria-se ao fruir. Não se trata somente de garantir que todo espectador possa ser também, a sua vez, artista – a partir da democratização do acesso às técnicas e mídias da produção artística, por exemplo. Isso é, sem dúvida, parte do processo. Que todos possam aprender a dominar expressivamente as matérias primas das diferentes formas de arte – a palavra para a literatura, a câmera e a linguagem visual para a fotografia, o corpo para o teatro – é parte da conquista de seus meios de produção. Mas a proposta de Boal é mais radical: seu teatro é um sistema de espetáculo organizado por preceitos e

regras que, para ser concretizado, necessita de que o ato de criação seja performedo também pelos espectadores (*spect-atores*), resultando em um produto final – diríamos: uma *obra de arte* – cujo desenvolvimento escapa totalmente ao controle de seus agentes propositores.

Exercendo uma certa injustiça, poderíamos dizer que essa lógica é, em alguma medida, semelhante àquela que, no fim do século passado, deixou tantos pesquisadores instigados pelo estudo de hipertextos no meio digital: as novas tecnologias pareciam capazes de desestruturar a autoridade criativa na mesma medida em que desafiavam a passividade receptiva, criando uma entidade bifacetada chamada, por alguns, de *wreader*⁵ (Aarseth, 1997, p. 173). No caso dos hipertextos literários, não levou muito tempo para que a crítica acadêmica chegasse à conclusão de que as barreiras entre criadores e receptores não haviam sido de fato abolidas (Aarseth, 1997, pp. 77-78; Murray, 2003, pp. 149-150). Poderíamos dizer que houve, isso sim, mudanças inegáveis nas funções desempenhadas por cada um e na compreensão do que exatamente seria a obra de arte resultante da interação entre ambos. Nos hipertextos literários, uma nova função do autor passa a ser a de arquitetar uma estrutura textual de navegação multilinear, e uma nova função do leitor passa a ser a de navegar ativamente por esse espaço, escolhendo seu próprio caminho – mas, ao que tudo indica, os polos de criação e recepção não são, aqui, desestabilizados. Traçando um paralelo, poderíamos argumentar que, no Teatro do Oprimido, a criação artística engloba as novas funções de guiar e regular a experiência do público. Seria este o papel do curinga: o árbitro, o mestre de cerimônias (Boal, 2014, p. 348).

Mas, como mencionado, a comparação é um tanto injusta. Um hipertexto literário e uma sessão de Teatro Fórum têm, claramente, muitas diferenças, mas há entre eles um detalhe determinante que põe em xeque a pertinência do paralelismo: trata-se do autoritarismo da máquina-computador, o mais intransigente dos árbitros (Fassone, 2018, pp. 15-16). Ao adentrar o mundo de um videogame ou de um hipertexto literário, aceitamos nos submeter incondicionalmente às regras que os constituem, como condição necessária para a fruição da experiência artística ali proposta, e essa fixidez contribui para a manutenção de uma distinção clara entre as experiências de criação e de recepção. Já no Teatro Fórum, e em outras modalidades do Teatro do Oprimido, a troca entre criadores e receptores é muito mais democrática do que aquela que podemos

⁵ Um amálgama das palavras *writer* e *reader*, cuja criação é frequentemente atribuída ao pesquisador George Landow.

encontrar em hipertextos literários ou videogames, o que permite uma desestabilização mais significativa: apesar da existência de regras explícitas, que são verbalizadas pelo curinga no início de cada espetáculo, fica também incluída, desde o princípio, a metarregra de que os *espect-atores* podem mudar as regras do sistema se estiverem todos de comum acordo (Boal, 2014, p. 348). Nada, no Teatro Fórum, é intocável *a priori*, porque tudo é passível de modificação – é nesse sentido também que Boal leva as aspirações de Brecht às suas últimas consequências.

Retornemos ao injusto paralelo anteriormente sugerido entre o Teatro Fórum e os hipertextos literários. Ambos representaram, a seu tempo, inovações desestabilizadoras a instituições artísticas já bem definidas (respectivamente, o teatro e a literatura, se o leitor estiver disposto a considerá-los como instituições distintas), e ambos resultaram em neologismos terminológicos que pretendiam marcar um certo deslocamento do espectador/leitor. Tanto *espect-ator* quanto *wreader* enfatizam a transposição da entidade receptora para o campo da criação, mas a morfologia de cada palavra mostra-se curiosamente sugestiva: enquanto *espect-ator* integra totalmente, a si mesma, a palavra “ator” – metaforicamente incorporando de forma completa o ato de criação ao ato de recepção –, *wreader* mantém integralmente a entidade do “leitor”, associando a ela apenas uma fração daquilo que representaria o ato de escrever.

Essa essência democrática está na base da primeira diferença que acentuamos entre Brecht e Boal, a destruição das barreiras entre atores e espectadores, e é também o que nos leva à segunda diferença fundamental: o Teatro-Fórum não pretende ser meramente didático, mas principalmente pedagógico, “[...] no sentido de que todos aprendemos juntos, atores e plateia” (Boal, 2014, p. 50). Para ilustrar esses dois pontos, podemos recorrer novamente ao acervo da Molleindustria e, para tornar a comparação entre Brecht e Boal mais significativa, podemos selecionar um jogo que se relaciona estreitamente com o já trabalhado *Nova Alea* (Molleindustria, 2016). *MultipliCITY* (Molleindustria, 2014) é um jogo de tabuleiro composto por unidades básicas arquitetadas para serem facilmente modificadas e expandidas por cada grupo de jogadores, e que também pretende ser um simulador de desenvolvimento urbano.

MultipliCITY é jogado por três grupos que, durante uma partida, perseguem objetivos diferentes e antagônicos: o *mercado imobiliário*, as *empresas comerciais* e os *organizadores comunitários*. Em seus respectivos turnos, cada grupo poderá dispor sobre o tabuleiro, seguindo as regras pré-estabelecidas, um determinado número de peças que

representam alguns dos recursos encontrados em um ambiente urbano: bairros residenciais, habitações a preços acessíveis, serviços, comércio, indústria e infraestrutura. Uma vez dispostas no mapa, as peças interagem de modos diferentes para cada grupo de jogadores: o grupo dos organizadores comunitários, por exemplo, pode marcar um ponto para cada peça de habitação acessível disposta no mapa, mas pode perder dois pontos para cada peça de habitação acessível que esteja na vizinhança de uma peça industrial. No manual de regras do jogo, Pedercini disponibiliza algumas sugestões de modificação para inspirar os jogadores na empreitada de personalização: podem modificar as condições iniciais da partida, mantendo as demais regras, ou podem modificar/expandir qualquer uma das regras e peças do jogo, baseando-se na sua experiência pessoal com os sistemas que regem as cidades que conhecem (Molleindustria, 2014, p. 3).

Pedercini faz a ressalva de que o foco no desenvolvimento de um jogo que fosse sobretudo maleável teve, como consequência, a diminuição da ênfase na criação de um sistema balanceado (Molleindustria, 2014, p. 1), o que abre algumas possibilidades interessantes de interação entre jogo e jogadores. É bem possível que os jogadores se deparem com uma estrutura, em certa medida, sistemicamente injusta, que torne o jogo mais fácil para algum grupo que para os demais. Nesse sentido, pode-se aprender, no contato com o jogo, 1) sobre o funcionamento de estruturas sistemicamente injustas e 2) sobre como modificar as regras de modo a criar um sistema mais justo. Como no teatro didático de Brecht, encontra-se a fruição estética no ato de conhecer o mundo – nesse caso, um recorte do mundo, a saber, o processo de desenvolvimento urbano. Como no teatro democrático e pedagógico de Boal, encontra-se a fruição estética através do ato poético, a partir da manipulação das regras de um sistema específico, de modo a compreendê-lo cada vez melhor em todas as suas facetas e desdobramentos. Essa compreensão torna-se tanto mais ampla quanto mais contribuírem os participantes com seus conhecimentos de mundo e experiências pessoais, em um processo pedagógico que busca colocar poética, estética, ensino e aprendizagem em sinergia.

Com este exemplo em mãos, podemos retomar o que disse Boal – que, no Teatro Fórum, aprendemos todos juntos – para questionar: aprendemos sobre o quê? Sobre teatro? Também, mas não apenas. Aprendemos, principalmente, sobre o mundo, sobre suas opressões e suas possibilidades de modificação. O teatro de Boal, admitidamente, tem uma finalidade muito clara para além de si mesmo, e é aí que reside a sua terceira

diferença fundamental com o teatro de Brecht, mais de grau que de natureza: “O Teatro do Oprimido, em todas as suas formas, busca sempre a transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos. É ação em si mesmo, e é a preparação para ações futuras” (Boal, 2019, p. 16). Em suma, o Teatro do Oprimido é um ensaio, uma preparação e um fortalecimento para o combate das opressões que estão por vir.

Alguns dos jogos da Molleindustria também exibem essa mesma preocupação com o ensaio de ações concretas. *Rules & Roberts* (Molleindustria, 2020a), por exemplo, é um livro de regras que fornece a estrutura para que um grupo de jogadores, através de uma sessão de RPG de mesa, ensaie os procedimentos parlamentares que regulam reuniões entre grupos muito numerosos de pessoas, para assegurar o processo democrático. Os jogadores se aventuram por um mundo de fantasia no qual todos os movimentos e ações do grupo precisam ser propostos pelos jogadores individuais como moções – apresentadas, secundadas, argumentadas, debatidas e emendadas quando necessário, antes de serem finalmente votadas. É só com a aprovação da maioria que o mestre de jogos pode finalmente narrar as consequências da decisão tomada pelo grupo de jogadores – e, à semelhança do que propõe Boal, “[...] se os jogadores não estiverem satisfeitos com o resultado, podem propor emendas e votá-las, efetivamente sobrepondo-se ao mestre de jogos” (Molleindustria, 2020a, tradução nossa). *Rules & Roberts* serve a um propósito prático de apresentar, de forma amigável, pessoas menos experientes aos procedimentos de debate e tomada de decisão adotados por muitas organizações, partidos e coletivos. Além disso, oferece esse espaço para que seus jogadores ensaiem sua eloquência e a efetividade de sua comunicação nessa configuração específica de debate democrático.

Um caso similar é o de *Casual Games for Protesters* (Molleindustria & Giles, 2017), que compila uma série de sugestões de jogos que podem integrar protestos, marchas, ocupações etc. – algumas das quais são admitidamente inspiradas nos exercícios propostos por Boal (2014) em *Jogos para atores e não-atores*. Paolo Pedercini é um dos nomes envolvidos na inauguração do projeto; porém, a compilação é o resultado de um verdadeiro trabalho colaborativo. Para organizar a profusão de jogos selecionados, o site do projeto os apresenta divididos em categorias – uma das quais é nomeada “treinamento”. Os jogos nesta seção propõem desafios divertidos que permitam aos jogadores ensaiar atividades como identificar e se esconder de câmeras e pessoas de grupos opositores. Aqui, também, joga-se com o intuito de exercitar, em um ambiente livre

de consequências sérias, habilidades que podem ser úteis no futuro. Boal, certamente, não desprezava a associação desse tipo de utilitarismo a sua arte: sua proposta do Teatro Legislativo e sua experiência com o Teatro Fórum no Rio de Janeiro, no qual os participantes se propunham a ensaiar desde greves a entrevistas de emprego não hipotéticas, fala por si só (Boal, 2014, pp. 345-346). Essa sua posição de colocar a representação a serviço do real, ensaiando a realidade em porvir, dialoga perfeitamente com seu objetivo primeiro de transformar a sociedade no sentido da libertação dos oprimidos:

Jorge Ishizawa dizia que o teatro da burguesia é o espetáculo acabado. A burguesia já sabe como é o mundo, o seu mundo, e pode portanto apresentar imagens desse mundo completo, terminado. [...] O proletariado e as classes exploradas, ao contrário, não sabem ainda como será o *seu* mundo; conseqüentemente, o seu teatro será o ensaio e não o espetáculo acabado (Boal, 2019, p. 155, grifo do autor).

Esse ensaio, que pode ser mais ou menos hipotético, cumpre, em todo caso, a função de expandir o horizonte revolucionário e exercitar a imaginação política dos oprimidos que o tomam em suas mãos. Como indicam todos os três fundamentos do Teatro do Oprimido apontados até aqui – a destruição das barreiras entre criadores e receptores, seu caráter pedagógico e sua predisposição a ser um ensaio de ações concretas – essa forma de fazer teatro é, antes de mais nada, uma ferramenta na construção da revolução.

No entanto, nessa reta final de nossa argumentação, é preciso abordar uma discrepância que pode ter chamado a atenção de alguns leitores: nossa proposta inicial, explicitada no título do artigo, é a de investigar uma possível poética materialista para a *arte dos videogames*, ao passo que, nesta seção que trata do Teatro do Oprimido de Boal (2014, 2019), limitamo-nos a analisar apenas jogos não digitais do acervo da Molleindustria. O intercâmbio entre objetos dentro e fora do meio digital não é de todo absurdo, especialmente em se tratando de jogos: xadrez, pôquer e futebol têm todos suas respectivas versões online. No entanto, para uma discussão poética e estética, seria imprudente menosprezar a importância das mudanças nas mídias mobilizadas por cada arte – sabemos, por exemplo, que a literatura era outra antes da impressão em massa de livros, e outra ainda antes da invenção do códice. Cabe, portanto, endereçar o problema.

Por um lado, se o teatro de Boal (2014) se configura como um jogo, poderíamos dizer, em uma aproximação simplista, que, através do processo de jogar um videogame qualquer, seríamos capazes de exercitar aquilo que Boal pretendia: a modificação do

mundo. Por outro lado, ao menos dois dos três pilares do Teatro do Oprimido que listamos até aqui prontamente refutam essa afirmação. Primeiramente, há a questão da destruição das barreiras entre criadores e receptores, que, como já adiantamos, é complicada pelo caráter autoritário do computador como máquina impositora de regras autorais pré-estabelecidas. Se o criador de um videogame é quem programa as regras e planeja as possibilidades de interação, um receptor-tornado-criador precisaria acessar a obra nesse mesmo plano, modificando essas regras e abrindo ou restringindo, à sua vontade, essas possibilidades. Segundamente, há a questão do diálogo pedagógico. A seção anterior esclarece-nos o potencial didático dos videogames, sem necessariamente apontar para suas aberturas pedagógicas – a partir das quais todos os indivíduos envolvidos no processo de criação e fruição artística poderiam aprender juntos. Para tanto, seria necessário que o usuário do meio digital trouxesse para a mesa a imprevisibilidade de sua experiência pessoal com o mundo – uma imprevisibilidade que, novamente, não combina com a lógica autoritária que rege os códigos fundantes dos objetos digitais.

Fica claro, portanto, que se quiséssemos seguir a tradição da poética do oprimido de Boal na arte dos videogames, precisaríamos adentrar o campo da prática cultural dos *hacks* e *mods*.⁶ Gonzalo Frasca (2001), há vinte anos, teve essa mesma percepção: seu trabalho com Boal o inspirou a propor um projeto hipotético em que jogadores de *The Sims* (Maxis, 2000) poderiam fazer modificações livres nos sistemas do jogo que refletissem suas próprias visões e conhecimentos de mundo, e que depois poderiam ser compartilhados (Frasca, 2001, pp. 81-83). É razoável especular que os obstáculos para a concretização desse projeto ainda são hoje os mesmos que eram à época, de ordem eminentemente prática: a dificuldade de massificar o acesso às condições e conhecimentos que permitiriam a manipulação proficiente de linguagens de programação. Em última instância, lidamos com obstáculos que extrapolam em muito o campo estrito das artes e da educação: essa é uma questão que envolve os direitos de propriedade intelectual na internet, a obsolescência programada de hardwares e softwares e a desigualdade social e econômica que, a nível global, torna a realidade do acesso tecnológico muito diferente entre países pobres e ricos.

Artistas e ativistas digitais também têm um papel a desempenhar na remediação dessas lacunas, em especial como mediadores e facilitadores. Dos projetos digitais da Molleindustria, os que mais nos aproximam da promessa de nos entregar os meios de

⁶ Modificações não oficiais na programação de um videogame executadas por seus fãs e costumeiramente disponibilizadas de graça na internet.

produção da arte digital não são os jogos e videogames, mas sim os softwares que permitem ao público a confecção de suas próprias criações digitais. Para destacar um dos exemplos mais simples, *TweeVee* (Molleindustria, 2020b) é um *engine* que permite a seus usuários criarem filmes interativos a partir de clips de vídeo e arquivos de texto – é uma ferramenta que simplifica, aos não iniciados, o processo de remixagem e manuseio criativo de objetos digitais e interativos. Esse é um passo importantíssimo, essencial, na tarefa de democratizar os meios de produção da arte digital; mas não chega a ser, como destacamos no início da seção, uma proposta de produção artística que, no seu próprio devir, desestabilize a oposição entre criadores e receptores como faz o Teatro do Oprimido de Boal.

Não há dúvidas de que o meio digital nos apresenta a muitos caminhos a partir dos quais poderíamos construir uma tradição artística pautada nos valores e práticas de uma poética materialista, mesmo que ainda tenhamos muito a explorar e a descobrir nesse sentido. É exatamente por isso que o amparo de nossos antecessores se faz tão essencial: as contribuições de Boal, suas ideias e práticas, ainda podem nos ajudar a pensar um futuro para a arte digital que se voltasse não apenas à configuração de experiências estéticas nesse meio, mas que, junto a isso, se preocupasse em construir objetos artísticos modificáveis desde sua concepção, que mediasse o contato dos usuários com a criação digital e o ensino de suas gramáticas e poéticas.

Considerações Finais: Sobre o Ativismo na Arte Digital

Se Brecht trabalha com a sinergia entre forma e conteúdo da arte para construir obras que representam o mundo como *mutável* e *em mudança*, em um processo que alia a arte aos campos da ciência, da educação e da política, Boal quebra as barreiras convencionalizadas entre os campos da criação e da recepção artística para democratizar os seus meios de produção. Por mais que variem na radicalidade poética de suas propostas – no grau em que desafiam as estruturas pré-estabelecidas da criação e recepção artística –, ambos partem de um princípio muito claro: o mundo, tal qual o encontramos, não é tão bom quanto poderia ser, e por isso deve ser modificado. Cabe à arte, portanto, tomar para si essa missão e empregar todos os seus recursos na tarefa de instigar a imaginação e a agência política de seu público, propondo outras formas, mais combativas e esperançosas, de interpretar e representar o mundo.

Trazendo isso para o campo da arte digital, poderíamos elencar algumas intervenções possíveis: a nível de seus efeitos estéticos, a arte digital pode empregar uma série de técnicas formais de distanciamento, que se relacionam a seus recursos específicos – como a mediação tecnológica e a procedimentalidade aqui destacadas – para desautomatizar a percepção de seus interatores. Se essas técnicas forem integradas a conteúdos relevantes a nível político e social, podem então ser deliberadamente empregadas com a intenção de desautomatizar a compreensão do público sobre os sistemas do mundo, efetivando assim seu potencial didático-emancipatório. Já a nível da democratização de sua poética, a maleabilidade do digital traz a promessa de uma arte que possa ser modificável por todas as partes envolvidas e que possa servir a todos no seu ensaio pessoal da modificação do mundo e do combate às opressões.

Espera-se sempre que esse movimento artístico se transforme em mudança social concreta e, nisso, o sistema de Boal parece ter se mostrado mais efetivo – mas nem mesmo ele foi capaz de transformar a arte naquilo que ela não é e nem poderia ser: um substituto para a organização coletiva no campo de batalha da luta de classes. Julián Boal, ao discorrer sobre o legado de seu pai, alia-se a ele na defesa dessa mesma convicção:

[...] o teatro sozinho nunca será o bastante. Pode se tornar um instrumento poderoso para a contestação da ordem estabelecida, pode ser o lugar onde os oprimidos criam suas próprias representações do mundo e, ao fazê-lo, se desfazem da identidade que lhes é atribuída: a de serem aqueles que não podem representar. Mas essa força nunca será suficiente, e o ensaio da greve importa menos que a greve em si: “O teatro não é superior à ação. É uma fase preliminar. Ele não pode substituí-la. A greve ensinará mais.” O ensinamento trazido por um Teatro Fórum é importante, porém não mais do que aquele trazido pela experiência real de uma luta (Boal, 2019, p. 225).

Uma arte pautada por uma poética materialista não se limita a encontrar sua razão de ser em si mesma: é um meio para um fim, e se constrói a partir desse fim. O fim último é evidente: a tomada dos meios de produção (inclusive da arte) para a construção de uma sociedade organizada por princípios socialistas. É, porém, um fim tão distante que não podemos deixar de pensar, com um certo fatalismo, que nossas batalhas no meio digital já estão todas perdidas – uma ansiedade já compartilhada no início do artigo. Há, certamente, muito caminho a percorrer e muito terreno a (re)conquistar – por isso que, mesmo sem perder o objetivo último de vista, precisamos pensar também nos degraus imediatamente a nossa frente. Para finalizar esse raciocínio, emprestamos a análise de

conjuntura feita por Valente e Peschanski (2021) ao fim de um artigo que discute a colonização da internet e suas resistências:

A evolução da internet nos anos recentes, associada à crescente plataformização e cartelização por enormes corporações, à expansão do mercado de dados e a formas predatórias de exploração mediadas por artefatos digitais, alimenta principalmente análises pessimistas. Mas a internet poderia ser um espaço de enfrentamento dos sistemas de dominação e controle do mundo off-line, não deveria ser um aparato de consolidação dos sistemas dominantes. Na gramática da luta social, reforçar a potencialidade emancipadora na rede constrói-se a partir da noção de “descolonizar a internet”, a prática de criticamente diagnosticar e reverter as relações de poder que definem os acessos, às infraestruturas, a governança e as relações sociais no digital. A descolonização da internet é, por um lado, resistir [...] e, por outro lado, desenvolver nichos de funcionamento social alternativo, *eventualmente renunciando um modelo emancipador* (Valente & Peschanski, 2021, pp. 28-29, grifo nosso).

No espírito dos autores estudados neste artigo, gostaríamos de afirmar que a arte, feita por mãos humanas e potencializadoras de nossas próprias capacidades, é também uma ferramenta que deve responder às necessidades de nosso momento histórico. Por um lado, é desanimador pensar que estamos ainda no estágio que antecede até mesmo a própria renúncia de um modelo emancipador. Por outro lado, há muito trabalho a fazer: sigamos em frente.

Referências

- Aarseth, E. J. (1997). *Cybertext: Perspectives on ergodic literature*. The Johns Hopkins University Press.
- Boal, A. (2014). *Jogos para atores e não-atores*. Civilização Brasileira.
- Boal, A. (2019). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Editora 34.
- Boal, J. (2019). Um teatro subjuntivo. Em A. Boal (Org.). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, (pp. 217-226). Editora 34.
- Bogost, I. (2007) *Persuasive games: The expressive power of videogames*. MIT Press.
- Brecht, B. (1978). *Estudos sobre teatro*. Nova Fronteira.
- Dyer-Witheford, N., & Peuter, G. (2009). *Games of empire: Global capitalism and video games*. University of Minnesota Press.
- Fassone, R. (2018). *Every game is an island: Endings and extremities in video games*. Bloomsbury Academic.
- Frasca, G. (2004, junho 24). Videogames of the oppressed. *Electronic Book Review*.
- Frasca, G. (2001). *Videogames of the oppressed: Videogames as a means for critical thinking and debate*, [Dissertação de Mestrado, Georgia Institute of Technology]. Georgia Tech Library.

- Jinkings, I., & Renzo, A. (Orgs.). (2021). Apresentação. *Margem Esquerda*, 36, 9-10.
- Laurel, B. (1993). *Computers as theatre*. Addison-Wesley.
- Lévy, P. (2010) *Cibercultura*. (3. ed., C. I. Costa, Trad.). Editora 34.
- Maxis (1989). *SimCity*. Brøderbund.
- Maxis (2000). *The Sims*. Electronic Arts.
- Molleindustria & Giles, H. J. (2017). *Casual Games for Protesters*.
- Molleindustria (2019). *Guilty Smells*. <https://www.molleindustria.org/blog/guilty-smells/>
- Molleindustria (2010). *Memory Reloaded: The downfall*. *MultipliCITY*. <https://www.molleindustria.org/blog/multiplicity/>
- Molleindustria (2016). *Nova Alea*.
- Molleindustria (2020a). *Rules & Roberts*.
- Molleindustria (2020b). *TweeVee*. <https://github.com/molleindustria/TweeVee>
- Murray, J. (2003). *Hamlet no holodeck: O futuro da narrativa no ciberespaço*, (E. K. Daher & M. F. Cuzziol, Trad.). Itaú Cultural; Editora Unesp.
- Pedercini, P. (2013, dezembro 14). Molleindustria manifesto (2003). *Molleindustria*. <https://www.molleindustria.org/blog/molleindustria-manifesto-2003/>
- Perdrcini, P. (2017, abril 20). *SimCities and SimCrises* [Palestra]. International City-Gaming Conference, Rotterdam.
- Pedercini, P. (2014, fevereiro 14). Videogames and the spirit of capitalism. *Molleindustria*.
- Pöttsch, H. (2017). Playing games with Shklovsky, Brecht, and Boal: Ostranenie, v-effect, and spect-actors as analytical tools for game studies. *Game Studies*, 17(2).
- Rosenfeld, A. (1985). *O teatro épico*. Perspectiva.
- Thon, J-N. (2016). *Transmedial narratology and contemporary media culture*. University of Nebraska Press.
- Ubisoft. (2003). *Prince of Persia: The Sands of Time*. Sony Interactive Entert. Inc.
- Valente, M. G. & Peschanski, J. A. (2021). Colonização da internet e suas resistências. *Margem Esquerda*, 36, 25-32.

Práticas Normalizadas: Uma Leitura do Poema “A Implosão Da Mentira”

Normalized Practices: A Reading of the Poem "The Implosion Of Lies"

Clarice Braatz Schmidt

Mestrado em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Docente, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cândido Rondon, PR, Brasil

 claricebraatz@yahoo.com.br

 <https://orcid.org/0000-0003-0077-9707>

Gilmei Francisco Fleck

Doutor em Letras, Universidade Estadual Paulista

Docente, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, PR, Brasil

 chicofleck@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-3435-458X>

Phelipe de Lima Cerdeira

Doutor em Letras, Universidade Federal do Paraná

Docente, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

 phelipecerdeira@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-9097-8250>

 <https://doi.org/10.29327/2206789.19.32-5>

 Publicado em acesso aberto sob uma licença [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) 

Resumo

Objetiva-se, neste texto, apresentar considerações acerca do processo de interiorização de uma dada realidade, isto é, como ocorre a formação da realidade subjetiva do indivíduo, bem como quais os mecanismos úteis ao processo de conservação e transformação desta realidade, observando o fenômeno da formação da realidade subjetiva como um elemento de natureza essencialmente social. Além disso, pretende-se observar como a interiorização da realidade contribui para o processo de normalização de práticas absurdas, como se observa, por exemplo, nos casos de corrupção na política brasileira, utilizando-se como objeto de análise o consagrado poema “A Implosão da mentira”, de Affonso Romano de Sant’Anna. Por meio de pesquisa bibliográfica, a análise será pautada em teóricos como Berger Luckmann (1976), Arendt (1986) e Eagleton (2003), dentre outros. Parte-se do pressuposto que as formações ideológicas em que se alicerça o preconceito que move a grande disseminação de inverdades na atualidade tem fundamento, principalmente, na socialização primária dos indivíduos, concluindo-se que a banalização do mal encontra guarida consolidada ainda hoje entre uma parcela massiva da população.

Palavras-chave: literatura, sociedade, práticas cotidianas

Abstract

This study aims to present considerations about how a given reality is internalized, or how the formation of an individual's subjective reality occurs, as well as what mechanisms are helpful in the process of conserving and changing this reality. It does this by looking at the phenomenon of subjective reality formation as a component of a fundamentally social nature. Additionally, by analyzing the poem "A Implosão da Mentira" by Affonso Romano de Sant’Anna, to show how the internalization of reality influences the process of "normalization" of absurd practices, such as corruption in Brazilian politics. Through bibliographical research, the analysis will be based on theorists such as Berger Luckmann (1976), Arendt (1986) and Eagleton (2003), among others. It starts from the assumption that the ideological formations on which the prejudice that drives the great dissemination of untruths today is based, mainly, on the primary socialization of individuals, concluding that the banalization of evil finds consolidated shelter even today between a massive portion of the population.

Keywords: literature, society, everyday practices

Recebido em 28/11/2022

Aceito em 29/12/2022

Publicado em 31/03/2023

Da Socialização à Banalização Do Mal

É lugar comum mencionar que todo indivíduo, ao nascer, encontra-se inserido em dada sociedade, sendo neste meio social que ocorrerão as aprendizagens necessárias para que esteja apto à vida em comunidade. Esse indivíduo, no entanto, apesar de nascer com aptidões para a socialização, não nasce socializado, antes, terá que passar por todo um processo de socialização, que se inicia no dia de seu nascimento. Ninguém é um ser social por ter nascido em determinada sociedade, mas por apreender, por meio da

interação com outros indivíduos que dessa sociedade fazem parte, uma dada visão da realidade. Nesse aspecto, vale mencionar o postulado de Jean-Jacques Rousseau, em seu *Do contrato social*, segundo o qual

É a família [...] o primeiro modelo das sociedades políticas; o chefe é a imagem do pai, o povo a imagem dos filhos, e havendo nascido todos livres e iguais, não alienam a liberdade a não ser em troca da sua utilidade. Toda a diferença consiste em que, na família, o amor do pai pelos filhos compensa os cuidados que estes lhe dão, ao passo que, no Estado, o prazer de comandar substitui o amor que o chefe não sente por seus povos (Rousseau, 2002, p. 5).

Para Rousseau, o grande desafio do homem civilizado foi encontrar uma maneira de associar-se, a fim de proteger-se, sem que isso importasse na perda de sua liberdade. E é nesse cenário que surge o pacto social, cuja empresa consiste em

Encontrar uma forma de associação que defenda e proteja de toda a força comum a pessoa e os bens de cada associado, e pela qual, cada um, unindo-se a todos, não obedeça, portanto, senão a si mesmo, e permaneça tão livre como anteriormente. Tal é o problema fundamental cuja solução é dada pelo contrato social. As cláusulas deste contrato são de tal modo determinadas pela natureza do ato, que a menor modificação as tornaria vãs e de nenhum efeito; [...] Todas essas cláusulas, bem entendido, se reduzem a uma única, a saber, a alienação total de cada associado, com todos os seus direitos, em favor de toda a comunidade; porque, primeiramente, cada qual se entregando por completo e sendo a condição igual para todos, a ninguém interessa torná-la onerosa para os outros (Rousseau, 2002, p. 10-11).

Ou seja, o contrato social, assim como o meio familiar, tem por objetivo determinar o comportamento dos indivíduos visando o bem comum, através da apreensão daquilo que é entendido como correto pelo grupo e benéfico a esse grupo. Peter Berger e Thomas Luckmann lançam luzes sobre como se dá a apreensão de determinada realidade pelo indivíduo. No livro *A construção social da realidade* (1976), os autores observam como se dá o processo iniciado na infância de socialização do indivíduo, sendo que, no terceiro capítulo da obra, são apresentadas, mais especificamente, considerações relativas à realidade de natureza subjetiva. Tal seção é iniciada com a observação de que a realidade possui, ao mesmo tempo, uma natureza objetiva e outra subjetiva, sendo que uma forma adequada de compreensão da realidade deve levar em conta esse fato. Existe uma realidade objetiva na sociedade, preexistente ao nascimento do indivíduo, que, por meio do processo de interiorização, é apropriada pelo sujeito sendo transformada em sua realidade particular, isto é, subjetiva. Essa interiorização tem, assim, por base, o relacionamento social. Conforme afirmam Berger e Luckmann, “a interiorização neste

sentido geral constitui a base primeiramente da compreensão de nossos semelhantes e, em segundo lugar, da apreensão do mundo como realidade social dotada de sentido” (1976, p. 174). Ainda em relação à interiorização, os autores afirmam que interiorização é

a apreensão ou interpretação imediata de um acontecimento objetivo como dotado de sentido, isto é, como manifestação de processos subjetivos de outrem, que desta maneira torna-se subjetivamente significativo para mim. Isto não quer dizer que compreenda o outro adequadamente. Posso de fato compreendê-lo mal, por exemplo, se está rindo em um acesso de histeria posso entender o riso como significando hilariedade. Mas a subjetividade dele é, entretanto, objetivamente acessível a mim e torna-se dotada de sentido para mim, quer haja ou não congruência entre os processos subjetivos dele e os meus. A completa congruência entre os dois significados subjetivos e o conhecimento recíproco desta congruência pressupõe significação (Berger & Luckmann, 1976, p. 174).

A interiorização pode ser entendida, assim, como a apropriação pelo indivíduo de um mundo preexistente a ele como seu próprio mundo, sendo que somente depois de ter ocorrido uma série de interiorizações é que efetivamente o indivíduo torna-se membro da sociedade. É graças a essa apropriação de uma significação preexistente que valores – mesmo que distorcidos – conseguem se manter intactos na sociedade, causando uma sensação de que o passado está à espreita em qualquer esquina. É o que ocorre, por exemplo, com o poema que aqui será observado, a saber, “A implosão da mentira”, do poeta mineiro Affonso Romano de Sant’Anna.

É notória a atualidade do poema em questão, mesmo tendo sido produzido na década de 80, quando lutava-se para abertura política do país que se encontrava sob regime ditatorial desde o golpe militar de 1964:

1.
Mentiram-me. Mentiram-me ontem
e hoje mentem novamente. Mentem
de corpo e alma, completamente.
E mentem de maneira tão pungente
que acho que mentem sinceramente.

Mentem, sobretudo, impune/mente.
Não mentem tristes. Alegrementemente
mentem. Mentem tão nacional/mente
que acham que mentindo história afora
vão enganar a morte eterna/mente.

Mentem. Mentem e calam. Mas suas frases
falam. E desfilam de tal modo nuas
que mesmo um cego pode ver
a verdade em trapos pelas ruas.

Sei que a verdade é difícil
e para alguns é cara e escura.
Mas não se chega à verdade
pela mentira, nem à democracia
pela ditadura.

(Sant'Anna, 2007, p.17).

Conforme afirma o próprio Sant'Anna, “a poesia é reinvenção do mundo através da linguagem” (Sant'Anna, 2009, p. 170). Nesse sentido, é por meio da arte poética que o artista perfaz uma análise sociocultural da mentira, observando o fato de a história oficial nem sempre ser fiel aos acontecimentos, cabendo ao poeta revelar a verdade mediante o único recurso que lhe resta: “Página branca onde escrevo. Único espaço / de verdade que me resta”.

Apesar de o poema em análise ter sido escrito em 1980, ou seja, 5 anos antes da “queda” da ditadura no Brasil, é possível notar que de lá para cá pouca coisa parece ter mudado. A mentira escancarada no poema de Sant'Anna parece fazer parte do cotidiano atual, e de tal forma enraizada na falta de memória histórica que o presente parece desejar retomar um passado em que a égide do Regime Militar cerceou inúmeros direitos individuais. Na primeira parte do poema, acima apresentado, verifica-se que a alusão à mentira ocorre como uma forma de demonstrar a prática social que, de tão normalizada, chega a soar como uma mentira sincera. Ou seja, mente-se de tal forma e com tal frequência, que a prática da mentira tornou-se um hábito aceito por quase todos, que, fingidamente cegos, mentem também para si próprios ao acreditar nas mentiras que podem ser reconhecidas como tal.

Na primeira estrofe da segunda parte do poema, alguns dados históricos mundiais são rememorados, a fim de demonstrar o resultado da normalização da mentira:

2.
Evidente/mente a crer
nos que me mentem
uma flor nasceu em Hiroshima
e em Auschwitz havia um circo
permanente.
(Sant'Anna, 2007, p. 17).

O circo de horrores de Auschwitz, campo de concentração nazista, é evocado, bem como a bomba de Hiroshima, acontecimentos da história universal que atestam o perigo de se confiar cegamente no discurso de ódio, cravejado de mentiras, que tem como intuito

manter escondido algo que se encontra encoberto apenas por um véu diáfano. O evento da ditadura brasileira, também marcado pelo brutalismo da tortura, é assim aproximado a grandes atentados contra a vida e a liberdade representados pelo apogeu do nazismo e pela barbárie da bomba atômica, eventos catastróficos que mataram milhares de inocentes praticados por distintos lados da mesma guerra. É necessário mencionar que, tanto no caso do nazismo quanto no caso das bombas de Hiroshima e Nagasaki, nota-se a presença do mal disfarçado por aparente boa intenção, que cegou e levou milhares de pessoas a apoiarem atitudes nefastas. Acaba, nesse entremeio, por ocorrer a banalização e burocratização do mal, como apontou Hannah Arendt em *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal* (1999), evidenciando que para além do aspecto político, os valores éticos e morais também são abalados quando fenômenos totalitários estão em evidência. Assim, trivializa-se a mentira e a maldade, colhendo-se consequências destrutivas, vez que o mal arraigado teria o poder de alterar a natureza humana, exterminando a pluralidade e buscando erradicar a espontaneidade de cada indivíduo. Arendt, ao teorizar sobre o julgamento e defesa do nazista Eichmann, observa que:

O problema de Eichmann era exatamente que muitos eram como ele, e muitos não eram nem pervertidos, nem sádicos, mas eram e ainda são terrível e assustadoramente normais. Do ponto de vista de nossas instituições e de nossos padrões morais de julgamento, essa normalidade era muito mais apavorante do que todas as atrocidades juntas (Arendt, 1999, p. 299).

Nesse âmbito, há que se mencionar Maurice Halbwachs, quando postula que até a formação das lembranças dos indivíduos estaria assentada nas lembranças coletivas. Para o autor, o ato de recordar é efetivado por uma memória social, ou seja, as lembranças são coletivas, sendo que nossas recordações sobre o passado se apoiam sobre as lembranças dos outros, garantindo, assim, que a exatidão do fato recordado seja maior. Segundo Halbwachs, até mesmo os acontecimentos em que somente nós estivemos envolvidos tem sua base na memória coletiva, haja vista que, na realidade, nunca estamos sós. Diz-nos Halbwachs, “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (1990, p. 51). Ora, tal posicionamento de Halbwachs pode explicar o porquê de vivenciarmos em pleno século XXI movimentos que têm como pretensão o reestabelecimento de um regime ditatorial, que era calcado em violência e mentiras. Revela como o horror do nazismo ainda pode seduzir grupos que acreditam piamente em

valores deturpados, porém convalidados por lembranças familiares inverídicas de uma pretensa superioridade.

Da Maldade Caricaturesca: Cômico Não Fosse Trágico

Na estrofe seguinte, da segunda parte do poema, Sant'Anna introduz um tom levemente cômico ao acontecimento da mentira:

Mentem. Mentem caricatural-
mente:
mentem como a careca
mente ao pente,
mentem como a dentadura
mente ao dente,
mentem como a carroça
à besta em frente,
mentem como a doença
ao doente,
mentem clara/mente
como o espelho transparente.
(Sant'Anna, 2007, p. 17-18).

Aqui, de forma irônica, o poeta usa exemplos absurdos e um pouco cômicos de mentira, demonstrando que a balela política e social chega ao patamar do escracho. As amostras disparatadas e insensatas de mentira levam o leitor a imaginar um cenário aparentemente exagerado e ridículo, não passível de realismo. No entanto, se nos atermos a inúmeras matérias jornalísticas sobre a atualidade política poderemos perceber que nossa realidade se encontra impregnada desse escracho tão bem poetizado por Sant'Anna. As Fake News, tão combatidas, mas nunca tão presentes, nos lembram todos os dias que o absurdo assola o cotidiano e precisa ser observado atentamente contraposto.

Mentem deslavada/mente,
como nenhuma lavadeira mente
ao ver a nódoa sobre o linho. Mentem
com a cara limpa e nas mãos
o sangue quente. Mentem
ardente/mente como um doente
em seus instantes de febre. Mentem
fabulosa/mente como o caçador que quer passar
gato por lebre. E nessa trilha de mentiras
a caça é que caça o caçador
com a armadilha.

E assim cada qual
 mente industrial?mente,
 mente partidária?mente,
 mente incivil?mente,
 mente tropical?mente,
 mente incontinente?mente,
 mente hereditária?mente,
 mente, mente, mente.
 E de tanto mentir tão brava/mente
 constroem um país
 de mentira
 diária/mente.
 (Sant'Anna, 2007, p. 18).

Nessa rede de mentiras, as atrocidades assumem caráter de normalidade. Veja-se nas estrofes acima que a normalização e banalização da mentira contribui para que se forme uma consciência cauterizada a respeito da inverdade, uma alienação que atinge, por se dizer, todos os indivíduos da sociedade e não apenas aqueles que figuram no cenário político, tornando a mentira hereditária, ou seja, apreendida dentro do espaço familiar. É uma mentira que industriosa, que atinge todas as esferas, tornando-se uma armadilha cotidiana.

Nesse âmbito, há que se mencionar a distinção que Berger e Luckmann fazem da socialização primária, ocorrida na infância, da socialização secundária, que se assenta sobre a socialização primária. A socialização primária, pautada na afetividade, isto é, na relação de identificação entre os indivíduos, é aquela que ocorre por meio da interação com os “outros significativos”, que são impostos ao indivíduo. Diz-se que os outros significativos da socialização primária são impostos, pois o indivíduo não tem o poder de, nesse momento, escolher as pessoas com que irá interagir. O exemplo utilizado por Berger e Luckmann refere-se ao fato de que ninguém pode escolher os pais que tem, os quais seriam os principais “outros significativos” com quem o indivíduo interage na socialização primária. Segundo Berger e Luckmann, “desde que a criança não tem escolha ao selecionar seus outros significativos, identifica-se automaticamente com eles. Pela mesma razão a interiorização da particular realidade deles é quase inevitável” (1976, p. 180). E é nesse contexto que a apropriação de valores morais pouco louváveis acontece, como é o caso do racismo, da homofobia, a misoginia e da involução de um sistema político e “mentira hereditária”. A personalidade do indivíduo vai sendo moldada como um reflexo dos outros significativos, podendo ser distorcida. Berger e Luckmann ressaltam que:

o indivíduo não somente absorve os papéis e atitudes dos outros, mas nesse mesmo processo assume o mundo deles. De fato, a identidade é objetivamente definida como localização em um certo mundo e só pode ser subjetivamente apropriadas juntamente com este mundo. Dito de outra maneira, todas as identificações realizam-se em horizonte que implicam um mundo social específico. [...] A apropriação subjetiva da identidade e a apropriação subjetiva do mundo social são apenas aspectos diferentes do mesmo processo de interiorização, mediatizado pelos mesmos outros significantes (Berger & Luckmann, 1976, p. 177-178).

Da mesma forma, Mikhail Bakhtin, em sua *Estética da criação verbal*, observa que até mesmo quando um indivíduo se autodescreve, ele o faz a partir da referência dos outros. Até a forma como o indivíduo se relaciona com sua imagem refletida no espelho, o fará a partir do outro. Bakhtin afirma que, “não estou sozinho quando me olho no espelho, estou sob o domínio de outra alma” (Bakhtin, 1997, p. 53). Ou seja, como bem revela o poema, “mente hereditária? mente,/ mente, mente, mente./ E de tanto mentir tão brava/ mente/ constroem um país/ de mentira/ diária/mente”. É nesse diapasão que se abre o terreno fértil para mentiras como “nunca houve ditadura no Brasil”, “Direitos Humanos é para humanos direitos”, “nada pode ser feito pois o país foi quebrado pelo partido político que antecedeu o atual no governo do país”, “a vacina contra o coronavírus pode transformar cidadãos em jacarés”, “a vacina chinesa contra coronavírus possui um chip de controle comunista”, dentre tantos outros absurdos que é possível observar que circulam com naturalidade no discurso de determinados grupos sociais. E fica uma questão: Essa interiorização primária pode gerar ondas de violência entre crianças no ambiente escolar, geradas pela intolerância? Já convivemos ou conviveremos brevemente com essa realidade? Em que medida a arte, mais especificamente a arte literária, pode nos servir como meio de resistência contra isso?

A arte é fundamental para que o indivíduo se visualize na categoria do outro de forma positiva, decolonial, emancipatória, múltipla, e entenda que a imagem que possui de si próprio está entrecortada pelas opiniões de pessoas diversas, ou seja, pelos discursos dos outros. Segundo Bakhtin, “o homem não pode juntar a si mesmo num todo exterior relativamente concluído, porque vive a sua vida na categoria de seu eu” (Bakhtin, 1997, p. 55). Ou seja, se até mesmo a imagem que vemos no espelho é “gerada” pela relação com os outros, quanto mais nossos valores morais e nossa noção de veracidade dos fatos. Nesse âmbito, é necessário entender criticamente quem são esses outros significativos. Pensar de forma crítica sobre qual o lugar no mundo, qual a importância dessas vozes outras.

Na parte 3 do poema em análise é possível observar a continuidade da apreensão da mentira como algo naturalizado:

3.
 Mentem no passado. E no presente
 passam a mentira a limpo. E no futuro
 mentem novamente.
 Mentem fazendo o sol girar
 em torno à terra medieval/mente.
 Por isto, desta vez, não é Galileu
 quem mente.
 mas o tribunal que o julga
 herege/mente.

Mentem como se Colombo partindo
 do Ocidente para o Oriente
 pudesse descobrir de mentira
 um continente.

Mentem desde Cabral, em calma,
 viajando pelo avesso, iludindo a corrente
 em curso, transformando a história do país
 num acidente de percurso.
 (Sant'Anna, 2007, p. 18-19).

Além de interiorizar uma determinada imagem de mundo, o indivíduo também interioriza na socialização primária um aparelho legitimador, responsável pela legitimação das realidades interiorizadas. Esse aparelho legitimador daria justificativas ao indivíduo do porquê as coisas são como são. Algumas vezes estaria amparado em credences e mistificações, como, por exemplo, quando se diz que a criança não deve ter essa ou aquela atitude pois isso desagradaria a Deus, ao invés de apresentar explicações objetivas, que se apresentaria com um grau maior de complexidade.

É interessante que no poema cita-se Galileu Galilei, morto, justamente, por defender uma verdade científica na Idade Média diante daqueles que desconheciam a veracidade do fato de que a Terra gira em torno do sol e não o contrário. Não bastando a mentira perniciosa de um grupo de conservadores cegados por suas verdades inverídicas, que levou Galileu à morte, a mentira é passada a limpo, ou seja, mesmo na época em que o poema foi escrito quanto na contemporaneidade continuam-se sacrificando pessoas que possuem uma visão científica e menos falha da realidade.

A interiorização na socialização secundária, por sua vez, seria muito menos complexa. Eis um dos porquês da primária ser muito mais solidificada que a secundária. A socialização secundária seria própria das sociedades onde existe divisão do trabalho e do conhecimento. Na visão de Berger e Luckmann, seria praticamente impossível não haver

socialização secundária em uma sociedade, pois, caso isso acontecesse, o cabedal de conhecimentos dessa sociedade seria muito simples.

Na socialização secundária ocorre a interiorização de “submundos”, isto é, de realidades parciais, pertencentes a um grupo menor de indivíduos que os da socialização primária. Seria baseado na institucionalização da sociedade, ocorrendo como aquisição de conhecimento para a realização de funções específicas.

Da mesma forma que a socialização primária, a socialização secundária também necessita do amparo de um aparelho legitimador que, nesse caso, geralmente será movido por relações de compensação, pautadas na variabilidade sócio-histórica. Por exemplo, no caso da graduação, o indivíduo submete-se e considera importante pois sabe (ou pelo menos acredita) que ao final será recompensado. Vale ressaltar que, na visão de Berger e Luckmann, geralmente, o aparelho legitimador é acompanhado de símbolos rituais e materiais, que contribuem com a legitimação ao conferirem valores às funções específicas, observando que, enquanto a socialização primária não é acompanhada de prestígio social, a secundária pode vir acompanhada de relações de prestígio. Da mesma forma, a passagem da socialização primária para a secundária, muitas vezes, é acompanhada de rituais, os quais nem sempre são percebidos como tal nas sociedades ditas modernas, que se dizem emancipadas desse tipo de prática. A colação de grau, ao término do Ensino Superior, é um exemplo perfeito.

A socialização secundária não se pauta na afetividade, mas na forma institucionalizada que os relacionamentos adquirem. Isto é, as relações na socialização primária são mediadas por laços de afeto, enquanto na socialização secundária é a formalidade que dirige os relacionamentos. Por exemplo, o aluno não vai à escola e aprende determinado conteúdo porque ama a professora, mas porque a formalidade diz que ele deve ir à escola e aprender tal conteúdo, independentemente de gostar ou não do mestre. Essa relação institucionalizada revelaria certo anonimato nas relações presentes na socialização secundária, pois, ao inverso de uma mãe, que é aparentemente considerada como um ser insubstituível na tradicional e ultrapassada família burguesa, um professor pode perfeitamente ser substituído por outro. Apesar de não ser marcada pela afetividade, certas esferas da socialização secundária podem dela fazer uso, como acontece no caso da socialização secundária no âmbito religioso, em que a afetividade é útil para que se estabeleçam relações de confiança no processo de socialização.

Outro mecanismo legitimador das verdades socialmente construídas é a linguagem. Interessante notar como, na quinta e última parte do poema, Sant'Anna revela essa importância da linguagem. Veja-se:

5.
 Página branca onde escrevo. Único espaço
 de verdade que me resta. Onde transcrevo
 o roubo, a esperança, e onde tarde
 ou cedo deposito meu espanto e medo.
 Para tanta mentira só mesmo um poema
 explosivo-conotativo
 onde o advérbio e o adjetivo não mentem
 ao substantivo
 e a rima rebenta a frase
 numa explosão da verdade.

E a mentira repulsiva
 se não explode pra fora
 pra dentro explode
 implosiva.
 (Sant'Anna, 2007, p. 19-20)

A linguagem apresenta-se como um elemento antagônico no processo de socialização primária, pois, ao mesmo tempo em que é interiorizada juntamente com a visão de mundo, é por meio da linguagem que se dá a interiorização, haja vista ser o principal instrumento de interação entre os indivíduos. A linguagem, na estrofe acima, apresenta grande importância, pois é através dela que, em meio a tantas repulsivas mentiras, o eu lírico pode expressar sua indignação diante das atrocidades que presencia no seu dia a dia, sua revolta diante das mentiras que são propagadas diariamente e normalizadas em uma sociedade decadente. Como nos ensina Arendt:

(...) mesmo no tempo mais sombrio temos o direito de esperar alguma iluminação, e que tal iluminação pode bem provir, menos das teorias e conceitos, e mais da luz incerta, bruxuleante e frequentemente fraca que alguns homens e mulheres, nas suas vidas e obras, farão brilhar em quase todas as circunstâncias e irradiarão pelo tempo que lhes foi dado na terra (Arendt, 1987, p. 7).

Vale ressaltar que, constantemente, o conteúdo interiorizado na socialização secundária diverge das bases assentadas na socialização primária, havendo então conflitos. Apesar da resistência que a socialização primária apresenta, muitas vezes, alguns de seus aspectos precisam ser alterados para que se dê a socialização secundária. E é nesse ínterim que visões distorcidas da realidade podem ser consertadas. Assim, cria-se um espaço para que indivíduos que vivenciaram uma socialização primária

carregada de valores morais duvidosos possa reelaborarem seus valores, adquirindo uma visão menos distorcida e falha da realidade circundante.

A conservação da realidade costuma ser efetuada por meio das rotinas, que são as práticas cotidianas que conferem credibilidade à realidade, e por meio da crítica, que seria útil para conservar a realidade subjetiva nos momentos de crise. Estes momentos de crise seriam aqueles em que a confirmação da realidade precisa ocorrer de forma frequente e intensa. É o que ocorre no momento político que vivemos. O poema de Sant'Anna em análise reatualiza-se, justamente, pois o momento de crise política, ideológica e moral que vislumbramos necessita que a crítica mantenha-se alerta para que o passado – desastroso, por sinal – não se torne a realidade presente.

Nesse sentido, o processo de conservação da realidade é de fundamental importância, a fim de que o olhar lançado sobre o passado possa servir de farol para as decisões tomadas no presente, visando garantir aquilo que até aqui foi conquistado. Berger e Luckmann utilizam o exemplo do indivíduo que pega o trem rumo ao trabalho e vê no simples fato de inúmeras pessoas, que nem ao menos conhece, também tomarem o trem para o trabalho uma confirmação de sua realidade diária. Citando Berger e Luckmann, “os outros significativos na vida do indivíduo são os principais agentes da conservação de sua realidade subjetiva” (1976, p. 200). Ou seja, a repetição de um mesmo enunciado por diversos outros indivíduos, sejam eles “outros significantes” ou não, reforça a ideia de que, pelo simples fato de ser considerada correta por um grupo, é a realidade ideal. Lembrando, aqui, que isso tanto pode ser algo positivo, quanto negativo, pois a realidade atual demonstra como mentiras foram alçadas ao patamar de verdade pelo simples fato de serem repetidas por determinados grupos sociais que influenciam as massas.

A conversa – e aqui podemos inserir também as redes sociais – pode ser vista como um dos principais recursos para a conservação da realidade, haja vista ser ela o veículo da comunicação verbal. Por meio dela, o indivíduo reafirma suas crenças, do mesmo modo que pode passar a desacreditá-las. De forma frequente ou intensa, a conversa contribui para que o indivíduo se convença de sua realidade, ou poderá descartá-la, ao perceber que suas dúvidas tinham fundamento, amparando-se na legitimidade que a conversa com o outro lhe oferece. Tal postulado fica muito claro quando pensamos em como a “conversa virtual” direcionou, inclusive, os resultados da eleição de 2018.

Assim, tanto a interiorização da realidade quanto sua conservação ocorrem por meio das relações sociais, isto é, não só a interiorização é um processo de natureza social, mas também a conservação da realidade, lembrando que o meio social se apresenta como o terreno que deverá propiciar estruturas específicas de plausibilidade que confirmem sua realidade subjetiva.

No que diz respeito à transformação da realidade, observa-se que essa exige que aconteça um processo de ressocialização, que será muito semelhante à socialização primária. Nesse processo, o indivíduo tentará apagar alguns conceitos da socialização primária, assentando no lugar daqueles novos conceitos que estejam em consonância com sua nova realidade.

Haverá, também, a necessidade de um novo aparelho legitimador, que, pautando-se no passado, tentará explicar o presente, lembrando que, na ressocialização, o passado, de certa forma, também é recriado, com o intuito de ser condizente com a nova realidade. Utilizam-se os mecanismos linguísticos de “então eu pensava... agora eu sei”, buscando legitimar a nova realidade, harmonizando o passado com o presente. Menciona-se o fato de que, enquanto a socialização secundária pauta-se no passado, isto é, assenta suas interiorizações sobre algo que já está estabelecido, na ressocialização, as interiorizações pautam-se no presente, re-configurando o passado a partir da nova realidade. Em outras palavras, na socialização secundária visa-se harmonizar o presente com o passado. Na ressocialização ocorre o inverso.

Conforme observa Eagleton em seu texto “Conclusão: crítica política”, “o discurso, em si, não tem um significado definido, o que não quer dizer que não encerre pressupostos: é antes uma rede de significantes capaz de envolver todo um campo de significados, objetos e práticas” (Eagleton, 2003, p. 304). E ainda:

Por "político" entendo apenas a maneira pela qual organizamos conjuntamente nossa vida social, e as relações de poder que isso implica; [...] a história da moderna teoria literária é parte da história política e ideológica de nossa época. De Percy Bysshe Shelley a Norman N. Holland, a teoria literária está indissolivelmente ligada às crenças políticas e aos valores ideológicos. Na verdade, a teoria literária é, em si mesma, menos um objetivo de investigação intelectual do que uma perspectiva na qual vemos a história de nossa época. Tal fato não deveria provocar surpresa, pois qualquer teoria relacionada com a significação, valor, linguagem, sentimento e experiência humanos, inevitavelmente envolverá crenças mais amplas e profundas sobre a natureza do ser e da sociedade humanos, problemas de poder e sexualidade, interpretações da história passada, versões do presente e esperanças para o futuro. [...] As teorias literárias não devem ser censuradas por serem políticas, mas sim por serem, em seu conjunto, disfarçada ou inconscientemente políticas; devem ser criticadas pela cegueira com que oferecem como verdades supostamente "técnicas", "auto-evidentes", "científicas" ou "universais" doutrinas que um pouco de reflexão

nos mostrará estarem relacionadas com, e reforçarem, os interesses específicos de grupos específicos de pessoas, em momentos específicos. (Eagleton, 2003, p. 294-295).

Dentro dessa esfera de interiorização da realidade, encontram-se, também, os esquemas relacionados à circulação do “poder” que, para Foucault, encontrar-se-ia em todas as relações estabelecidas na sociedade. Segundo Roberto Machado (1979), em “Por uma genealogia do poder”, as análises foucaultianas sobre o poder teriam deslocado do Estado o centro de referência quando o assunto discutido diz respeito às relações de poder. Machado afirma que, “Foucault, a partir de uma evidência formada pelo próprio material de pesquisa, viu delinear-se claramente uma não sinonímia entre Estado e poder” (1979, p. XI). Foucault não concorda com a posição de que o Estado seria o centro de onde o poder emana em ondas que submetem todos que estão à volta, punindo aqueles que se rebelam. Antes, fazendo o caminho contrário, partiria da periferia, que, no texto “Soberania e disciplina” (1979), é metaforicamente representado pela imagem dos súditos, em direção ao centro, análogo à imagem do rei. Aliás, nesse texto, nota-se que as análises de Foucault se prendem nas micro-estruturas do poder, isto é, nas células como a família e a vizinhança, entre outros, opondo-se à análise marxista, que vê na burguesia a classe que sobrepuiu toda a massa populacional para dela fazer uso, visando a obtenção de lucro. Foucault observa que o sistema burguês de dominação é reflexo das formas micro-estruturais de dominação existentes dentro da família. Por exemplo, no que diz respeito à interdição dos “loucos”, Foucault observa que a burguesia somente se apoderou dos mecanismos de exclusão, pois, nesse caso, seria economicamente viável. No entanto, não teria sido a burguesia que criou esses mecanismos, mas a sociedade como um todo. Citando Foucault,

não foi a burguesia que achou que a loucura devia ser excluída ou a sexualidade infantil reprimida. Ocorreu que os mecanismos de exclusão da loucura e de vigilância da sexualidade infantil evidenciaram, a partir de determinado momento e por motivos que é preciso estudar, um lucro econômico e uma utilidade política, tornando-se, de repente, naturalmente colonizados e sustentados por mecanismos globais do sistema do Estado (Foucault, 1979, p. 185).

Ou seja, não é o Estado que cria os mecanismos de controle, ele se apropria daqueles que já existem no meio social. É o poder que emana da periferia em direção ao centro. Isso é evidenciado no poema em análise. É possível observar que a prática de mentira, muito bem estruturada através do nível fonológico do poema, ocorre não apenas

no contexto que diz respeito à política, mas nas práticas cotidianas. Veja-se novamente os versos: “E assim cada qual / mente industrial?mente, / mente partidária?mente, / mente incivil?mente, / mente tropical?mente, / mente incontinente?mente, / mente hereditária?mente, / mente, mente, mente. / E de tanto mentir tão brava/mente / constroem um país / de mentira / diária/mente.”. A marcação dos versos 2, 3, 4, 5, 6 e 7 com um ponto de interrogação (?) no meio dos advérbios utilizados demonstra que, apesar da possibilidade de questionarmos as mentiras, elas são aceitas como verdades e, assim, cotidianamente, um país de inverdades vai sendo construído não apenas por seus mandatários, mas por sua população que se torna cúmplice quando “Mentem no passado. E no presente / passam a mentira a limpo. E no futuro / mentem novamente.

Considerações Finais

É inteligível, assim, a ideia de que toda a sociedade contribui para a manutenção da parte vergonhosa do passado, repassando de geração em geração mentiras que, de tanto serem repetidas, tornam-se obscuras verdades. E, assim, o poema é encerrado com a afirmação de que “E a mentira repulsiva / se não explode para fora / pra dentro explode / implosiva.”. Ou seja, mesmo sendo ocultada pela normalização construída via interiorização de determinada realidade social – mesmo que gritantemente distorcida – a mentira por fim, se não destruir pela explosão, destruirá seus possuidores por meio da implosão.

Assim sendo, baseando-se na plausibilidade teórica da obra de Berger e Luckmann, pode-se afirmar que a interação social é o principal mecanismo de aprendizagem com que os indivíduos se deparam no decorrer de suas vidas. O nascimento do sujeito pode ser tido como o marco inicial de uma história de interação social que somente deixará efetivamente de existir com a morte deste. Estar vivo é ser, necessariamente, um ser social, é jogar o jogo da sociedade. É ser participante de algo que, em todas as instâncias, ultrapassa nossa vida enquanto indivíduos e, muitas vezes, nos sufoca e nos faz sucumbir diante da fatídica realidade social.

Referências

Arendt, H. (1987). *Homens em tempos sombrios*, (D. Bottmann Trad.) Companhia das Letras.

Arendt, H. (1999). *Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal*, (J. R. Siqueira, Trad.). Companhia das Letras.

Bakhtin, M. (1997). *Estética da criação verbal*, (M. E. G. G. Pereira Trad.). Martins Fontes.

Berger, P. L. & Luckmann, T. (1976). *A construção social da realidade*, (F. S. Fernandes Trad.). Vozes.

Berger, P. (1986). *Perspectivas sociológicas: Uma visão humanística*, (D. M. Garschagen, Trad.). Vozes.

Eagleton, T. (2003). *Teoria da Literatura: Uma introdução*, (W. Dutra, Trad.). Martins Fontes.

Foucault, M. (1979). *Microfísica do poder*, (R. Machado, Trad.). Edições Graal.

Foucault, M. (1987). *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*, (R. Ramalete, Trad.). Vozes.

Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*, (B. Sidou, Trad.). Ed. Revista Tribunais.

Foucault, M. (1979). *Por uma genealogia do poder*, (R. Machado, Trad.). Edições Graal.

Rousseau, J. (2002). *Do contrato social*, (R. R. Silva, Trad.). Ridendo Castigat Mores.

Sant'Anna, A. R. (2007). *Poesia reunida: 1965-1999*. L&PM.

Sant'Anna, A. R. (2009). *Mediação de leitura: Discussões e alternativas para formação de leitores*. Global.

Emulações da Precariedade e Autenticidade nas Cenas Bolsonaristas: Análises da Estética da Extrema-Direita Brasileira

Emulaciones de Precariedad y Autenticidad en Escenas Bolsonaroistas: Análisis de la Estética de la Extrema-Derecha Brasileña

Júlia Morena Costa

Doutorado em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia

Docente, Universidade Federal da Bahia, Bahia, BA, Brasil

 juliamorenacosta@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-2272-9893>

 <https://doi.org/10.29327/2206789.19.32-6>

 Publicado em acesso aberto sob uma licença [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) 

Resumo

Este artigo objetiva analisar produções midiáticas e cênicas da extrema-direita brasileira, em especial relacionadas a Jair Bolsonaro, a partir dos seus efeitos de autenticidade e precariedade. A partir da análise das produções veiculadas nas redes sociais bolsonaristas, entendendo-as como elaborações de grande efeito político e mobilizador da sociedade nos últimos anos, procura-se discutir suas estratégias e características próprias. Para isso, são elencadas suas transmissões semanais ao vivo, fotografias, vídeos e discursos, a partir de três pontos de análise: as cenas que performam subversão da lei, as cenas religiosas e as cenas que envolvem o ato de comer, servir ou cozinhar refeições. Salieta-se que não se pretende esgotar os exemplos, mas sim, trazê-los como indicadores de possíveis caminhos de análise. Busca-se, com esse trabalho, apontar para a importância dos saberes da arte e dos estudos da linguagem, para a decodificação de estratégias de comunicação política em uma época de intensa espetacularização.

Palavras-chave: autenticidade, performance, política, extrema-direita

Resumen

Este manuscrito tiene como objetivo analizar producciones mediáticas y escénicas de la extrema derecha brasileña, especialmente relacionadas con Jair Bolsonaro, a partir de sus efectos de autenticidad y precariedad. A partir del análisis de las producciones difundidas en las redes sociales de Bolsonaro, entendiéndolas como elaboraciones de gran efecto político y movilizador de la sociedad en los últimos años, buscamos discutir sus estrategias y sus propias características. Para ello, se analizan sus transmisiones semanales en vivo, fotografías, videos y discursos, desde tres puntos de análisis: las escenas que realizan la subversión de la ley, las escenas religiosas y las escenas que involucran el acto de comer, servir o cocinar. Cabe señalar que no se pretende agotar los ejemplos, sino traerlos como indicadores de posibles caminos de análisis. El objetivo de este trabajo es señalar la importancia del conocimiento del arte y los estudios del lenguaje, para la decodificación de las estrategias de comunicación política en un momento de intensa espectacularización.

Palabras-clave: autenticidad, performance, política, extrema-derecha

Recebido em 28/11/2022

Aceito em 29/12/2022

Publicado em 31/03/2023

Introdução

O que podem os estudos da linguagem e a crítica teatral quando o horror se instala explicitamente na política e produz tantos ou mais espetáculos que qualquer obra ficcional? Como usar o saber da crítica literária e dos espetáculos para desarmar as cenas espetaculares produzidas deliberadamente e seus efeitos sobre uma sociedade que assiste diariamente a um show elaborado para monopolizar seu olhar? E quando a estetização da política, bem sinalizada por Benjamin (1994), atinge seus extremos e toma o espaço da própria discussão política? Considerando o apontado por Ileana Dieguez (2009), que “o político não se configura pelas problemáticas e temas, mas sim, especialmente, pela maneira na qual se constroem as relações com a vida, com o entorno, com os outros, com a memória, a cultura e, inclusive, com o artisticamente estabelecido”, torna-se imprescindível que o campo das artes, nas suas mais variadas linguagens, seja tomado como uma fonte de saber para a compreensão e ação no mundo contemporâneo, em especial, nos tempos de barbárie.

Para nossas análises, neste artigo, nos aproximamos do conceito de teatralidade, proposto por Jorge Dubatti (2017), ancorado na Antropologia do Teatro, ao defender que “la teatralidad es una condición de posibilidad de lo humano que consiste en la capacidad humana de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada” (p.21) . Partimos de um saber da teatralidade, que ultrapassa o teatro enquanto

arte e se amplia para um entendimento da teatralidade como um saber organizativo da mirada humana, podendo ser usado, entre outros, para fins políticos:

El mundo humano se sostiene en una red de mirada. Esa red o redes de mirada (de lo que debe y no debe verse, de lo que puede y no puede verse) generan acción social en todos los planos de la vida comunitaria y sostienen el poder, el mercado, la totalidad de las prácticas sociales. (...) Cuando hablamos de mirada, no nos referimos sólo a la mirada de los ojos, al estímulo físico-sensorial sino, en un sentido más amplio, a la percepción tanto física como emocional e intelectual. (p.22)

Dessa forma, nos propomos analisar cenas promovidas pelas redes bolsonaristas, em especial as produzidas e divulgadas pelo próprio Jair Bolsonaro, que visam organizar o olhar de sua base apoiadora, assim como dos que o rechaçam politicamente, ordenando e dominando o olhar da população brasileira durante sua gestão presidencial. Os materiais aqui selecionados, visam sinalizar que há uma ação teatral que organiza o olhar de um público que tem acesso a esses materiais, com objetivos de divulgação de valores e simbologias específicas, através de proposições estéticas planejadas, ainda que dissimuladas em uma aparente espontaneidade.

Faz-se importante lembrar que vivemos em um regime de economia de atenções muito bem explorado até então por certos grupos políticos em plataformas como redes sociais (Whatsapp, Facebook, Twitter, e cada vez mais Telegram, entre outras) que têm pautado nosso imaginário, nossas demandas políticas, os jornais impressos e televisivos e nossas discussões cotidianas. Constantemente, aparições públicas de políticos já são planejadas visando a produção de material para as redes sociais, a exemplo da entrada de Jair Bolsonaro no avião comercial no Espírito Santo em 2021 ou as “motociatas”, ocorridas nos últimos meses, em que são criados takes específicos para provocar engajamento nos canais bolsonaristas e de seus opositores. Temos, nesse momento, um presidente que se comporta como entertainer, que faz um *talkshow* semanal, às quintas feiras, com um espaço incerto e indefinido entre o pessoal (a partir de um perfil pessoal de rede social) e o oficial como presidente, escapando de possíveis sanções ou responsabilizações pelo que diz, mas garantindo um público expressivo e com caráter de verdade oficial.

Nessa brecha, Bolsonaro encena a naturalidade e a precariedade em uma estética elaborada desde antes da eleição (cenário pregado com fita crepe, câmeras amadoras de celulares, iluminação improvisada). Abundam cenas familiares, de refeições, bravatas, piadas e confissões de cansaço. Um espetáculo semanal, seguido de pílulas quase

diárias, ocupando a pauta de jornais, das redes sociais e da nossa política com pontos pouco frutíferos, mas com imenso engajamento, seja por opositores ou apoiadores. Ações que se coadunam muito bem para o sucesso da economia das atenções e para a geração de um caos que exaure a cena pública e mantém o ânimo de seus fiéis apoiadores amparados mais pelo simbolismo de seu “mito”, do que por resultados concretos de sua atuação política que até o momento são pífios até para a agenda conservadora.

Em uma máquina que funciona em diferentes plataformas e a partir de gatilhos em variados recursos e linguagens (jornais escritos, interação articulada em redes sociais, vídeos de Youtube, pronunciamentos oficiais, cenas caseiras e cotidianas, fotos supostamente vazadas), opera uma ação coordenada e milionária cada dia mais explícita. No início do ano passado, ficou comprovado que empresários bolsonaristas investiam uma média de 5 milhões de reais mensais na produção de conteúdos para manutenção dessa rede e de perfis falsos que atacam os opositores e instituições, em uma encenação de voz popular (Estadão, 2020, s.p.). Além, claro, de financiamento estrangeiro e uso de marqueteiros de outros presidentes do mesmo tipo internacionais. Tais ações promovem um ecossistema informacional, em múltiplas plataformas, que se alimenta intrinsecamente, gera conteúdos e enriquece seus produtores. O canal de Youtube do presidente em exercício entre 2018 e 2022, por exemplo, que já conta com mais de 10 anos de funcionamento e atividade intensa, e tem mais de 3,4 milhões de inscritos, ampara e é articulado por toda uma rede de outros canais alinhados politicamente, inclusive os dos seus próprios filhos e de alguns ministros, todos engajados na produção de conteúdo de seus canais próprios e associados às pautas presidenciais.

Há alguns anos, como um fenômeno mundial e não só local, houve a ascensão de políticos que são ou se tornam *showmens* e *entertainers*: Trump nos Estados Unidos, Matteo Salvini na Itália, André Ventura em Portugal, e o mais recente Javier Milei na Argentina, os inúmeros youtubers que se tornaram deputados nas últimas eleições, candidaturas como do apresentador Datena ou de Luciano Huck, que foram cogitadas para 2022, e claro, Bolsonaro, frequentador contumaz de programas sensacionalistas e agora dono de um show particular semanal às quintas feiras, nos quais fala de sua atuação, chama convidados, toca músicas e realiza entrevistas. Além de sua ação cotidiana no chamado “cercadinho” (espaço destinado aos apoiadores na entrada do Palácio da Alvorada), onde interage com seus eleitores e divulga essas conversas supostamente improvisadas. A produção de uma verdade paralela e da exaustão de

imagens que nos fazem rapidamente esquecer de um escândalo pior, para concentrar em um mais ameno (alguns até risíveis, propositalmente), garantem ao presidente uma aprovação constante que ronda os 30% dos eleitores, afiançando uma sobrevivência política até às próximas eleições. Também assegura a ele uma não responsabilização pelos seus atos e uma narrativa de perseguição constante, de frequente risco e, por isso, precisaria ser defendido pelos seus apoiadores a todo o tempo.

Suas *lives* semanais, em geral, respondem a uma mesma sistemática de cenário simplificado, contando com uma mesa, papéis ofício com impressões de notícias e tuítes. Essas reportagens e tuítes impressos, muitas vezes, são os mesmos utilizados por ele no “cercadinho”, para comentar as notícias, principalmente as que são negativas ao seu governo. Usando, nessas ações, uma estratégia especular de absorção da produção da oposição: quando se defende dos supostos ataques, se posiciona como uma vítima e com isso reorganiza sua base em sua defesa. E, quando faz chacotas dos ditos esquerdistas, provoca reações tanto da oposição quanto dos seus apoiadores por, ao mesmo tempo, causar comoção pelo estabelecimento de um opositor comum que une a sua base, pautando as redes sociais em ambos os espectros políticos polarizados. Também compõem o seu cenário objetos simples e temáticos, canetas da famosa e popular marca Bic, denotando simplicidade, e, em geral, alguma bebida ou comida simples, tais como um refrigerante e um pão, por exemplo. Em geral, faz uso de um figurino também simples e, muitas vezes, veste camisas de time de futebol ou roupas casuais, assim como seus convidados e, esporadicamente, utiliza adornos temáticos, como na sua visita ao Amazonas, em 2021. Em geral, apresenta postura corporal não formal, sentando-se de maneira relaxada, recostado sobre a cadeira ou apoiado na mesa, denotando informalidade e casualidade. Usa um tom de proximidade com o público, através de vocabulário simples e uso frequente de palavrões e xingamentos à mídia e aos oponentes políticos e se expressa com naturalidade e informalidade no tom de fala, tanto quando se dirige aos convidados presentes quanto quando dialoga com seus espectadores, inserindo piadas, conversas paralelas com assuntos não relacionados ao tema tratado e entrada e saída de personagens do extra-quadro. É importante sinalizar que toda a transmissão da *live* se dá sem cortes e com ajustes de câmera, inserção e recolocação de objetos em cena e acertos na microfonação, sem interrupção da gravação, mas sim incorporados à performance. A inclusão de informação extra não se dá pela via de inserção de vídeos ou imagens na montagem, mas a partir de fotos e reportagens

impressas em folhas ofício brancas ou de uso de celulares com gravações em áudio ou vídeo que são trazidas na hora por alguém dos bastidores, que adentra na cena para mostrar o aparelho.

A organização e proposição formal destas produções simulam uma certa precariedade e espontaneidade que dialogam com a “estética do amador”, tendência com ampla recorrência em produções audiovisuais contemporâneas de variadas naturezas. Rodrigo Carreiro (2018) sinaliza que esta estética da imperfeição “tem marcado presença através de múltiplas tendências estilísticas. Uma das mais proeminentes consiste na valorização de imagens e sons precários, de baixa resolução e/ou legibilidade, impregnados de erros técnicos, com textura amadora – uma espécie de estética da imperfeição” (p.156) que tem ganhado a preferência do público.

Brasil e Migliori (2010) corroboram essa tendência e sinalizam que:

Não apenas nos telejornais, mas também nos programas de auditório, nas investigações policiais, nas campanhas publicitárias e políticas, no cinema de grande e pequeno orçamento e em praticamente todos os tipos de site na internet, as imagens amadoras assumiram, nos últimos anos, um papel preponderante. (p. 86)

Tais produções, especialmente no campo político, têm sido capazes de extrair da suposta precariedade um elemento de autenticidade da ideia de conteúdos produzidos por amadores. Carreiro (2018), defende que essas formas supostamente de ‘real’ vem sendo usadas como estratégia de “engajamento afetivo de espectadores e utilizadas (intencionalmente ou não) para agregar valor cultural estético, biopolítico e econômico a obras que as utilizam para gerar uma aura de autenticidade e verossimilhança.” (p.157) Esta estética, nas campanhas bolsonaristas têm gerado um expressivo capital político baseado na aura de espontaneidade e casualidade nelas injetada, majoritariamente de forma simulada.

Sempre acompanhado de intérpretes de libras, nas transmissões semanais ao vivo, o presidente recebe convidados, conta piadas, conversa sobre temas de governo intercalados com assuntos genéricos do momento. Esse fazer confunde a função do presidente, mesclando grandes assuntos com exemplos pessoais, valorizando ações pequenas, como inauguração de mínimos trechos de estradas ou fontes de água, e diminuindo a importância de grandes questões nacionais como o combate à pandemia.

É comum que em alguns momentos, o presidente se mostra relaxado e estabelece assuntos com a equipe presente sobre futebol ou outros temas cotidianos durante as

lives. Mostrando-se à vontade com as pessoas cujas vozes que, desde os bastidores, adentram na cena, pergunta sobre os temas discutidos de maneira bem humorada. Performa, assim, uma pessoa acessível, democrática, com desejo de escuta das pessoas “comuns” da equipe. A proximidade com o público se estabelece tanto nas *lives*, através das conversas com a equipe e no tom informal, como no conhecido “cercadinho”, em que interage diretamente com seus apoiadores. Essa proximidade também está performada nas manifestações de rua, quando reafirma seu discurso de “homem do povo”, que come em barraquinhas, entra em padarias, passeia com seus apoiadores, assim como durante a sua campanha presidencial, nas relações diretas que estabelecia com seus grupos virtuais de apoio, em especial no Whatsapp (Goulart, 2018, s.p.). Assim, a mesma estratégia de interação informal se estabelece nos 4 espaços (*lives*, “cercadinho”, passeios na rua e grupos de militância), sempre protegido da imprensa oficial ou do contraditório, pois em todos estes ambientes é conhecido o controle de quem ali pode adentrar ou permanecer. O acesso ao “cercadinho”, por exemplo, é controlado por seguranças, que verificam o grau de apoio que o público manifesta e proíbe a entrada de qualquer pessoa com equipamento profissional, para coibir a participação da imprensa infiltrada, embora a informação divulgada é de que seja um local democrático e de amplo acesso ao presidente.

A Política do Espetáculo

Durante os últimos quatro anos, entre 2018 e 2022, verificou-se uma produção extensa e intensa de espetacularização das ações presidenciais e de outros políticos do campo da extrema-direita e alguns desses espetáculos têm se mostrado notadamente reincidentes, e repetitivos. Por isso, elenca-se, nessa pesquisa, alguns deles a título de exemplo.

O primeiro dessa classificação seriam os dedicados à perversão da lei, seja esta entendida como moral ou mesmo constitucional. Nesses acontecimentos, são excessivos os casos de aglomeração no período de quarentena provocados por Bolsonaro, enquanto governadores e autoridades orientavam o isolamento. Também foi comum a produção e divulgação de cenas do presidente comendo churrasco e andando de jet-ski, enquanto o país que ele governa atingia marcas significativas de mortes pelo adoecimento por SarsCov-19, no mesmo dia que o Congresso e o STF declararam luto oficial (Pires, 2020,

s.p.) (Extra, 2020, s.p.). Também foram produzidas contravenções de trânsito, como ocultar as placas das motos na “motociata”, o que, a princípio, não teria sentido lógico, pois era um material extensamente divulgado e com autoria declarada, mas que, no entanto, foi uma importante performatização da contravenção. Houve ainda uma série de alusões ao nazismo e supremacismo branco, tais como beber leite durante sua *live* ou, ainda mais diretamente, durante o debate eleitoral do dia 28 de agosto de 2022, ao fazer suas considerações finais com o lema “Deus, Pátria e Família”, criado pelo fascismo e usado pelo integralismo no Brasil. Todos esses exemplos que, longe de esgotar o elenco de ações e cenas promovidos por Bolsonaro e seus correligionários, se consolidam como espetáculos que reafirmam o seu poder e espontaneidade e provocam rápida reação dos seus supostos ‘inimigos’ atacados. Há, em todos estes exemplos, uma explicitação da percepção clara das regras legais e morais ou da liturgia e formalidade exigidas pelo próprio cargo, mas têm-se espetacularizado justamente a subversão dessa lei sem nenhum pudor. E, esses atos são transformados, mais uma vez, em capital político, performando autenticidade e poder, pois seu autor, assim, se coloca acima da lei, acima de quaisquer regras. Atualmente, como mostra de perseguição, vem se espetacularizando não só a tentativa de burlar a lei, mas também os impedimentos que seus autores têm sofrido para fazê-lo. Como no caso do jogo de futebol ocorrido em 10 de outubro de 2021, em que divulgou ter sido supostamente impedido de comparecer à partida por não estar vacinado, questionando essa exigência sanitária. Mais tarde, revelou-se que, na verdade, a equipe presidencial nunca havia entrado em contato com o time que havia feito a exigência e que o presidente não havia comparecido ao estádio. Tal fato foi amplamente noticiado pela sua base midiática, a partir de significantes como a coragem do presidente e a intolerância e iniquidade das medidas sanitárias supostamente exigidas. (Teófilo & Almeida, 2021, s.p.).

É importante sinalizar que a agressividade da performance desses atores políticos rapidamente é mimetizada e ecoada pelos seus apoiadores em manifestações públicas. Significativos exemplos desse fenômeno foram a invasão recente do Capitólio, nos EUA, o apoio popular violento ao deputado Daniel Silveira, no Brasil, ou, ainda, a manifestação dos caminhoneiros ocorrida em 07 de setembro de 2021, com a invasão da Esplanada e do Ministério da Saúde. Todos esses eventos foram filmados e divulgados pelos próprios participantes. A invasão ao Capitólio, assim como todos esses eventos, foi realizada na e para a internet para milhões de pessoas em todo o mundo, que assistiram as

transmissões. A maioria filmava a si mesmo e performativa poder dentro dos prédios invadidos (Colomé, 2021, s.p.). *Lives*, fotos e textos eram gerados em tempo real. Essas pessoas buscavam, declaradamente, reconhecimento entre os seus, diziam querer ser vistas e recordadas. Declararam querer se transformar em sujeitos pertinentes para a história, ainda que para isso tenham produzido provas contra si mesmas de seus próprios crimes⁷. Frequentemente, assim como no caso do Capitólio, a performance de manifestações públicas ocorre para as câmeras, muito mais do que para os presentes. Essa presença performática garante um valor de pertinência e de importância, que alimenta o capital de atenção desses atores sociais e políticos. Não raro esse capital rapidamente é transformado em votos ou engajamento nas redes sociais. São extensos os exemplos de envolvidos em escândalos que rapidamente são alçados a representantes políticos como deputados e vereadores e que se mantêm na função pública e representativa por sucessivamente provocar ações performáticas que lhe garantam continuar aparecendo nos compartilhamentos de redes sociais e de mídia oficial. Poderiam, esses atos políticos sociais, serem lidos como uma liminaridade, como proposto por Turner (1988) e sinalizado por Dieguez (2009), ao instalar na vida cotidiana de uma comunidade (neste caso, uma comunidade restrita como seriam os grupos de apoio aos presidentes citados) um tempo dramático e de comportamentos exaltados, na qual se abre uma brecha pública de um ato emocional que se destina a desafiar a estrutura de poder? Neste caso, haveria um interesse constante dos (autoproclamados) representantes desses grupos de perpetuar a liminaridade, mantendo um estado permanente de tensão e rivalidade, fazendo da subversão e do caos um modo político de sustentação.

Outras categorias recorrentes são as cenas religiosas e o uso das cenas alimentares, sejam estas íntimas ou familiares ou em eventos oficiais de governo. É importante ressaltar que, muitas vezes, essas três categorias mencionadas – subversão da lei, cenas religiosas e o gasto populismo – acontecem de forma imbricada, podendo

⁷ É importante destacar que nesses casos é constante a produção de imagens que pervertem os limites da lei ou da moral, performando poder, mas que também servem, posteriormente como registro dessa infração, ocasionando sua possível punição. Caso emblemático é o da CPI da Covid, ocorrida no Brasil em 2021. Pela primeira vez, um inquérito dessa natureza conta com extenso material produzido pelos próprios agentes dos crimes – ainda que no terreno de uma possível dubiedade, como de praxe – que atestam as várias ocasiões em que se perverteu a lei e o combate à pandemia. Houve, por exemplo, por exemplo, a reunião do “comité paralelo de saúde” filmado, ainda que os interrogados da CPI negassem sua existência. Essa estratégia opera no *doublebind*, ou seja, o envio de duas informações opostas ao mesmo tempo, gerando um ruído comunicacional que permite simultaneamente a defesa e a negação dos mesmos atos pela base apoiadora.

um ato performar mais de uma dessas características mobilizadoras de sua base bem como de sua oposição.

Assim, como a segunda categoria de cenas analisadas por este estudo, estão as de cunho religioso. Nesta, constam tanto as estritamente religiosas, como os batismos – inclusive o do próprio Bolsonaro no rio Jordão pelo pastor Everaldo cujo vídeo foi amplamente divulgado –, presenças em cultos, indumentárias com referências aos ícones litúrgicos cristãos e judaicos, entre outros atos. Mas, também, os atos alegóricos como, por exemplo, nas ofertas da cloroquina aos seus seguidores reunidos nas manifestações de 2020, tal qual em ofertórios de cultos. Ou, mais significativamente, no discurso feito por Bolsonaro quando Sérgio Moro, seu então ministro da Justiça, se demite do cargo e rompe com seu governo e é comparado a Judas, que traiu o messias, enquanto Bolsonaro se compara a Jesus traído. Bolsonaro, nesse discurso, evoca a cena da mesa compartilhada entre os dois e o prenúncio da traição. Ao comparar o suposto café da manhã com seus ministros colocados como apóstolos à Santa Ceia, Bolsonaro reconstrói a passagem bíblica anunciando que seria traído naquele dia.

A imagem, que, mais uma vez, coloca Jair como Jesus, o Messias que se sacrifica para nos salvar (a primeira vez, dando seu sangue na facada e, agora, enfrentando um judas entre os seus), dialoga com um imaginário muito fomentado pelas bases bolsonaristas. Sacraliza o mito e o reafirma como aquele que deve ser seguido, mesmo que os caminhos pareçam tortuosos. O perseguido, vilipendiado, crucificado, mas altivo e que merece ser defendido. (Costa, 2020, s.p.)

Novamente, nas campanhas para eleição presidencial de 2022, o apelo bíblico é um importante componente da sua divulgação como candidato à reeleição. Além das comparações entre Bolsonaro e o messias, que deve criar o reino de Deus na Terra, sua esposa, Michelle Bolsonaro, vem sendo comparada à Ester, importante personagem feminina da bíblia que, apesar do improvável, se torna rainha ao se casar com o rei Assuero e recebe a missão de salvar o povo hebreu da morte. Também são efusivamente compartilhadas pela campanha oficial do candidato à reeleição cenas da primeira dama em discursos políticos em tom de pregação, evocando a guerra do “bem contra o mal” e usos de muitas referências bíblicas e palavras significativas para o meio religioso, como “aleluia” e a promessa de que seu marido é o “escolhido de Deus”. A referência à Rainha Ester, essa figura que une política e religião, procura consolidar a imagem de mulher de fé que intercede pelo povo, tal qual a heroína bíblica, e redimir a imagem de Bolsonaro junto ao eleitorado feminino, onde encontra sua principal rejeição. Frequentemente, a

comparação é acompanhada pela foto da primeira dama, as cores da bandeira do Brasil e alusões a elementos ou poses religiosas. As imagens comparativas têm sido divulgadas inclusive por membros do governo, tais como a ministra Damarens Alves.

Figura 1

Postagem do Pastor Junior Tercio em redes sociais em 2022 e tuíte da ministra Damarens Alves



Fonte: Redes sociais de Pastor Junior Tercio e Damarens Alves, 2022

Figura 2

Vídeo de divulgação da visita de Bolsonaro e sua esposa na Igreja Batista da Lagoinha, em Belo Horizonte



Fonte: Acervo da autora

Figura 3

Tuíte da ministra Damares Alves



Fonte: Redes sociais de Damares Alves, 2022

E, finalmente, na última categoria trazida a este estudo, estão as inúmeras cenas alimentares e, muitas vezes familiares, que, frequentemente, ocorrem também dentro dos espaços de intimidade. Há, nessas cenas produzidas, elementos muito significativos e repetitivos: adentramento da intimidade; reforço dos valores familiares; simplicidade das áreas de serviço (com uma constante de nunca mostrar as áreas sociais); alimentos simples e acessíveis; falta de artigos de serviço (guardanapo, jogo americano, prato etc.) e de pessoal de serviço (não há garçom ou faxineiro, por exemplo). Estes elementos emulam simplicidade, masculinidade e aproximação com o popular e, como apontado por Paolo Demuru (2021), há ainda um apelo ao nacionalismo instituído a partir das comidas escolhidas para as cenas.

Já no seu jantar de posse, em janeiro de 2019, as contas oficiais do então recém-empossado presidente divulgaram um pequeno vídeo em que ele se servia sozinho e escolhia um prato simples de macarrão, que comeu de pé, usando a faixa presidencial. Logo, as câmeras foram desligadas e nenhuma outra imagem do jantar foi divulgada. Rapidamente, as redes replicaram a postagem, apontando a humildade do presidente em servir a si mesmo um prato de comida tão modesta, ainda que ocupasse o cargo mais importante do poder executivo. Poucos meses depois, sua conta novamente divulga-o almoçando, sozinho, durante os eventos da reunião do Fórum Econômico de Davos, na Suíça, em 2019, em um bandeirão, em foto realizada pelo próprio fotógrafo da Presidência. Tal foto foi acompanhada por uma forte campanha dos perfis bolsonaristas exaltando a simplicidade e autenticidade do presidente, que não esbanjava em almoços caros junto a outros líderes nacionais. Foi amplamente divulgada ainda, uma montagem

que comparava esse momento e escolha de Bolsonaro a um dos seus antecessores na presidência, Luís Inácio Lula da Silva, tomando champagne com sua então esposa, em um exercício de mimese reversa, apontando o primeiro como austero e o segundo como esbanjador. Ainda que estas fotos tenham sido feitas pelo fotógrafo oficial da presidência, elas mantêm o tom amador de enquadramento e luz, simulando um 'flagra' de um momento espontâneo de Jair Bolsonaro, isolado dos outros líderes mundiais e à margem das discussões de poder, ao mesmo tempo que se mantém fiel aos seus supostos gostos simples.

Em 2021, em outra viagem oficial como presidente, desta vez a Nova Iorque, Bolsonaro publica em suas redes que havia sido impedido de entrar em alguns restaurantes e divulga uma foto de si mesmo, junto a sua equipe, comendo pizza na rua, em mais uma construção de simplicidade e autenticidade, desta vez, com efeitos estendidos a toda a sua equipe.

Figura 4

Jantar de posse e almoço no bandeirão durante o Fórum Econômico de Davos, 2019



Fonte: Redes sociais de Jair Bolsonaro e apoiadores, 2019

Figura 5

Jantar de posse e almoço no bandeirão durante o Fórum Econômico de Davos, 2019



Fonte: Redes sociais de Jair Bolsonaro e apoiadores, 2019

Figura 6

Jantar de posse e almoço no bandeirão durante o Fórum Econômico de Davos, 2019



Fonte: Redes sociais de Jair Bolsonaro e apoiadores, 2019

Figura 7

Bolsonaro e sua equipe em Nova Iorque, durante viagem oficial



Fonte: Redes sociais de Jair Bolsonaro, 2021

Ainda em 2019, Bolsonaro viaja oficialmente ao Japão e, em suas redes, divulga sua dificuldade em se adaptar à culinária local. Recusa-se a comer a comida oferecida e vai a uma churrascaria, fazendo referência a uma comida muito apreciada e popular no Brasil e publica fotos de si mesmo, cozinhando em seu próprio quarto de hotel, um pacote de macarrão instantâneo. Essa última cena foi especialmente apreciada por seus seguidores e o macarrão instantâneo passa a figurar então em várias outras fotos divulgadas pelo então presidente, inclusive com inserções em algumas *lives*.

Figura 8

Recorrência da presença do macarrão instantâneo em imagens divulgadas por Jair Bolsonaro



Fonte: Redes sociais de Jair Bolsonaro, 2019

Figura 9

Recorrência da presença do macarrão instantâneo em imagens divulgadas por Jair Bolsonaro



Fonte: Redes sociais de Jair Bolsonaro, 2019

Figura 10

Recorrência da presença do macarrão instantâneo em imagens divulgadas por Jair Bolsonaro



Fonte: Redes sociais de Jair Bolsonaro, 2019

A repetição de alguns elementos provoca um efeito de reconhecimento em seus espectadores e a exibição da comida passa a dialogar com seu público e “seus posts sobre o mundano ato de comer e cozinhar exibem e defendem seu populismo”, manifestado “pelo uso popular e cotidiano das mídias sociais, tanto quanto discursos políticos formais” (Demuru, 2021, p. 507). Essas cenas mencionadas também performam subversão das regras de diplomacia e da formalidade que se esperam de um presidente da república em missões em outros países. Mais uma vez, esse ato dialoga diretamente com seu público, mobilizando sua base em valores próprios como a autenticidade de um líder que não se dobra ao próprio cargo que ocupa.

Outro elemento alimentar recorrente e usado amplamente em várias ocasiões é a lata de leite condensado. Originalmente publicada em suas redes oficiais ainda durante a

sua campanha, em 2018, a foto de Bolsonaro tomando café da manhã, em uma mesa sem toalha, um café simples em copo de vidro e um pão com leite condensado, sem pratos ou guardanapo de apoio e na área de serviço da sua casa, rapidamente viralizou entre apoiadores e oposição. A mesma cena foi utilizada para apoiar e rechaçar o personagem e fortaleceu a “autenticidade” construída de homem simples e “sem refinamento”, ainda que morasse em um dos mais caros condomínios do Rio de Janeiro. Nesse caso, apoiadores e opositores reafirmaram os mesmos valores, ainda que em julgamentos opostos, fortalecendo a significação proposta pelas imagens produzidas. O leite condensado rapidamente se tornou então elemento significativo para o então presidente, que passou a levar latas grandes e pequenas para suas *lives* e usá-las como elemento cênico

Figura 11

Uso da lata de leite condensado na campanha e como objeto de cena em live



Fonte: redes sociais de Jair Bolsonaro, 2018

Figura 12

Uso da lata de leite condensado como objeto de cena em live



Fonte: redes sociais de Jair Bolsonaro 2021

As cenas alimentares ganha contornos especiais quando adentra os espaços de íntimos e são reiterados, principalmente pelo uso das redes sociais, causando efeito de intimidade com Bolsonaro e sua família, e reforçando valores familiares; da performance masculina (a partir do não uso de apoio de louças ou outros itens de serviço); simplicidade, a partir das escolhas dos alimentos e dos utensílios utilizados e da ausência de equipe de serviço; naturalidade, por supostamente serem capturas espontâneas e não planejadas. São excessivas as imagens de café da manhã de Bolsonaro sozinho ou na companhia de seus filhos.

Figura 13

Cena publicada pelas redes oficiais de Jair Bolsonaro sob legenda "QG", sugerindo que estavam sendo tomadas decisões políticas em família



Fonte: redes sociais de Jair Bolsonaro, 2019

Figura 14

Cenas variadas de café da manhã publicadas nas redes sociais de Jair Bolsonaro entre 2019 e 2022



Fonte: redes sociais de Jair Bolsonaro e apoiadores, entre 2019 e 2022

Figura 15

Cenas variadas de café da manhã publicadas nas redes sociais de Jair Bolsonaro entre 2019 e 2022



Fonte: Redes sociais de Jair Bolsonaro e apoiadores, entre 2019 e 2022

Figura 16

Cenas variadas de café da manhã publicadas nas redes sociais de Jair Bolsonaro entre 2019 e 2022



Fonte: Redes sociais de Jair Bolsonaro e apoiadores, entre 2019 e 2022

Figura 17

Cenas variadas de café da manhã publicadas nas redes sociais de Jair Bolsonaro entre 2019 e 2022



Fonte: Redes sociais de Jair Bolsonaro e apoiadores, entre 2019 e 2022

Figura 18

Cenas variadas de café da manhã publicadas nas redes sociais de Jair Bolsonaro entre 2019 e 2022



Fonte: Redes sociais de Jair Bolsonaro e apoiadores, entre 2019 e 2022

Figura 19

Cenas variadas de café da manhã publicadas nas redes sociais de Jair Bolsonaro entre 2019 e 2022



Fonte: Redes sociais de Jair Bolsonaro e apoiadores, entre 2019 e 2022

Figura 20

Reunião com conselheiro de segurança dos EUA, em que o próprio Bolsonaro serve o representante estadunidense em uma mesa simples, na área de serviço de sua própria casa no Condomínio Vivendas da Barra, depois de eleito, em 2018



Fonte: Redes sociais de Jair Bolsonaro, 2018

Considerações Finais

Em todas essas manifestações e cenas analisadas neste artigo, estabelece-se como alinhavo a estética da precariedade como uma das principais configuradoras da autenticidade. O aparente amorismo, pressupõe uma relação direta, supostamente não mediada por marqueteiros, entre o eleito e seu povo. Geralmente suas imagens parecem ser filmadas em celulares e com apoio de objetos caseiros, como tripés improvisados ou fita crepe (e não em equipamentos profissionais), imagens tremidas ou iluminação amadora, ângulos que parecem improvisados ou não preparados. Há, inclusive, nas produções de Bolsonaro, um interesse específico na encenação e/ou exposição de bastidores, tanto nas *lives*, como nas demais cenas divulgadas nas redes bolsonaristas. Neste materiais, é comum que se exponham bastidores simples e de aparente improvisação, com materiais muitas vezes sendo realizados, supostamente, por seus filhos ou apoiadores amadores. Essa proposição de suposto não anteparo de produção, encontra ecos na estética documental e documentarista e, principalmente, com o fazer dito espontâneo da internet, onde qualquer um poderia realizar uma suposta comunicação direta com seus seguidores. Há, nesse sentido, uma construção proposital de tom precário, barato, de despreparo e despreensão circulando por todas essas produções

espetaculares, emulando uma espontaneidade do seu presidente e até mesmo, em alguns casos, uma adesão popular da claqué infiltrada, como no caso do banho de mar nas férias de Bolsonaro em Praia Grande, em 2021, e que depois verificou-se que vários dos presentes, coincidentemente munidos de celular dentro da água, faziam parte da equipe que sempre o acompanha nos “cercadinhos” do palácio do planalto.

É importante recordar que Jair Bolsonaro, como um populista, tal como definido por Laclau (2013), separa os cidadãos entre apoiadores e detratores e produz uma performatividade de não mediação entre si e seu povo que está composto apenas por seus aliados. Bolsonaro governa e performance para os seus. O seu espetáculo é direcionado para seus apoiadores, que, ainda que difusos por responder a muitos grupos nem sempre coordenados entre si, responde a uma negação de seu oposto, chamados genericamente como esquerdistas ou de sistema. A audiência da oposição é, no entanto, sumamente importante, desde que na provocação de seu rechaço. A performance para os tais ‘esquerdistas’, que tem um conceito também difuso, serve enquanto reafirmadora da oposição e da agregação do seu ‘povo’. Na intensa polarização política, entre o povo e seu inimigo, é recorrente para seus apoiadores interpretar a oposição como validação da própria crença. A provocação de Bolsonaro e as consequentes reações de rechaço reforçam o efeito de reafirmação sobre sua base, criando um significante mais de poder. Ou seja, a rejeição dos opositores é a concretização de parte do espetáculo e seus efeitos. Hoje, esse “povo” corresponde a cerca de 30% de fiéis eleitores, que, ainda que difusos em suas identidades, respondem a algumas mensagens em comum, compartilhando valores como a masculinidade, o apelo popular, a moralidade familiar, a religiosidade e a sobreposição das pautas do mercado. Na arena do confronto polarizado, a energia do rechaço dos inimigos é rapidamente agenciada e capitalizada como validação dos efeitos do espetáculo apresentado ao seu “povo”, que vagarosamente, tende a ser cada vez mais exclusivo, excludente e radicalizada, conforme a rejeição ao presidente aumenta.

Essa performatividade e o alcance de uma mística de força e autenticidade tem se mostrado capaz de criar uma verdade paralela e, no nosso entendimento, se ampara em uma escassez de uma linguagem capaz de decodificá-la para desarmar essa máquina de produção de conteúdos. Dessa forma, entendemos a importância da decodificação das estratégias de construção da suposta naturalidade, autenticidade e espontaneidade dos cliques “surpresa”, “documentos”, de registros desarmados (Cafés da manhã, comendo

milho, gravando pronunciamentos etc.). Infelizmente, os modos cada vez mais performáticos e espetacularizados da política não são uma prerrogativa somente de Bolsonaro e há indícios que continuarão mesmo com a derrota do candidato à reeleição nas urnas. Sabe-se, também, que tal modo de produzir e divulgar mensagens políticas ultrapassa as fronteiras brasileiras e têm assumido caráter global, com incidências em vários territórios atualmente. É preciso criar uma linguagem para contrapor a aparente ilógica da atuação dessa máquina fascista e sedutora. E para isso, acreditamos no saber teatral, na literatura e demais linguagens artísticas e na crítica.

Referências

Benjamin, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e crítica cultural*. Brasiliense.

Brasil, A. & Migliorin, C. (2010). *Biopolítica do amador: Generalização de uma prática, limites de um conceito*. Galáxia.

Carreiro, R. (2018). *A hora dos amadores: Notas sobre a estética da imperfeição no audiovisual contemporâneo*. Rumores.

CGN (2020, 11 de março). Bolsonaro pagam até R\$ 5 milhões por mês para ataques a STF nas redes. *Jornal CGN*. <https://jornalgggn.com.br/na-rede/bolsonaristas-pagam-ate-r-5-milhoes-por-mes-para-ataques-a-stf-nas-redes/>

Extra (2020, 09 de maio). Bolsonaro marca churrasco para o dia em que o Brasil deve chegar a 10 mil mortes por coronavírus. *Jornal Extra*.

Colomé, J. (2021, 01 de setembro). A vitória dos ‘trolls’ que invadiram o Capitólio: Como a Internet se transformou na vida real. *El País*.

Costa, J. (2020, 29 de abril). Os gatilhos presentes no pronunciamento de Jair Bolsonaro. *Catarinas*.

Demuru, P. (2021). Gastropopulism: A sociosemiotic analysis of politicians posing as “the everyday man” via food posts on social media. *Social Semiotics*, 31(3), 507-527. <https://doi.org/10.1080/10350330.2021.1930800>

Dieguez, I. (2009). *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*. Univeridad de Castilla. Archivo Artea UCLM.

Dubatti, J. (2017). *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. ENSAD.

Efraim, A. (2021, 12 de outubro). Bolsonaro foi proibido de ir ao jogo do Santos? Entenda. *Esportes Yahoo*. <https://esportes.yahoo.com/noticias/bolsonaro-foi-proibido-de-ir-ao-jogo-do-santos-entenda-152007836.html>

Estadão (2020, 11 de março). Empresários bolsonaristas financiam ataques contra STF, revela inquérito. *Jornal Estadão*. <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,empresarios-bolsonaristas-financiam-ataques-contra-stf-revela-inquerito>

Goulart, J. (2018, 26 de julho). Oito segundos na tevê; 897 grupos de WhatsApp. *Piauí*.

Laclau, E. (2013). *A razão populista*. Três Estrelas.

Pires, B. (2020, 10 de maio). Brasil passa de 10.600 mortes por covid-19, enquanto Bolsonaro anda de jet ski e chama pandemia de “neurose”. *El País*.

Teófilo, S., & Almeida, K. (2021, 10 de outubro). Sem vacina, Bolsonaro é impedido de assistir ao jogo do Santos, em SP. *R7*.