



## Arte e saúde: desafios do olhar



ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE  
JOAQUIM VENÂNCIO



Ministério da Saúde

FIOCRUZ  
Fundação Oswaldo Cruz

## **FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ**

### **Presidente**

Paulo Buss

## **ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE JOAQUIM VENÂNCIO**

### **Diretor**

André Malhão

### **Vice-diretora de Pesquisa e Desenvolvimento Tecnológico**

Isabel Brasil

### **Vice-diretor de Desenvolvimento Institucional**

Sergio Munck

# Arte e saúde: desafios do olhar

Ana Lucia de Almeida Soutto Mayor  
Verônica de Almeida Soares

ORGANIZADORAS



ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE  
JOAQUIM VENÂNCIO



Ministério da Saúde

FIOCRUZ  
Fundação Oswaldo Cruz

Copyright © 2008 dos autores  
Todos os direitos desta edição reservados à  
Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio/Fundação Oswaldo Cruz

## **Projeto Gráfico e Editoração Eletrônica**

Marcelo Paixão

## **Capa**

Zé Luiz Fonseca

## **Revisor**

Elis Galvão

Ana Clara Vestes

Catálogo na fonte  
Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio  
Biblioteca Emília Bustamante

---

A786    Arte e Saúde: desafios do olhar / Organizado por Ana Lucia de Almeida Soutto Mayor e Verônica de Almeida Soares . - Rio de Janeiro: EPSJV, 2008.

244 p. : il.

ISBN: 978.85-98768-30-4

1. Cinema Educativo. 2. Arte - Educação. 3. Saúde. 4. Projetos Educacionais. 5. Pesquisa e Educação. 6. Educação Profissional. 7. Ensino médio. I. Mayor, Ana Lucia de Almeida Soutto. II. Soares, Verônica de Almeida.

---

CDD 791.4

## SUMÁRIO

- APRESENTAÇÃO 7 **Sonhando de olhos abertos**  
Verônica de Almeida Soares
- ARTIGOS 25 **“O alienista num azylo muito louco”:  
narrativa e transgressão no diálogo entre  
literatura e cinema**  
Ana Lucia de Almeida Soutto Mayor
- 35 **Epidemias e história**  
André Luiz Vieira de Campos
- 47 **Representação da tuberculose na  
literatura brasileira na passagem do  
século XIX para o XX**  
Ângela Porto
- 57 **A história da tuberculose contada em  
Floradas na Serra**  
Dilene Raimundo do Nascimento
- 67 **As máscaras do terror: uma leitura de  
“Extermínio”, de David Boyle**  
Luiz Felipe Andrade
- 75 **De fato: a questão é o tempo**  
Maria Amelia Costa
- 85 **Ciência, arte e complexidade em mindwalk**  
Marcelo Bessa de Freitas
- 97 **O ponto de mutação e a questão  
socioambiental**  
Alfredo Cesar T. de Oliveira

- 109 **A enigmática arte de viver a terceira idade**  
Marilda Moreira
- 123 **O “Homem-Elefante” e as transformações perceptivas do observador da modernidade**  
Maria Cristina Miranda da Silva
- 137 **Descobrimo “O Homem-Elefante”: entre a ficção e a realidade**  
Gladys Miyashiro Miyashiro
- 153 **O papel do corpo no teatro-educação**  
Carmela Corrêa Soares
- 169 **O corpo na escola: o papel do professor e do diretor de teatro no trabalho com jovens do ensino médio**  
Andréa Pinheiro  
Brunella Providente
- 183 **Mais do que um crime**  
Clarisse Fukelman
- 219 **A dança dos Orixás: mito e história**  
Aissa Afonso Guimarães
- 231 ***Super sizes, fast food and fast life: reflexões sobre a cultura de consumo***  
Elaine Teixeira Rabello
- 241 **Website “Arte e Saúde”: a tecnologia da informação a serviço da formação de profissionais em saúde**  
Gregorio Galvão de Albuquerque  
Chaiana Furtado de Mendonça Oliveira  
Elaine Teixeira Rabello

## APRESENTAÇÃO

# Sonhando de olhos abertos

*Verônica de Almeida Soares<sup>1</sup>*

A coletânea de textos que aqui apresentamos surgiu do desejo de registrar e socializar uma parcela das reflexões dos participantes do Projeto Arte e Saúde, que vem sendo desenvolvido na Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio desde 2003. Este projeto tem como desafio buscar construir espaços de articulação de ensino e pesquisa através do desenvolvimento de metodologias de criação, recepção e reflexão nos diálogos entre os campos da arte e da saúde, resguardando-se a autonomia das duas áreas de conhecimento.

A culminância do projeto evidencia-se num evento no qual propomos uma imersão estética nas linguagens artísticas e, em especial, no cinema, com o objetivo de propiciar aos espectadores e participantes uma experiência sensível de afetação pela arte e por questões relevantes da saúde pública. A partir das mesas-redondas e debates suscitados pela exibição de filmes, apresentação de peças de teatro e vivências em oficinas, realizadas de 2003 até 2006, reunimos estes artigos e relatos que compõem o livro Arte e Saúde: desafios do olhar.

A produção científica expressa na publicação é um dos resultados que evidencia a construção de um espaço privilegiado de conhecimento sobre a arte no contexto da educação profissional de ensino médio em saúde.

Coube a mim a prazerosa e complexa tarefa de apresentar o projeto e os artigos, frutos da experiência e da paixão pela transformação das práticas cotidianas escolares. Projeto multidisciplinar que venho construindo e compar-

---

<sup>1</sup> Professora de Artes Plásticas e Visuais da Escola politécnica de Saúde Joaquim Venâncio/Fiocruz e Membro da equipe do Projeto de Pesquisa e Extensão Cinema para Aprender e Desaprender - CINEAD.

tilhando com outros companheiros de trabalho, na busca da consolidação de uma proposta político-pedagógica que investe na formação de alunos e professores pesquisadores críticos que sonhando de olhos abertos vem concretizando a utopia de gestar a escola pública de qualidade.

### **De artista, médico e louco todo mundo tem um pouco**

Suporte da memória, este relato da trajetória dessa experiência propõe-se a criar alguns caminhos para a leitura de textos heterogêneos sobre a diversidade de temas e abordagens que o projeto de desenvolvimento tecnológico Arte e Saúde promoveu em quatro anos.

A motivação inicial do projeto surgiu do desejo e da relevância de realizar um debate sobre o Dia Nacional da Luta Antimanicomial através do cinema. Tendo como foco a “experiência do enlouquecimento” tanto na dimensão existencial e afetiva quanto na dimensão social e institucional buscou-se fazer dialogar as diferentes representações sobre problemas da área de saúde mental expressas nos filmes de significativos criadores. E, ainda, perceber como as diferentes opções estéticas e ideológicas desses artistas têm sensibilizado o olhar do público e interferido na produção de sentidos e na polissemia de narrativas sobre o que foi visto e vivenciado na sala de projeção.

Assim nasceu em maio de 2003 o Projeto Arte e Saúde I – Arte e Loucura, sob a coordenação de Pilar Belmonte, Verônica de Almeida Soares e Viviane Fernandes, propiciando o estabelecimento de parcerias internas entre o Grupo de Trabalho de Saúde Mental, o Laboratório de Formação Geral na Educação Profissional em Saúde (LABFORM) e a Coordenação de Comunicação, Divulgação de Eventos da EPSJV.

A participação de outras unidades da Fiocruz e de outras instituições de ensino, pesquisa e cultura como possibilitou o uso de diferentes espaços de construção de conhecimento e troca entre profissionais e saberes.



A receptividade e o envolvimento de alunos, professores e convidados na Semana de Arte e Loucura expressou o potencial de dar continuidade à proposta em 2004.

### **Muitos tombavam na rua; outros tinham tempo de ir até a banca ou tenda mais próxima, ou até qualquer pórtico; sentavam-se e morriam**

Assim, sob a coordenação de Cláudio Gomes, Marcio Rolo, Verônica Soares do LABFORM e Ana Lucia de A. Soutto Mayor do CAP UFRJ gesta-se o Arte e Saúde II - Arte e Peste, com o objetivo de contemplar a relação entre arte e epidemiologia e a inclusão de outras linguagens artísticas como: as artes cênicas e a literatura, além da consolidação da linguagem cinematográfica na semana de exposições e debates. Nesse ano as diferentes percepções sobre a peste foram tecendo novas redes de conhecimento e de parcerias internas e externas.

### **Podia dar às pedras costumes de flor**

A trajetória de desenvolvimento do projeto resultou no Arte e Saúde III – Arte e Meio Ambiente, em 2005 - que elegeu a arte e as questões ambientais como uma possibilidade de estabelecer diálogos entre arte, ciência, tecnologia e saúde expressando diversas formas e saberes sobre a relação homem e meio ambiente natural e meio ambiente construído. Nesse ano a coordenação das atividades coube a Maria Amelia Costa, Verônica Soares do LABFORM com a colaboração de Marcelo Bessa do LAVSA.

A articulação contínua com outros laboratórios de educação profissional em saúde da EPSJV e a construção de novas relações com outras instituições do Rio de Janeiro veio mostrando a incorporação de espaços, práticas e imagens a desafiar o nosso olhar.

## **Transformar o corpo num território de experimentações sensíveis**

Em 2006 as atividades da Semana de Arte e Saúde foram, por solicitação da vice-diretora de pesquisa da EPSJV Isabel Brasil, elaboradas como projeto de desenvolvimento tecnológico, arte e saúde em que as estratégias metodológicas, resultados e produtos pudessem vir a ser aplicados no currículo da EPSJV, das escolas da RETSUS e em diferentes cursos de formação e capacitação na área de saúde.

No Arte e Saúde IV – Arte e Corpo, buscou-se problematizar as relações entre a arte e as intervenções sobre o corpo no campo da saúde expressas através da dança, da música, da literatura, do teatro e do cinema e dos vários conceitos e práticas discursivas implementadas por vários interlocutores. A proposta da equipe de coordenação composta por Marilda Moreira do LAVSA, Verônica Soares do LABFORM e Ana Lucia de A. Soutto Mayor do CAp UFRJ partiu da premissa que olhar para o corpo é olhar para o que se passa, ao mesmo tempo, dentro e fora dele. É pensar os processos científicos, históricos e culturais da construção do corpo. É refletir sobre percepções e problemas antigos e contemporâneos que evidenciam a necessidade de focar esse tema como objeto de pensamento e representação.

## **O diálogo entre a arte e a saúde é um diálogo amoroso, demorado, paciente**

A metodologia de desenvolvimento do Projeto Arte e Saúde, desde seu início, foi pensada em três etapas distintas: etapa de sensibilização, etapa de culminância e etapa de desdobramento. A primeira se propõe a introduzir algumas abordagens do tema com os alunos nas várias disciplinas da grade curricular trabalhando principalmente a iconografia através de imagens fixas e em movimento, os textos selecionados e a preparação dos espetáculos de teatro. A segunda efetiva-se no evento Semana da Arte e Saúde. Momento em que o projeto ganha visibilidade e densidade. A terceira etapa busca aprofundar algumas questões que surgiram anteriormente e organizar os regis-

tros audiovisuais e textuais produzidos pelos alunos profissionais e convidados a partir das atividades da semana.

No que se refere aos critérios de escolha dos filmes, peças de teatro, oficinas e pesquisadores convidados foram várias as motivações e processos coletivos de indicação realizados pelos coordenadores do projeto nestes quatro anos. A tensão criadora que se deu nessa escolha permitiu a problematização de questões como: a hierarquização dos saberes, o uso de filmes, peças de dramaturgia e obras literárias como ilustração de temas e ou a soberania dos aspectos formais da linguagem sobre os conteúdos do campo da saúde apontando para a necessidade de formulação de práticas mediadas pela imagem que busquem desestabilizar a separação entre o mundo da arte e da ciência.

Nesse sentido buscou-se priorizar propostas que contribuíssem para o rompimento de rotinas perceptivas na área da arte e na área da saúde. Em relação aos filmes e peças destacamos obras do cinema e do teatro brasileiro e mundial de qualidade, fugindo, sempre que possível, das obras comerciais. Imagens e representações em que a articulação entre forma e conteúdo fosse orgânica e dialogassem com outras linguagens artísticas. Obras que ajudaram a forjar uma identidade nacional na arte e que também nos convidassem a entrar na tela e no palco em busca de outros tempos, outras geografias, outras concepções de mundo e de estética. Imagens e sons que promoveram o deslocar-se de Manguinhos para o mundo medieval, sonhar com o Monte Saint-Michel, adentrar o universo onírico e realista de David Lynch, Nelson Pereira dos Santos, Machado de Assis e Camus.

### **Sonho que se sonha junto**

A construção de uma proposta de diálogo entre educação estética e educação em saúde que expresse a formação integral de trabalhadores de nível médio em saúde tem sido o desafio compartilhado com os companheiros de trabalho da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio/Fiocruz e de outras

experiências profissionais que também sonham e atuam de forma compromissada para a realização de uma educação de bases democráticas.

Agradecimentos aos demais integrantes do projeto que, apesar de não terem sua participação no Projeto Arte e Saúde publicada neste primeiro livro, contribuíram para o debate. Daí sua riqueza e possibilidade de expansão.

Em especial, este livro é dedicado aos alunos pela cumplicidade, inquietação e muito brilho nos olhos, no escurinho do cinema, na sala de aula e nas viagens, e que tem permitido à autora desta apresentação muito orgulho em ser educadora.

### **Olhar o olhar do outro é ato de leitura**

A apresentação dos artigos que se segue busca mostrar a pluralidade e qualidade dos autores que estiveram envolvidos no projeto e que contribuíram significativamente para a continuidade dessa utopia de aproximar a academia e o artista da escola.

**“O Alienista num Azylo muito Louco: narrativa e transgressão no diálogo entre literatura e cinema”**, de Ana Lucia de Almeida Soutto Mayor, companheira de inúmeras aventuras na educação e na arte, e em especial, na paixão pelo cinema e com quem compartilho a coordenação deste livro, vai tecendo com palavras lúcidas um percurso que é fala e escrita para generosamente nos conduzir pelo entendimento do que chama de “escrituras enlouquecidas”.

Seu texto, escrito em 2003, uma conversa à maneira Machadiana, como adverte a autora, põe em tensão os conceitos de arte e loucura, a partir do diálogo entre as linguagens literária e fílmica, cotejando a leitura de *O Alienista*, de Machado de Assis e *“Um Azylo muito Louco”*, narrativa cinematográfica dirigida por Nelson Pereira dos Santos. Tomando como ponto de partida as especificidades de cada um desses textos, a autora busca evidenciar de que modo a loucura se estrutura como linguagem e que ressonâncias e invenções podem ser observadas na transposição da narrativa literária para o texto fílmico.

A pesquisadora destaca no texto de Machado trechos para explicitar suas percepções do que seria a cisão entre razão e emoção vivida pelo protagonista e revelada pelo olhar do narrador em: “uma alegria abotoada de circunspeção”.

Busco iluminar, nesse exercício de apresentação do artigo, alguns sinais do que a autora viu como transgressor no texto-película e que desafia o olhar dos espectadores e leitores: os enquadramentos inesperados, a estética carnalizante dos figurinos e o incômodo sonoro provocado pela sinfonia de dissonâncias que segundo ela estão presentes nas duas obras e que ratificam a potência da arte como liberdade e invenção.

“**Epidemias e história**”, de André Luiz Vieira de Campos, nos possibilita fazer dialogar arte e saúde através de uma escrita que expõe o desafio de se deixar provocar pelo tema arte e peste, pela exibição e assistência do filme “o sétimo selo” de Ingmar Bergman e pelo debate que se seguiu à palestra do autor.

O historiador, que tem desenvolvido aproximações teóricas entre Políticas públicas de saúde e o campo da História, lança aqui um olhar curioso sobre a epidemiologia através de várias indagações, dentre as quais destaco: “Existe uma dramaturgia das epidemias?”, “Podemos aprender alguma coisa sobre uma sociedade a partir do estudo de uma epidemia?” e “Como socialmente se constrói uma reflexão coletiva sobre a intensa experiência com a doença e a morte?”. A leitura do artigo suscita reflexões sobre a apropriação do discurso cênico na construção de modelos explicativos da epidemia baseado na concepção que Charles Rosenberg nomeou de “Evento dramático”, utilizando-se do livro *A peste* de Camus. A percepção da ocorrência do episódio epidêmico como uma narrativa construída em atos é apresentada em diferentes pontos de vista, possibilitando o desejo de revisitar alguns “Momentos de otimismo sanitário”, pensar o ressurgimento de velhas patologias, questionar promessas de vida eterna da ciência frente às novas moléstias e novas tecnologias, pensar a arte como um dos caminhos de produzir sonhos

acalentados pela humanidade como o da convivência com as demais espécies do planeta Terra e, sobretudo levar o leitor a pensar sobre o diálogo abaixo.

- Você nunca para de questionar?
- Morte.
- Não, eu nunca paro.
- Cavaleiro.

**“Representação da tuberculose na literatura brasileira na passagem do século XIX para o XX”**, da historiadora Ângela Porto, é fruto da participação na mesa-redonda no Evento Arte e Peste, em 2004, após a projeção do filme “Floradas na Serra”, de Luciano Salce, adaptação do romance homônimo de Dinah Silveira de Queiroz. O artigo revela as diferentes percepções e ações da sociedade, em especial, as da comunidade científica no enfrentamento e convivência com a tuberculose, essa moléstia infecto-contagiosa que ainda hoje ressurge como um relevante problema de saúde pública e as formas de sentir e criar dos artistas acometidos por esse mal.

A autora traça um panorama do processo de construção do conhecimento sobre a doença destacando os principais embates e discussões sobre seus significados míticos, caráter de hereditariedade, ações higienistas, teorias dos “bons ares” e diversas formas preconizadas de tratamento. Destaca no século XIX a denominada utopia da viagem salvadora e apresenta o poeta Manuel Bandeira como um dos casos exemplares que, em sua peregrinação no Brasil e na Suíça, nos leva a refletir sobre a experiência no sanatório como espaço de disciplinarização dos corpos e de hábitos cotidianos de excessos geralmente associados numa visão romântica à vida boêmia.

Seu artigo mostra como a literatura romântica da primeira metade do século XIX estabelece relações entre arte e tuberculose fazendo uma relação do tísico como ser dotado de uma sensibilidade e criatividade singulares e cuja doença é a manifestação física de uma espiritualidade refinada. A correspon-

dência epistolar entre poetas, segundo a historiadora, dá a ver a enfermidade como uma forma de identidade. Na segunda metade do século XIX, a enfermidade já passa a ser vista como consequência da vida insalubre dos trabalhadores urbanos e aparece como um sintoma de desordem social suscitando várias discussões, mas conserva-se, em parte, a representação romântica da chamada peste branca em que se percebe o enfermo dos pontos de vista higiênico, psicologizante e moralizante. A pesquisadora nos ajuda a ver que a Literatura expressa uma forma de compreensão do processo de adoecimento que era negado pelo saber médico, no qual a escrita é uma forma de elaboração, uma visão de si e de seu mal, nas palavras de Manuel Bandeira, uma forma de aprendizagem da vida.

**“A história da tuberculose contada em Floradas na Serra”**, de autoria da médica e historiadora da saúde Dilene Raimundo do Nascimento, centra-se na percepção do filme como fonte histórica através do desvelamento do discurso construído pela narrativa cinematográfica sobre as questões relevantes da sociedade na qual se insere, levando em conta as tensões sociais presentes na sua concepção, realização, distribuição, exibição e recepção, tendo o aporte teórico de Marc Ferro.

A autora contextualiza sua análise da narrativa da tuberculose através do conceito de representação social da relação saúde-doença através do olhar antropológico de outras autoras realçando e problematizando as imagens e falas presentes no filme. Destaca cenas que explicitam tanto a sintomatologia da tuberculose quanto as formas de tratamento, limitações e o imaginário social sobre a moléstia através da ótica médica e da construção de sentidos de positividade e negatividade elaborados pelos acometidos pela doença.

Jogando luz sobre gestos, cenários, ambientações, figurinos, diálogos e trilha sonora que emergem do drama filmado e que traduzem a ambigüidade que alterna movimentos de vida e de morte, negação e consciência da enfermidade na trajetória dos protagonistas, sua escrita nos desafia a pensar o papel da arte na formação complexa do trabalhador de saúde.

**“As máscaras do terror: uma leitura de “Extermínio”, de David Boyle”**, de Luiz Felipe Andrade, texto de onde transbordam imagens presentes nas telas que provocam fascínio e medo, repulsa e atração, imaginação e alienação, mas nunca indiferença, vem através de uma narrativa que conta um pouco da história do cinema, articula referências literárias e reconta o filme exibido na oficina de sensibilização para a semana de culminância do Arte e Peste, nos seduzir com uma escrita que potencializa a memória e a criação de imagens assustadoras que povoam o imaginário da humanidade.

Trabalhando com a categoria estética do grotesco, o autor suscita questões fundamentais da arte como as discussões em torno do belo, do sublime e do bonito.

As questões de saúde, vivenciadas na epidemia fílmica provocada por um vírus psicológico, em que a doença é mais uma vez vista como metáfora de uma sociedade em crise de valores humanistas e nas qual os zumbis são ícones da dessubjetivação do homem, nos permitem refletir e elaborar novas formas de entender e transformar o mundo que estamos historicamente e socialmente produzindo.

**“De fato: a questão é o tempo...”**, de Maria Amelia Costa, resulta da sua apresentação na mesa-redonda intitulada – “Do mito da fecundidade à sociedade/natureza” – que elege o tempo como fio condutor da escrita que flui cheia de interrogações e humor.

A autora, em tom de conversa, vai pondo em debate o que ela chama de: a potência desejanste da eternidade, a partir de diferentes textos e vozes: um romance, um espetáculo de teatro, as falas do público...E no intervalo entre o anúncio de um aparelho “Desintegrador da morte” e o anúncio de outro aparato tecnológico, também considerado revolucionário, anunciar o “Reintegrador da Morte”.

Seu texto põe em xeque as vantagens e desvantagens, problemas, desafios e soluções que a infinitude da vida traria para a humanidade. Em especial,



destaca a criação de políticas públicas de saúde para garantir a qualidade de vida para a população. Vai desconstruindo de maneira irônica as ilusões de eficácia do papel das conferências globais e locais.

A pesquisadora propõe uma abordagem da problemática ecológica que supere a visão imediatista e auto-referida do ser humano. Ela finaliza recorrendo à ficção para apostar na capacidade do homem de reverter e superar condições externas de sua existência.

**“Ciência, arte e complexidade em Mindwalk”**, de Marcelo Bessa, estabelece uma estreita conexão com a narrativa fílmica que se constrói no diálogo entre diferentes discursos.

O autor alia o rigor do processo de elaboração do conhecimento científico, através da apresentação ao leitor de formuladores do pensamento sistêmico e da teoria da complexidade, à sensibilidade em incorporar falas de personagens e poetas que expressam a riqueza e a contradição da apropriação crítica dos modelos cartesiano e sistêmico de percepção e construção e o pragmatismo didático de explicitações de várias referências que trazem contribuições ao campo da epistemologia.

O texto mostra a relevância dos estudos da complexidade para a compreensão de fenômenos e problemas que escapam de abordagens analíticas e também para aproximar e inter-relacionar os fatores ambientais com o processo saúde-doença que requerem estudos e abordagens inter e transdisciplinares. A fala da personagem Sonia aponta para uma crise de percepção que seria uma crise do paradigma mecanicista e positivista da ciência que percebe a natureza como objeto dominável e passível de transformação em necessidades biotecnológicas.

Despertam a atenção também as idéias de Boaventura de Souza Campos sobre a passagem de um conhecimento regulatório e conhecimento emancipatório, propondo três formas de racionalidade: a moralidade prática, a estético-expressiva e a cognitiva instrumental que representam os personagens do filme.

O autor joga luz sobre Morin que nos desafia a pensar a educação como um processo de aprendizagem coletiva que pressupõe uma postura diante da vida de transformação e adaptação criativa.

“**O ponto de mutação e a questão socioambiental**”, de Alfredo César T. de Oliveira, foi elaborado a partir da participação na mesa-redonda que teve como tema: “As diferentes visões de mundo na relação sociedade/natureza”. O filme dos irmãos Bernt e Fritjof Capra foi apropriado como pano de fundo para afetar a platéia com sua narrativa repleta de diálogos que explicitam ideologias à luz dos conceitos da ecologia.

Segundo resumo do autor, o texto tem a intenção de discutir a destruição ambiental, suas conseqüências sociais e os modos de produção ressaltados na história em particular o capitalismo.

Percebe-se que o pesquisador filia-se aos pensadores que atribuem a atual crise socioambiental para além da discussão sobre os modos de produção como Altvater e Diegues e ecossocialistas que criticam a percepção marxista da natureza. O autor apresenta como contraponto a posição de Mészáros, crítico radical do conceito de sustentabilidade e que, do ponto de vista assumido no texto, desqualifica a “questão ecológica” a qual, em certa medida, turvaria a análise dos reais problemas sociais, políticos e econômicos.

“**A enigmática arte de viver a terceira idade**”, de Marilda Moreira inicia dando voz aos moradores do sítio de Araçás, comunidade do interior da Paraíba, revelando logo sua afinidade com o projeto estético e político do diretor Eduardo Coutinho. Assim como o diretor de “O fim e o princípio”, ao longo de sua escrita, a autora edita fragmentos de falas, nas quais histórias de vida sobre trabalho duro, religiosidade, casamento, amor, relações de amizade, solidão, gosto por uma prosa, respeito aos mais velhos, medo da morte, sabedoria popular são a razão de ser para discorrer sobre um desafio da saúde pública hoje: envelhecimento e conseqüente aumento acentuado do contingente de idosos num país marcado pelas desigualdades sócio-econômicas.

A pesquisadora coloca-nos face a face diante de um problema social que necessita de respostas urgentes em forma de políticas públicas de saúde e de reflexão por parte dos seres humanos. Através de uma revisão bibliográfica significativa, ela problematiza alguns discursos de responsabilização da pessoa pela sua aparência e sua qualidade de vida.

A autora recorre a *Seu Nato*, *Dona Mariquinha*, *Seu Chico*, *Seu Vigário* e à abordagem da câmera afetiva de Coutinho para, como uma espectadora de cinema, sensibilizar-se e buscar afetar os leitores e outros espectadores. Sua escrita nos permite refletir sobre a conjugação de projetos institucionais e projetos de vida do idoso, em que a Arte e as redes de sociabilidade podem contribuir como forma de dar sentido pleno à vida de uma parcela significativa da população no mundo contemporâneo.

**“O “Homem-Elefante” e as transformações perceptivas do observador da modernidade”**, de Maria Cristina Miranda, põe em foco as estratégias de engajamento do olhar do espectador do século XIX, que visavam conquistar e seduzir o público para a fruição e consumo do que, gradativamente, se constituiria na indústria de diversão de massa, na qual tudo vira espetáculo.

Sua escritura destaca o corpo: exibido, visto, atordoado, hiperestimulado, esquadrinhado, controlado, mensurado, fotografado, desumanizado e humanizado, no contexto das amplas transformações sociais, políticas, culturais, técnicas e científicas, vistas como índices da modernidade.

A narrativa da autora nos permite viajar no tempo e pensar o novo espectador, formado no ritmo intenso de um capitalismo em ascensão, entrar em contato com uma série de eventos públicos, que articulam popularização da ciência e das imagens, e refletir sobre o lugar da arte no processo de individuação do ser humano, questões estas relevantes para suscitar debates sobre a formação dos profissionais de saúde.

**“Descobrimo o homem-efante: entre a ficção e a realidade”**, de Gladys Miyashiro, nos propõe um diálogo entre o texto fílmico, os textos da literatura médica e os textos biográficos de sites da internet, buscando construir um retrato para os leitores do homem/personagem – Joseph/John Merrick.

A narrativa da trajetória de vida e morte do Homem Elefante, mistura de ficção e realidade, é o pretexto para apresentar um quadro da função do hospital, no século XIX, como lugar de cura e não mais de assistência aos pobres. Permite-nos, ainda, refletir sobre as complexas relações entre o respeito ao ser humano e o alcance dos avanços científicos.

A pesquisadora descreve um panorama da enfermidade que acometeu o paciente revelado na película e nos registros médicos e o longo caminho na construção de diagnósticos que assegurem melhores condições de tratamento aos portadores de neurofibromatose e da Síndrome de Proteus.

**“O papel do corpo no teatro-educação”**, de Carmela Soares revela ao leitor o entrelaçamento dos vários olhares sobre o corpo: o olhar encantado e crítico da espectadora, a troca de olhares com a platéia receptiva, o olhar reflexivo e vaidoso da palestrante, o olhar da experiência como educadora em teatro e o olhar lúdico sobre a vida que permitem que a autora vá tecendo sua escritura em sintonia com o jogo de detetive jogado na peça *O Convidado*, criação coletiva do grupo Capachos da Arte.

Seu texto fala da importância do brincar, de corpos desejantes, do corpo do ator, de acolhimento do próprio corpo, de metamorfoses corporais, de aprendizagens e desaprendizagens corporais e de corpo como espaço de criação.

A autora destaca as formas de percepção do corpo no teatro e no cinema, ressaltando a relação viva entre o ator e o espectador e o desafio de entregar-se ao olhar do outro. Ela nos fala também da evidência do corpo na história do teatro moderno e contemporâneo. Ressalta a potência do teatro como novo modo de ver e perceber a vida e a realização do jogo teatral como um movimento de cura onde os atores /personagens buscam compreender o

próprio corpo, suas possibilidades e atrofias, lugar de invenção, de descobertas e de encontro consigo mesmo e com o mundo.

**“O corpo na escola: o papel do professor e do diretor de teatro no trabalho com jovens do ensino médio”**, texto elaborado em co-autoria por Andréa Pinheiro, parceira do Colégio de Aplicação da UFRJ desde 2004, e Brunella Provvidente, segundo as mesmas, “se propõe a relatar e analisar o processo de montagem do espetáculo” “O Convidado” e da oficina “O corpo que conta...”. Nosso objetivo é promover uma discussão acerca do trabalho corporal desenvolvido com jovens do ensino médio do CAp-UFRJ e da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio”.

O relato nos permite ver os caminhos percorridos pelo grupo de encenadores e alunos até a montagem da peça. Deixa ver que na construção do espetáculo o corpo e as questões por ele suscitadas foram a fonte primária a partir da qual o texto foi criado coletivamente. O texto apresenta os desafios e interrogações do grupo: como poderíamos nos apropriar cenicamente de um texto criado por todos? Como levar à cena todas as idéias levantadas durante o laboratório dramatúrgico? E na oficina: O corpo que conta - Como trabalhar com jovens que desconhecíamos num curtíssimo espaço de tempo?

As palavras plenas de vibração das autoras apontam para a amplitude da relação e inserção das atividades aqui destacadas nos projetos político-pedagógicos das duas escolas federais e, em especial, a participação ativa no projeto de desenvolvimento tecnológico Arte e Saúde. O artigo, além de resgatar a memória do percurso de entrelaçamento e troca do trabalho desenvolvido em artes cênicas, transcende as apresentações de espetáculos e vivências nas oficinas para evidenciar a criação de um projeto de extensão no campo das relações entre arte e saúde no CAp-UFRJ.

**“A dança dos orixás: mito e história”**, de Aissa Afonso Guimarães, expressa a participação da autora nas atividades de oficina de Dança Afro e da mesa-

redonda após exibição do vídeo “Saúde e Fé”, de Tânia Cipriano, na qual falou sobre o corpo estético nas danças afro-brasileiras.

A pesquisadora e professora de filosofia, que já fez parte do corpo docente da EPSJV, realiza uma leitura interpretativa da dança dos orixás e de seus modos distintos de realização, respectivamente, a dança ritualística, nos rituais de candomblé e a dança artística, inserida na modalidade de dança, afro-brasileira. Ela privilegia uma perspectiva de análise de corpo em que nos permite pensá-lo, tanto como abrigo de memórias ancestrais e veículo de transmissão do mito, assim como indivíduo criador na execução coreográfica artística.

O texto de Aissa, em sintonia com a proposta da educação politécnica, vislumbra para o leitor um corpo sujeito, personagem e criador de linguagem que também fala sem palavras. A escritura iluminada por Nietzsche, deuses e pensadores do corpo, desafia o leitor a pensar e vivenciar a experiência estética do corpo através dos movimentos dos bailados e dos embates para legitimar um saber próprio que religa os elos culturais e as relações de pertencimento no interior das comunidades escolares, e em outros espaços de sociabilidade.

“**Mais do que um crime**”, ensaio de Clarisse Fukelman, trabalha em dois níveis de leitura a partir do romance de Sérgio Sant’Anna e do filme de Beto Brant exibido na Semana Arte e Corpo em 2006. A autora vai revelando a trama amorosa feita de palavras e imagens pelos dois artistas na construção das personagens protagonistas e a partir daí propõe uma reflexão sobre o uso fundamental dos recursos das linguagens artísticas da teatralidade e do relato em primeira pessoa para deixar entrever o que ela considera: *as dissimuladas e, muitas vezes, perversas articulações entre violência e autoridade na sociedade contemporânea presentes nas relações afetivas e profissionais atualmente.*

O texto de Clarisse faz referência a obras de caráter autobiográfico da tradição literária como “Dom Casmurro, Perto do Coração Selvagem, Em busca do tempo perdido, Mrs. Dalloway e O apanhador no campo de centeio”, estabelecendo comparações entre esses personagens e o protagonista Antonio Martins.

A autora aponta ainda possibilidades de abordagem na apreensão de Martins: uma feita pelo olhar psicológico evidenciando as ambigüidades presentes nas falas do pseudo-narrador que explica em parte suas atitudes e o crime de ciúme e uma outra leitura realizada a partir dos recursos retóricos e literários e dos indícios que estão menos visíveis na trama e que são evidenciados por teóricos da história cultural como Carlo Ginzburg.

O texto denso põe no palco ainda as peças de teatro que ajudam a compor o ofício de crítico e a narrativas fílmica e literária e que despertam o desejo do leitor de revisitá-las: Sonata de Outono, Vestido de noiva, Albertine, Woyzeck O Brasileiro e Leonor de Mendonça. A escrita-leitura finaliza reafirmando a necessidade de se pensar os jogos cotidianos de poder presentes no nosso país e nos nossos corpos.

**“Super sizes, fast food and fast life: reflexões sobre a cultura de consumo”**, título do texto de Elaine Teixeira Rabelo, surgiu como provocação e necessidade de sistematização de atividade integrada de língua inglesa e expressão corporal após debate sobre o filme “Super Size Me”.

A autora aqui nos contempla com uma escrita bastante provocadora ancorada em referenciais contemporâneos da pós-modernidade. Ela insere as questões levantadas em torno das práticas de alimentação e difusão das “redes de comida Fast”, levadas às últimas conseqüências no documentário em que o diretor se coloca como objeto – cobaia da sua obra- denúncia, dentro de um movimento maior de frenesi, velocidade, efemeridade, impulsos e desejos que anseiam por serem satisfeitos.

O seu olhar sobre a obesidade complexifica com humor mais um problema de saúde pública, convidando o leitor como cidadão para a discussão da arte da saúde e da educação.

**“Website Arte e Saúde: a tecnologia da informação a serviço da formação de profissionais em saúde”**, dos ex-alunos da EPSJV Gregório Galvão, Chaiana Furtado e Elaine Rabello buscam relatar a experiência do processo de construção e implantação de dois web sites <http://www.epsjv.fiocruz/>

arteemeioambiente e <http://www.epsjv.fiocruz/artecorpo>, resultantes de uma atividade de oficina com os alunos de ensino médio da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, durante dois eventos de culminância do Projeto Arte e Saúde, nos anos de 2005 e 2006.

Segundo a descrição e reflexão sobre a vivência de concepção e efetivação das oficinas e web sites, destaca-se o protagonismo juvenil dos alunos que, sob a orientação dos coordenadores das atividades, registraram e organizaram informações visuais e textuais de forma crítica via digital. O texto nos permite perceber a importância da criação de espaços interdisciplinares de construção de conhecimento mediados pelas tecnologias educacionais e nos convida a acessar as imagens memórias do projeto.



## “O alienista num azylo muito louco”: narrativa e transgressão no diálogo entre literatura e cinema

Ana Lucia de Almeida Soutto Mayor<sup>1</sup>

Ao ser convidada para fazer parte deste debate com o propósito de pôr em discussão o conto (a novela? Há controvérsias...) “O Alienista”, de Machado de Assis e o filme *Um Azylo Muito Louco*, de Nelson Pereira dos Santos, vi-me tentada a balizar minhas reflexões partindo da instigante e complexa associação entre *arte e loucura*, título do presente evento, sugestão, em si mesma, de um horizonte promissor para pensar o cinema como texto, termo aqui compreendido, “barthesianamente”, como um “tecido” – móvel e movente. Convém, contudo, antes de nos deleitarmos na fruição dos dois textos em questão – o texto literário e o texto fílmico, antes de embarcarmos na delirante aventura pela linguagem a que eles nos convidam, antes, ainda, de aceitarmos o jogo provocador sem o qual todo o pacto de leitura não se estabelece plenamente, problematizar a loucura, vetor de nossas impressões de leitura das narrativas cinematográficas escolhidas para este Seminário.

Se recorrermos ao dicionário, veremos que o termo loucura apresenta, entre inúmeras acepções, duas que me parecem bastante fecundas para percorrermos o itinerário interpretativo a que me propus, ao cotejar o texto machadiano e a obra de Nelson Pereira dos Santos. A primeira delas refere-se à loucura como o estado do louco, à insanidade mental. Ao buscarmos, por extensão, a definição de louco, encontramos: “*que perdeu a razão; alienado, doído, demente*”<sup>2</sup>. Por simetria: loucura é um modo de alienação do sujeito de si mesmo. O outro conceito explica a loucura como “*tudo o que foge às nor-*

<sup>1</sup> Professora de Literatura Brasileira e Língua Portuguesa/ Colégio de Aplicação da UFRJ, Doutora em Literatura Comparada/ Universidade Federal Fluminense

<sup>2</sup> FERREIRA: s.d., p.853.

*mas, que é fora do comum*<sup>3</sup>, ou seja, loucura também é transgressão. Em torno desses dois entendimentos – loucura como alienação ou como transgressão -, desenvolverei minha interpretação de “O Alienista” e de *Um Azylo Muito Louco*. Todavia, proponho um modo de pensar a loucura nessas narrativas como uma aventura da linguagem em si mesma. Em outros termos, disponho-me, dentro desses textos, a refazer seus movimentos, buscando um maior entendimento dessas “escrituras enlouquecidas”.

Convém – à moda de Machado – fazer uma advertência aos meus leitores (fala também é texto): não pretendo, absolutamente, estabelecer relações entre o conto e o filme partindo do pressuposto de que o segundo deva ser uma “adaptação” do primeiro, se entendemos o termo “adaptação” como uma passagem de uma linguagem à outra, tanto mais bem realizada quanto sua “fidelidade” ao texto-matriz. (tradução e traição imbricam-se pela raiz). Se, com Roland Barthes, reconheço em todas as manifestações artísticas uma tessitura específica, se admito que as redes de significação tecidas entre elas compõem um outro Texto, advogo, para cada uma dessas narrativas aqui consideradas, a autonomia e a especificidade a elas inerentes. É preciso construir uma interpretação crítica capaz de justapor objetos estéticos, sem estabelecer hierarquias equivocadas e apagar luminosidades reveladas na diferença entre as linguagens. Para ocupar esse “lugar interpretativo” – a percepção dessas narrativas como “escrituras da loucura” –, examinarei os textos em dois momentos. Em uma primeira etapa de minhas reflexões, observarei como a loucura enquanto linguagem se opera em cada um deles; no momento seguinte, farei um cotejo entre as obras, buscando salientar ressonâncias e invenções. Partamos – vocês e eu – para essa aventura.

“O Alienista”, conto de Machado de Assis, publicado entre outubro de 1881 e março de 1882, integra a obra *Papéis Avulsos*. Para o crítico literário José Carlos Garbuglio, em apresentação crítica a essa obra machadiana, destaca o modo como se imbricam, em fina sintonia, tema e linguagem, para

<sup>3</sup> FERREIRA:s.d., p.p.853.

representação do mundo de Itaguaí. Em que consistiria, precisamente, essa fusão no texto machadiano? Como as estruturas internas da narrativa realizam essa simbiose? Examinemos, de perto, a composição machadiana das personagens. A figura do Dr. Simão Bacamarte é apresentada ao leitor, logo no início do texto, sob uma aura de “suspeição” quanto à sua sanidade. Com uma sutil ironia – tão característica da linguagem de Machado de Assis -, o narrador aponta para os “critérios científicos” usados pelo alienista para a escolha de sua esposa: “*D. Evarista reunia condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem, digeriu com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso, e excelente vista; estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, sãos e inteligentes*”.<sup>4</sup> Reparem como a descrição desses “parâmetros científicos” revelam uma anomalia da personalidade de Dr. Simão, já que as respostas sensoriais e emocionais ao outro – elementos indispensáveis ao envolvimento amoroso – não surgem como motivadoras das escolhas do médico, que aparece, assim, como um ser atrofiado, exilado de suas próprias paixões. O “exílio” de Dr. Simão – encerrado em sua busca “científica” de “*estudar profundamente a loucura*”<sup>5</sup> – não é capaz de estabelecer, de fato, um diálogo com as demais personagens, tratando-as, sempre, como espelhos simplórios a refletir o brilhantismo de suas idéias. Observem, por exemplo, como o narrador descreve o momento em que Bacamarte apresenta a Crispim Soares, o boticário, suas teorias iniciais sobre a loucura:

“Simão Bacamarte recebeu-o com a alegria própria de um sábio, uma alegria abotoada de circunspeção até o pescoço. (...).  
- Notícias do nosso povo? Perguntou o boticário com a voz trêmula.  
O alienista fez um gesto magnífico, e respondeu:  
- Trata-se de coisa mais alta, trata-se de uma experiência científica. Digo experiência, porque não me atrevo a assegurar desde já a minha idéia; nem a ciência é outra coisa, Sr. Soares, senão uma investigação constante. Trata-se, pois, de uma experiência, mas uma experiência que vai mudar a face da terra. A loucura, objeto dos

<sup>4</sup> ASSIS: 1988, p.5.

<sup>5</sup> ASSIS: 1988, p.6.

meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente. (...)

- Suponho o espírito humano uma vasta concha, o meu fim, Sr. Soares, é ver se posso extrair a pérola, que é a razão; por outros termos, demarquemos definitivamente os limites da razão e da loucura. A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia, insânia e só insânia”<sup>6</sup>.

O trecho acima é bastante ilustrativo do “encarceramento” de Bacamarte em sua perseguição obsessiva pela “verdade definitiva” sobre o fenômeno da loucura. Ao receber o boticário, o Dr. Simão aparenta, na perspectiva arguta do narrador, “*uma alegria abotoada de circunspeção*”<sup>7</sup>. O que revela essa imagem? O aprisionamento do alienista, contido em suas emoções mais genuínas, por “vestir” o figurino do “cientista sábio e solene”, como se a confiabilidade da Ciência pudesse ser afetada pelas reações emocionais daqueles que a ela se dedicam. Repete-se, aqui, novamente a representação do alienista como um ser cindido, apartado, protegido de si mesmo, “para o bem dos avanços científicos”. O “delírio racionalista” de Bacamarte reafirma-se, de modo aterrador, na resposta dada a Crispim Soares, quando por este questionado sobre possíveis “notícias” de D. Evarista e de sua mulher, que haviam partido em comitiva para o Rio de Janeiro. O médico diz se tratar “*de coisa mais alta*”<sup>8</sup>, para o espanto do leitor atento. Como uma pretensa (sempre provisória...) verdade científica (aliás, como toda e qualquer verdade...) pode ter um valor tão superior a “notícias” de entes queridos? Essa inversão de valores não seria outro sintoma da patologia do Dr. Bacamarte, de sua loucura alienada a vagar pelo árido império da Razão? É o caso de concordar com o boticário Crispim, em uma de suas falas em “Um Azylo Muito Louco”: “*Eu acho que o alienista é o único alienado*”<sup>9</sup>. Mais adiante, no desenrolar da trama narrativa, Simão Bacamarte promove uma reviravolta em suas pesquisas,

<sup>6</sup> ASSIS: 1988, p.10.

<sup>7</sup> ASSIS: 1988, p.10.

<sup>8</sup> ASSIS: 1988, p.10.

<sup>9</sup> “Um Azylo muito louco”. 1970. Dir. Nelson Pereira dos Santos.

ao subverter as premissas “científicas”, as quais tinham levado quase toda a população da vila de Itaguaí ao confinamento na Casa Verde. Depois de tornar reclusos “*quatro quintos da população*”, o médico levanta a hipótese de que seja inverso o paradigma da loucura: “... *que se devia admitir como normal e exemplar o desequilíbrio das faculdades e como hipóteses patológicas todos os casos em que aquele equilíbrio fosse ininterrupto*”<sup>10</sup> A reviravolta proposta por Simão Bacamarte subverte a lógica de reclusão dos moradores de Itaguaí, levando a um “arrasto” dos cidadãos mais “respeitáveis” da vila para o espaço da Casa Verde. Ao cabo de cinco meses e meio, o alienista consegue “curar” as mentes “patologicamente perfeitas” da cidade, fazendo aflorar o desequilíbrio nelas latentes, fazendo ressurgir o ciclo especulativo sobre a natureza da loucura. Ele termina, pateticamente, - como se sua “rendição a todas as “evidências cientificamente comprovadas anteriormente” pudesse macular seu valor como “homem da Ciência” - recolhendo-se na Casa Verde, por reconhecer apenas em si mesmo “*o exemplo de uma doutrina nova*” de que ele era, a um só tempo, “*teoria e prática*”<sup>11</sup>. A concentração progressiva da loucura em um só homem, o alienista, surge ao fim da narrativa como o ápice do esgarçamento de um sujeito apartado, exilado, incomunicável para si mesmo e para o Outro. A cisão entre Razão e Emoção conduz a um esfacelamento do sujeito. Nesse sentido, Simão Bacamarte pode ser lido como uma metáfora patética e assustadora da loucura de todos os alienados de si mesmos. Em uma direção oposta, o texto machadiano realiza-se plenamente como uma aventura transgressora, por sua ironia cortante, a romper com os frágeis fios do tecido social, revelando-lhe manchas e puídos, por seu pacto de leitura surpreendentemente moderno para os padrões narrativos do século XIX, ao explicitar para o leitor as teias insuspeitas do jogo ficcional, sua verve sutil e corrosiva a demolir as “verdades científicas” da segunda metade do século, indo na contramão do *establishment* ideológico e estético de seu tempo. A

<sup>10</sup> ASSIS: 1988, p.24.

<sup>11</sup> ASSIS: 1988, p.29.

loucura da linguagem em Machado faz da transgressão o contraponto preciso à alienação dos repetidores de olhares e modelos.

O filme *Azyllo muito louco*, de Nelson Pereira dos Santos, realizado em 1970, traz, logo nos créditos, também uma advertência sinalizadora: trata-se de uma “adaptação livre” do conto machadiano. O adjetivo “livre” garante ao diretor – o “autor” - para retomar a dimensão singular de seu papel no desenho final do filme, em consonância com o espírito da “nouvelle vague” – o salvo-conduto necessário e suficiente para dialogar com o texto de Machado de Assis na perspectiva de uma releitura, de uma recriação de significações a partir de uma cadeia de sentidos previamente engendrada no espaço do literário. Minhas considerações sobre a loucura da linguagem nesse texto vão se centrar em três elementos presentes na linguagem cinematográfica, compreendida em seus três níveis de encadeamento sógnicos: o nível imagético, o nível verbal e o nível sonoro. Dois deles pertencem ao primeiro desses níveis: o enquadramento e o figurino; o outro diz respeito à música.

Com relação ao enquadramento das imagens, *Azyllo muito louco* apresenta-se de modo bastante peculiar. As figuras na tela, com bastante frequência, são mostradas a partir de ângulos inesperados, provocando um efeito desconcertante no espectador. Uma das primeiras cenas do filme focaliza o padre Simão Bacamarte apenas do pescoço para cima, fazendo com o que o corte do enquadramento fique na altura de sua garganta. Põe-se em relevo, com essa opção imagética, a cabeça de Simão, signo de sua inteligência e erudição inigualáveis. Em uma das últimas cenas da narrativa, a cabeça de Simão é novamente enfocada, dessa vez de maneira ainda mais surpreendente: a câmera enquadra o quarto superior esquerdo da cabeça, sugerindo uma cisão simbólica de Simão, cujos sinais de demência, a essa altura da narrativa, se revelam de modo incontestável. Essa perspectiva – a da loucura do alienista, mostrado como um ser cindido – aparece logo no início do filme. A imagem de abertura apresenta um cérebro cindido, com um corte transversal, constituindo-se em uma metáfora-síntese da loucura do alienista. Ao utilizar o

enquadramento de modo irreverente, fora dos padrões cinematográficos considerados “corretos”, Nelson Pereira dos Santos explora o potencial específico de um dos elementos da linguagem fílmica – a imagem visual – para sublinhar o caráter delirante de Simão Bacamarte, fazendo uma crítica corrosiva à tirania patética e perigosa daqueles que fazem do poder um instrumento de opressão.

Outro elemento da narrativa cinematográfica de que se vale *Azylo muito louco* para compor o painel da loucura emblemática de Bacamarte e de boa parte dos habitantes da “Vila de Serafim” é o figurino das personagens. A estética carnavalizante do vestuário das personagens aponta para um aspecto bastante peculiar de nossa cultura – a transgressão -, que encontra no carnaval brasileiro uma de suas mais fortes expressões. O carnaval, ao propor um cenário de inversão de paradigmas – o homem vestido de mulher, o pobre fantasiado de rei, o negro renascido europeu nas cortes da aristocracia – estabelece um código próprio de valores e condutas, segundo o qual são esmaecidas as fronteiras que separam homens e mulheres, pobres e ricos, negros e brancos. A ótica carnavalizante do mundo propõe a subversão dos padrões vigentes, instaurando, por alguns dias, o “império da desrazão”, onde quase tudo é permitido. As fantasias carnavalescas concretizam figuras e máscaras que cumprem papéis em nossa sociedade, trazendo-as para uma folia que pretende abolir distinções e hierarquias. Como explica o sociólogo Roberto da Matta:

“... as fantasias carnavalescas criam um campo social de encontro, de mediação e de polissemia social, pois, não obstante as diferenças e incompatibilidades desses papéis representados graficamente pelas vestes, todos estão aqui para “brincar”. E “brincar” significa literalmente “colocar brincos”, isto é, unir-se, suspender as fronteiras que individualizam e compartimentalizam grupos, categorias e pessoas.

(...) Há lugar para todos os seres, tipos, personagens, categorias e grupos; para todos os valores. Forma-se então o que pode ser chamado de um campo social aberto, situado fora da hierarquia – talvez limite na estrutura social brasileira, tão preocupada com suas ‘entradas’ e ‘saídas’. Neste sentido, o mundo do

carnaval é o mundo da conjunção, da licença e do 'joking'; vale dizer, o mundo da metáfora.”<sup>12</sup>

A estética do carnaval nas vestes das personagens de *Azyllo muito louco* surge logo no início o filme: um “chacrinha” sem buzina anuncia, em plena rua, em cima de um banco, a chegada de Simão Bacamarte. A figura está vestida com roupas coloridas, estampadas, lembrando remetendo à imagem do “Velho Guerreiro” tupiniquim. Quando Simão Bacamarte aparece pela logo no início, sua imagem nos causa um estranhamento nas primeiras imagens: ele chega à Vila do Serafim vestido de Napoleão Bonaparte, numa alusão inequívoca ao delírio onipotente do chefe de estado francês, indiciando, simultaneamente, o patético risível de todo e qualquer forma de tirania. Os farrapos carnavalescos repetem-se nas vestimentas dos habitantes da Vila; D. Evarista, por exemplo – assumindo no filme o papel de “benfeitora” do lugar, em contraste com a figura subserviente da esposa de Simão Bacamarte no texto machadiano -, aparece vestida como uma “aristocrata dos mendigos”: com roupas multicoloridas, flores e babados exuberantes, ela se constitui em um retrato vivo de nossa barroca tropicália. As demais personagens acompanham a estética carnavalizada de Bacamarte e Evarista. Em cortejos, marchas e procissões, os habitantes da Vila do Serafim encenam os ritos subversivos, alegres e provocadores de nosso tão brasileiro carnaval.

Se o enquadramento e os figurinos reforçam a leitura instigante de Nelson Pereira dos Santos do conto machadiano, nele acentuando a crítica social a partir de uma ótica assumidamente política – em consonância com os tempos de silenciamento e clausura dos “anos de chumbo” -, a música também atua na narrativa no sentido de enfatizar o desnorteamento do olhar – provocado pelo enquadramento e figurinos inusitados – através de um insistente incômodo sonoro, reiterado ao longo de todo o filme. Desde o início do filme, o espectador ouve uma música estridente e dissonante, caracterizada por ruídos fortes, como pancadas sonoras atordoadoras. Essa sonoplastia acompanha o

<sup>12</sup> DaMATTÁ: 1997, p.62/p.63.



desenrolar da narrativa fílmica, tornando-se imperativa em determinadas cenas, chegando mesmo a abafar as vozes dos atores. A cena final de *Azylo muito louco* metaforiza essa “sinfonia de dissonâncias” que rege todo o filme: Bacamarte, como maestro, tenta orquestrar as vozes desencontradas de todos os loucos – habitantes da Vila do Serafim. Metonímia da loucura, Simão Bacamarte reúne em si os perigosos germens do delírio e da tirania.

A releitura crítica e criativa de Nelson Pereira dos Santos do conto machadiano atesta um outro viés da transgressão: o da potência criadora da arte. Ao contrário da transgressão da loucura que aliena o homem de si mesmo, a transgressão na arte possibilita a integração do homem consigo mesmo, pelos caminhos do estranhamento e da provocação. Como vimos, o discurso transgressor de Machado de Assis, no contexto da ficção brasileira do século XIX, e a recriação desestabilizadora, carnavalizante e corrosiva de Nelson Pereira dos Santos ratifica o poder singular da arte, um poder que jamais se confunde com autoritarismo e tirania; é sempre liberdade e invenção.

## **Bibliografia**

ASSIS, Machado. *O Alienista e outros contos*. São Paulo: Moderna, 1988.

ASSIS, Machado; Bosi, Alfredo et alii. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. (Coleção escritores brasileiros: antologias e estudos, volume 1).

DaMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.

## **Filmografia**

Um Azylo muito louco. Brasil, 1970. Direção: Nelson Pereira dos Santos.



## Epidemias e história

*André Luiz Vieira de Campos*<sup>1</sup>

Recentemente<sup>2</sup>, a revista de divulgação científica, *Discovery Magazine*, trazia na sua capa chamada para uma matéria no mínimo instigante: as novas descobertas do laboratório e da genética – classificadas pelo jornalista como a “revolução da medicina” – prometiam “mudar nossa vida”, livrando-nos de alguns dos terríveis males da humanidade, alguns deles tão antigos como a própria civilização, como a malária, enquanto outros bastante recentes, como a AIDS e o mal de Alzheimer. As novas panacéias para a nossa redenção estavam nas pesquisas sobre as células-tronco, nas novas vacinas, nos super-remédios e nos avanços fantásticos da genética.<sup>3</sup>

O tom do artigo, bastante otimista, lembra-nos um outro momento histórico também de otimismo, quando a medicina também prometera eliminar a doença como um problema da Humanidade. Com os avanços da bacteriologia e as descobertas dos agentes causadores de doenças até então devastadoras, como a febre amarela, a tuberculose e o cólera, por exemplo, uma nova era parecia se abrir para a civilização: identificados os “germens” causadores das doenças, o caminho apontado pelo modelo do laboratório era o da busca de uma vacina que eliminasse o mal pela raiz.

De fato, muito se fez nesta direção, a partir das descobertas da bacteriologia e dos avanços da medicina científica. A febre amarela, a poliomielite, a tuberculose e o sarampo, por exemplo, deixaram de ser fatais. Os avanços foram significativos principalmente entre as décadas de 1930 e 1950, quando uma série de novas vacinas e drogas eficazes passaram a ser produzidas. No

<sup>1</sup> Professor Doutor – Universidade Federal Fluminense e Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> Este texto foi escrito em outubro de 2004.

<sup>3</sup> Fabrício Marques, “A luta pela vida: uma revolução científica coloca o homem no caminho de um sonho: vencer as doenças que o apavoram”. *Discovery Magazine*. Edição no. 2, Setembro 2004, pp. 23-31.

pós-guerra, especialmente, mesmo uma doença tão antiga e para a qual ainda hoje não se tem uma vacina – a malária – parecia estar prestes a ser derrotada através de uma inovação tecnológica, o DDT, que eliminava o mosquito transmissor da infecção. Este “otimismo sanitário”, característico daqueles tempos, levou inclusive a Organização Mundial de Saúde a promover uma campanha mundial pela erradicação da malária nas décadas de 1950 e 1960. Apesar do fracasso desta campanha, outras foram bem sucedidas, como a da erradicação da varíola no mundo, concluída vitoriosamente em 1978, e a campanha pela erradicação da poliomielite, concluída nas Américas em 1994.<sup>4</sup>

Entretanto, nas últimas duas décadas, as epidemias deixaram de ser catástrofes de um passado distante e voltaram a assombrar a humanidade, especialmente nos países pobres, mas também no mundo desenvolvido. O surgimento de novas patologias e vírus até então desconhecidos, como o HIV e o Ebola; doenças estranhas sobre as quais nunca havíamos ouvido falar como a “febre do Nilo” e a recente “gripe do frango”, colocaram em xeque os sonhos tão acalentados durante a era do “otimismo sanitário”. A epidemia de AIDS, pelo impacto que provocou especialmente na década de 1980, veio nos lembrar que a medicina não dominou a doença e o sofrimento, e que a morte não está apenas associada a velhice. Ao mesmo tempo, doenças “arcaicas” como a tuberculose, a pneumonia e a febre amarela, que pareciam problemas da época de nossos avós, voltaram a se colocar como ameaças reais de saúde pública. Algumas destas doenças ressurgem de forma muito mais perigosa, pois seus agentes patógenos adquiriram imunidade contra certos tipos de drogas. Este é o caso da tuberculose que ressurge muito mais perigosa, pois seu bacilo causador adquiriu resistência à penicilina, antes eficaz contra a doença.

<sup>4</sup> Sobre o “otimismo sanitário” ver o capítulo “Health Transition”, no livro de Laurie Garret, *The Coming Plague: Newly emerging diseases in a world out of balance*. New York, Penguin Books, 1994 e também os capítulos VII e VIII (A era bacteriológica e suas conseqüências) do livro de George Rosen, *Uma História da Saúde Pública*. São Paulo, Unesp/Hucitec/Abrasco, 1994. A erradicação da poliomielite no mundo ainda não foi possível por razões militares, políticas ou religiosas. Por exemplo: não se consegue vacinar uma população inteira num país em guerra – como em certos lugares da África – ou não se pode vacinar mulheres por tabus religiosos, como em certos países muçulmanos.

O ressurgimento das epidemias interessou não apenas médicos e outros profissionais da área biomédica, mas também historiadores e demais estudiosos das ciências sociais. Alguns deles como William McNeill e Alfred Crosby, argumentaram brilhantemente que os historiadores devem considerar as epidemias, variáveis tão importantes para explicar a história, como os tradicionais e consagrados fatores econômicos e políticos. Segundo estes historiadores, só podemos entender a conquista dos impérios Asteca e Inca por um punhado de espanhóis, se considerarmos o impacto epidemiológico produzido pela chegada dos europeus a um território praticamente virgem – do ponto de vista das chamadas “doenças da civilização”.<sup>5</sup> O estudo das epidemias no campo da história, tem se revelado bastante profícuo nos últimos anos. Um indício disto foi a publicação do livro *Epidemics and Ideas*, resultado de um seminário temático realizado em 1989, cujo objetivo era examinar como “estas grandes crises tem influenciado idéias,” especialmente, o pensamento político, social e teológico e como as epidemias devem ser “interpretadas e entendidas no contexto social”.<sup>6</sup>

Do ponto de vista da história, o estudo das epidemias permite analisar as bases ecológicas das enfermidades coletivas e revelar dimensões do tecido social que não são tão evidentes no cotidiano da vida. Uma epidemia permite aos historiadores amplificar sua percepção sobre os mais diversos temas da vida social como, por exemplo, a relação entre sistemas econômicos e condições de vida. Uma crise epidêmica pode também servir para iluminar dimensões pouco conhecidas das idéias, mentalidades, ideologias e crenças religiosas de uma sociedade. Ao mesmo tempo, também pode tornar claro os limites cognitivos da medicina científica e também dos sistemas de saúde pública, nela legitimados. As epidemias podem tornar-se uma razão para a ampliação da

<sup>5</sup> William H. McNeill, *Plagues and Peoples*. New York, Anchor Press, 1976; Alfred W. Crosby, *The Columbian Exchange. Biological and cultural consequences of 1492*. Westport, Greenwood Press, 1973. A Cia. das Letras publicou (São Paulo, 1993) o livro *Imperialismo Ecológico*, de Alfred Crosby, que explora esta temática.

<sup>6</sup> Terence Range e Paul Slack (eds.) *Epidemics and Ideas: Essays on the historical perception of pestilence*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

autoridade do Estado na sociedade civil, através da intervenção do poder público em áreas até então fora de sua autoridade. Por último, uma crise epidêmica é um ótimo momento para os historiadores observarem os medos, preconceitos, normas e estereótipos sobre os doentes, o corpo, os grupos étnicos, as classes sociais e as relações de gênero.<sup>7</sup> A crise epidêmica, pela intensidade e diversidade de atitudes, percepções e respostas que provoca no coletivo social, funciona como uma “janela” onde o historiador pode observar e interpretar a sociedade.

Antes de prosseguirmos, seria útil ao nosso intento, definir o que é uma epidemia, ou seja, seria bom definirmos o que queremos considerar como um evento epidêmico do ponto de vista dos estudos de história. Num dicionário, encontraremos a definição para epidemia como “doença que surge rápida num lugar e acomete ao mesmo tempo numerosas pessoas”.<sup>8</sup> Além da definição médica vista no dicionário, estamos acostumados a utilizar a palavra de forma metafórica: epidemia de alcoolismo, epidemia de um determinado gênero de música, etc. Porém, do ponto de vista dos estudos históricos, os usos para esta palavra que acabamos de registrar, não dão a dimensão do evento que queremos capturar. Isto porque, em grande medida por causa das conquistas da era do “otimismo sanitário”, as gerações que nasceram após a Segunda Guerra Mundial, nunca haviam experimentado o encontro com um evento epidêmico “real”, pois o grande desenvolvimento da biomedicina, especialmente entre 1935 e 1950, deu-nos sensação de que tínhamos varrido este espectro da experiência humana. Antes do surgimento da AIDS, na década de 1980, a última grande epidemia que a humanidade conheceu foi a gripe espanhola de 1918. Portanto, a última geração a viver a experiência de uma epidemia no sentido que aqui queremos enfatizar, foi a de nossos avós ou bisavós.

<sup>7</sup> Marcos Cueto, “Introducción”, in *El Regreso de las Epidemias: Salud y sociedad en el Perú del siglo XX*. Lima, IEP, 1997

<sup>8</sup> Antônio Geraldo da Cunha, *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

Assim, nos interessa definir o que é uma epidemia a partir das experiências de nossos antepassados. Iremos, a partir de estudos históricos, traçar um quadro típico da experiência epidêmica a partir de suas características recorrentes. Dois pontos nos chamam logo a atenção: os aspectos definitivos de uma epidemia são o medo e a súbita aceleração da morte. São os encontros com a peste, a cólera, a febre amarela e o tifo que, historicamente, definem as características e padrões de uma epidemia. Porém, um outro traço recorrente do evento epidêmico necessita ser enfatizado: o seu aspecto episódico. Uma epidemia é tipicamente um acontecimento único e altamente visível, não uma tendência. Ou seja, as epidemias são episódios de curta existência, mas de caráter intenso, arrebatador e por isto, o evento epidêmico provoca uma imediata e generalizada resposta social.<sup>9</sup>

Por seu caráter de crise, de ruptura com o cotidiano e, muitas vezes, com a própria ordem social, é que as epidemias têm merecido a atenção dos historiadores, pois, seu sentido de ruptura permite iluminar diversos aspectos da vida social. Como fenômeno social, uma epidemia compara-se a um drama. O evento epidêmico começa num lugar e momento, segue uma trajetória limitada no tempo e espaço e desaparece – muitas vezes rapidamente. Como um drama, uma epidemia tem também um aspecto de espetáculo, mobilizando a sociedade através de rituais – religiosos ou leigos – que normalmente têm o propósito de reafirmar valores, hierarquias e percepções sociais. É este caráter público, sua dramaticidade e as respostas que provoca, que fazem de uma epidemia uma ocasião toda especial para as análises dos historiadores que, como afirmamos acima, encontram no evento epidêmico, uma “janela” através da qual se pode observar os medos, os preconceitos, as estruturas e os valores sociais.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Terence Range e Paul Slack (eds.), *Epidemics and Ideas*. op. cit.

<sup>10</sup> Chales Rosenberg, *Explaining Epidemics and other studies in the history of medicine*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Considerando a experiência epidêmica como um “evento dramático”, como chamou Charles Rosenberg, vou seguir as sugestões deste historiador e caracterizar os traços clássicos de uma epidemia a partir dos atos de uma peça de teatro.<sup>11</sup> Este autor utilizou o livro “A Peste”, de Albert Camus, para construir uma imagem da epidemia como um drama que tem um roteiro mais ou menos conhecido pela história da humanidade. O romance inicia-se com um episódio aparentemente banal:

Ao deixar o escritório na manhã de 16 de abril, o dr. Bernard Rieux sentiu alguma coisa macia sobre seu sapato. Era um rato morto estirado no meio do caminho. Num ímpeto, ele chutou o rato e, sem nem ao menos olhar de lado, continuou a descer as escadas.

O rato morto pode ter dois significados: primeiro, o fato de as epidemias frequentemente começarem com um “indício banal”, aparentemente sem importância; por outro lado, o rato morto também simboliza como nós, seres humanos, estamos envolvidos numa teia de relações ecológicas que, na maioria das vezes não compreendemos, ignoramos ou, numa atitude arrogante, simplesmente desqualificamos. A narrativa de Camus enquadra-se naquilo que Rosenberg identificou como um arquétipo histórico de uma epidemia de peste. Nele, como nos atos de um drama, os eventos se sucedem mais ou menos de forma previsível. O primeiro destes atos, Rosenberg chamou de “negação e progressiva revelação”.

Como os cidadãos da cidade de Oram, descrita por Camus em *A peste*, na maioria das experiências históricas registradas, as sociedades humanas relutam em reconhecer a chegada de uma epidemia. Esta primeira atitude de “negação” do perigo pode ser explicada por várias razões: por exemplo, pelo medo de que o estado epidêmico prejudique interesses econômicos ou políti-

<sup>11</sup> Idem. Esta forma de abordagem da epidemia como um roteiro, compondo uma narrativa mais ou menos previsível, iniciou-se com os estudos de Asa Briggs, sobre o cólera na Europa, no século XIX. Este autor, concluiu que a ameaça do cólera provoca imediata apreensão social, caracterizando-se as epidemias desta doença no XIX, por expor de forma explícita os problemas políticos, sociais e simbólicos. Cf. Asa Briggs, “Cholera and society in 19th century”, *Past and Present*, no. 19 (1961):76-96.



cos. Entretanto, há uma razão psicológica coletiva que não deve ser desprezada: o medo do perigo determina que, inconscientemente, tentemos ignorá-lo. Por isto, é muito freqüente do ponto de vista histórico, que apenas quando a presença de uma epidemia já se tornou impossível de ser ignorada, ela seja publicamente admitida. Os que eram adultos em 1974, certamente se lembram como o governo militar tentou esconder até quando pode uma epidemia de meningite no país. Bem mais recentemente, no verão de 2002, presenciávamos as autoridades sanitárias do Rio de Janeiro afirmando que não havia epidemia de dengue na cidade, quando os casos da doença eram cada vez mais numerosos.

Ao se reconhecer a existência de uma epidemia, historicamente é também muito comum que este reconhecimento seja acompanhado pela busca de “culpados”. O “culpado” sempre foi um “outro” no sentido da alteridade: o estrangeiro, o judeu, a bruxa, o homossexual, os pobres, o infiel, os negros, o escravo, os ricos, o governo, etc. Este é um padrão recorrente, do ponto de vista histórico, que nos permite identificar os preconceitos, valores, hierarquias, etc., de uma determinada sociedade. Observa-se a “identificação” do culpado nunca é feita apenas por homens e mulheres comuns, mas também por autoridades e médicos que, informados pela ciência, supostamente estariam imune a preconceitos.<sup>12</sup>

Portanto, o segundo ato do drama identificado por Rosenberg acontece quando a comunidade, os médicos e autoridades públicas buscam explicação para o evento. Por muitos séculos na história, estas explicações limitavam-se a razões religiosas ou morais – a epidemia era um dos “castigos dos deuses ou de Deus, era uma decorrência do pecado ou de uma vida “desregrada”, etc. A doença, neste caso, era percebida como castigo que demandava sacrifícios.

---

<sup>12</sup> Podemos aqui citar um exemplo recente: quando do surgimento da AIDS, o culpado identificado pelos médicos foi o homossexual. Esta atitude equivocada de se culpar a vítima e não uma prática de risco foi certamente, uma das razões para a epidemia de AIDS ter se difundido entre mulheres casadas e monogâmicas, além de outros grupos sociais que, não se identificando como homossexuais, consideravam-se livres do perigo. Estamos considerando aqui que a ciência é uma das formas de produção de cultura da sociedade moderna e, apesar de seu *status* especial, não está imune aos valores sociais.

Nas representações da Idade Média, a peste surgia como uma chuva de flechas caídas do céu e, para amainar a cólera divina, rezavam-se preces, faziam-se procissões ou queimava-se uma bruxa ou herege na fogueira. Determinados santos eram “especialistas” na proteção contra pestes, tais como São Roque, São Sebastião e São Geraldo.<sup>13</sup>

Entretanto, no mundo ocidental, a partir do século XVI as explicações religiosas e morais passaram a coexistir com as explicações seculares ou “científicas”. Esta mistura de razões científicas e religiosas criou um padrão das respostas sociais para as epidemias no mundo ocidental pelo menos nos últimos 400 anos. Por exemplo, ao tentar explicar a origem da epidemia, é muito freqüente que as pessoas também minimizem seus riscos diante da ameaça. Não é de se estranhar que muitas das explicações científicas da era moderna estivessem centradas na noção de “suscetibilidades” particulares de grupos, classes sociais, “raças”, indivíduos etc. O que era chamado de “predisposição” no século XVIII, pode ser associado hoje à noção equivocada de “grupo de risco”. Estes esquemas explicativos constituíram – e ainda constituem – um quadro onde valores morais e sociais se expressam e se legitimam.<sup>14</sup>

A terceira reação ou ato, segundo Rosenberg, típica ao evento epidêmico são as respostas públicas que ele evoca. Neste caso, é importante fazer uma distinção entre as reações às doenças crônicas e às epidêmicas. No século XIX, por exemplo, a tuberculose era demograficamente muito mais mortal do que a febre amarela ou a cólera. Entretanto, pelo fato de a tuberculose não ter aquele caráter “espetacular” e “visível” das epidemias a que nos referimos – a tuberculose não matava rapidamente milhares de pessoas, mas ia matando aos poucos – jamais invocou respostas dramáticas e o sentimento de urgência que

<sup>13</sup> Ver Jean Delumeau, *História do medo no Ocidente*. São Paulo: Cia das Letras, 1999, pp.145-150.

<sup>14</sup> Alguns exemplos históricos: no século XIX no Brasil, as epidemias de febre amarela foram associadas à chegada de navios negreiros e, como matavam mais os brancos que os negros, criou-se a imagem de que estes tinham mais resistência à esta doença que aqueles. Um exemplo da noção de predisposição, também no século XIX: a tuberculose foi, durante muito tempo, associada aos indivíduos de “vida desregrada” que, portanto, teriam “predisposição” para a doença. Um exemplo famoso pode ser buscado no romance *A Dama das Camélias*, que narra a história da prostituta de luxo que morre tuberculosa.

a cólera provocou. Da mesma forma, hoje em dia, podemos comparar as reações sociais provocadas pela malária e a AIDS; a primeira mata muito mais do que a segunda. E esta, pelo seu caráter dramático e pelo tipo de público social que primeiramente atingiu no ocidente, provocou respostas sociais e políticas muito maiores e mesmo eficazes.

As respostas sociais a um evento epidêmico podem apresentar múltiplas formas e, em geral, representam o mesmo papel: um ritual de solidariedade e autodefesa de uma comunidade diante do perigo. Desde o século XVIII, as respostas sociais às epidemias apresentam uma mistura de atitudes religiosas e científicas: missas, procissões, dias de jejum, queima de alcatrão em espaços públicos, imposição de quarentenas, queima da roupa dos doentes, isolamento de casos suspeitos, distribuição de camisinhas no carnaval, dias nacionais de vacinação, etc. Entendidos como rituais coletivos, estas medidas nos permitem observar valores sociais, ao mesmo tempo em que as hierarquias entre essas medidas permitem observar estruturas de autoridade científica ou religiosa, valores e crenças.

Esta coexistência entre mecanismos religiosos e científicos como respostas sociais às epidemias foi característica da segunda metade do século XIX. A adoção de medidas de saúde pública fatalmente traduz atitudes culturais. Os socialmente marginalizados historicamente tem sido vítimas e objetos de políticas sanitárias autoritárias e preconceituosas e, muitas vezes, reagiram com violência a estas medidas. Um bom exemplo é o famoso episódio da Revolta da Vacina em 1904, quando a população do Rio de Janeiro revoltou-se contra a imposição de medidas das autoridades sanitárias.<sup>15</sup>

O quarto e último ato de uma sociedade diante de uma epidemia é aquele que acontece após seu término. Frequentemente, as epidemias terminam de forma discreta, ou seja, vão se retirando aos poucos, em contraste com a forma bombástica e dramática como chegaram. Porém, também pode aconte-

<sup>15</sup> Um bom relato sobre a revolta da vacina está em Nicolau Sevcenko, *A revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

cer que a epidemia termine de forma rápida. De qualquer forma, o quarto e último ato que uma sociedade realiza como resposta a uma epidemia tem a ver com a reflexão que a coletividade faz sobre a sua experiência. O que se aprende com uma epidemia? Pode ela ter servido para criar algumas medidas de saúde pública permanentes? Alguns estudiosos têm aproveitado estes episódios para refletir sobre as lições de uma epidemia e sobre a capacidade dos contemporâneos de aprender com ela.

Seguindo o “modelo” de Charles Rosenberg, podemos concluir que as epidemias são objetos especialmente interessantes para estudos comparativos em história porque são episódios comuns a todas as sociedades e culturas. Além disso, elas apóiam, testam, contestam ou remodelam atitudes religiosas, médicas, políticas e sociais. Recentemente, a epidemia da AIDS nos permitiu observar como seu impacto trouxe reações e padrões de comportamento semelhantes àqueles vividos por nossos antepassados em outras experiências epidêmicas, ou seja, provocou reações milenares e arquetípicas de outros encontros da humanidade com doenças infecciosas letais.

Assim como outras experiências trágicas como a guerra e a fome, o episódio epidêmico recorrentemente vai colocar a coletividade diante de experiências comuns a todos os seres humanos: o medo, a morte, o desejo de salvar-se, a esperança ou o desespero etc. É a partir destas experiências que as situações recorrentes aparecem e podem ser examinadas pelos historiadores.

Entretanto, esta recorrência que permitiu a alguns historiadores afirmarem que existe “uma dramaturgia da epidemia”, por outro lado, possibilitou que outros estudiosos argumentassem com outro ponto de vista. Na medida em que diferentes sociedades tiveram respostas semelhantes às epidemias, apesar dos contextos históricos e sociais diferentes, haveria alguma coisa nova a se descobrir ou aprender além de um aparente truísmo? Ou seja, podemos aprender alguma coisa sobre uma sociedade a partir do estudo de uma epidemia? A resposta é positiva, segundo Paul Slack, porque as respostas sociais a

uma epidemia assumem formas e significados diferentes a partir dos diversos contextos – social, político e cultural – de onde se originam.<sup>16</sup>

Entretanto, se do ponto de vista da história existe certa discórdia sobre a questão acima, do ponto de vista ecológico uma conclusão nos parece mais definitiva: apesar do otimismo enfatizado na revista *Discovery*, mencionada no início deste texto, o que devemos fazer, é aprender a trilhar o caminho da convivência com as demais espécies do planeta Terra. Isto também inclui os minúsculos micro-organismos, que ainda não conhecemos e muito menos dominamos, pois outra era de “otimismo sanitário” nos parece cada vez mais improvável.

---

<sup>16</sup> Paul Slack, “Introduction”, *Epidemics and Ideas*. Op cit.



# Representação da tuberculose na literatura brasileira na passagem do século XIX para o XX

*Ângela Pôrto<sup>1</sup>*

A história médica da tuberculose se escreve como um longo processo de detecção de uma variada sintomatologia, cuja causa primária, o bacilo, só foi descoberto em 1882, por Robert Koch. Assim, podemos afirmar que o conhecimento da doença, ao longo do tempo, derivou quase que exclusivamente da observação de seus sintomas, sendo os mais comuns o emagrecimento, a tosse, a prostração e a febre.

Sabe-se hoje que a tuberculose é uma doença infecto-contagiosa. Apesar da evolução freqüentemente crônica, a tuberculose é uma doença cuja continuidade é incerta e cujo quadro clínico é bastante complexo. Sua fase inicial é normalmente silenciosa, tornando-a difícil de ser detectada.

Um dos resultados da descoberta de Koch será acirrar o debate no meio médico — ou seja, entre os adeptos da teoria da hereditariedade e os contagionistas —, quanto à origem da tuberculose. Sua descoberta não permite mais que se creia na geração espontânea, ou mesmo que se escape do debate sobre as condições que favorecem, ou as que previnem, a doença. Como doença contagiosa, a tuberculose perde, portanto, sua significação mítica e a rejeição da hereditariedade será o postulado que permitirá a ação higienista.

Paralelamente às discussões médico-científicas sobre a natureza da tuberculose e sua etiologia, o tratamento da doença caracterizou-se por ser bastante rico quanto aos métodos de cura propostos. A climoterapia, método de cura

---

<sup>1</sup> Doutora em Saúde Coletiva – UERJ. Pesquisadora Titular – Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz.

conhecido e preconizado desde a época de Hipócrates, estabeleceu-se como forma de tratamento dos doentes a partir de um quadro sintomatológico específico. Esta mesma forma de tratamento continuará a ser empregada quando, a partir da era moderna, o debate sobre o caráter da doença criticar a confusão entre sintomatologia e causa da tuberculose (Bertolli Filho, 2001: 42).

Mesmo depois da descoberta do bacilo, a teoria dos “bons ares” continuará a ser valorizada como um remédio bastante adequado. A variação nesta forma de tratamento ficará por conta das preferências climatéricas dos terapeutas. Do ponto de vista terapêutico não importava a “qualidade” do clima, o que importava era o seu caráter “natural”. A partir do século XIX, a teoria dos climas oceânicos, ou daqueles mais quentes e secos, em regiões ensolaradas, volta à moda. O turismo marítimo, assim como o termalismo, propostos pelos romanos é retomado pelos médicos do século XIX, que recomendam as “curas de ar”. (Corbin, 1991: 599)

As viagens em busca de “bons ares” aparecem registradas desde a Antigüidade como um recurso importante, na medida em que propiciariam o repouso necessário ao fortalecimento do doente. Mas é no século XIX que assistiremos a uma verdadeira inquietação por novas paisagens. Inumerável é a lista de consuntivos buscando realizar aquilo que as autoras de *Malades d’Hier, Malades d’Aujoud’hui* denominaram de “utopia da viagem salvadora”. (Herzilich & Pierret, 1984: 50).

Assim, o doente encontra na viagem um pretexto para fugir não tanto da doença, mas muito mais dos sofrimentos morais que lhe abatiam. A viagem realiza plenamente o imperativo do exílio, numa época em que a idéia de contágio ganhava crescente aceitação e que o doente ainda não podia contar com o sanatório, onde pudesse viver todas as conseqüências de sua tragédia pessoal. Um dos casos exemplares de constantes mudanças geográficas, tanto em busca de melhores condições climáticas, quanto para fugir ao tormento de se sentir estigmatizado pela condição de doente, é o do poeta Manuel Bandeira. Nos primeiros anos da doença Bandeira realizou várias viagens de cura



por cidades chamadas de “bom clima” em diferentes localidades do Brasil<sup>2</sup>. Acompanhado da mãe e da irmã, sua peregrinação se estendeu do Sul de Minas ao Ceará, no período de 1905 a 1913, quando então seu pai decide enviá-lo para o sanatório de Clavadel na Suíça.

A emergência da noção de contágio da tuberculose traz uma série de conseqüências morais e práticas para o doente. Este se sentia culpado na medida em que expunha aqueles que o circundassem ao perigo da contaminação. O princípio do contágio transformava o doente num ser pestilento e portanto indesejável para o convívio doméstico. Desses dois aspectos deduziu-se o imperativo do isolamento. No primeiro momento, o isolamento deu-se na própria casa: o doente passava a ter, na medida do possível, tudo tratado à parte. Na verdade esta primeira forma de isolamento expressa menos a preocupação de se evitar o contágio do que a de esconder o doente e a doença que, visíveis, deporiam “contra o capital genético da família” (Corbin, 1991: 599). Parece, todavia, que foi justamente o medo familiar de expor à curiosidade alheia a realidade da doença em seu seio que acabou por oferecer o argumento decisivo para os partidários da teoria do contágio. De acordo com os defensores desta teoria, o risco de disseminação da doença aumentava em muito com a manutenção do doente em casa. No debate entre defensores da hereditariedade e partidários da teoria do contágio, estes últimos tenderão a levar a melhor, pois contarão com o apoio da própria exigência de controle da disseminação da doença.

O sanatório, característica já do período de triunfo do contagionismo, tornar-se-á a segunda forma de isolamento e fuga do doente<sup>3</sup>. A propaganda em torno desse tipo de instituição enfatizava a idéia de que a saúde só poderia

<sup>2</sup> Ver seu testemunho sobre isso em “O Momento mais Inesquecível” (Bandeira, 1986, 40).

<sup>3</sup> Veja sobre isso a obra de Thomas Mann, *A Montanha Mágica*, e a tese Oracy Nogueira, “Experiências Sociais e Psíquicas do Tuberculoso Pulmonar em São Paulo”. *Sociologia. Revista Didática e Científica*. São Paulo, Escola de Sociologia e Política de São Paulo, n. 1, 2, 3 e 4, 1949. Em estilos bem diversos, ambas, a meu ver, fazem o exame mais profundo das relações humanas no interior de um sanatório. Ver também o romance de Olavo Bilac e Carlos Magalhães de Azeredo, *Sanatorium* e crônicas de João do Rio, *Correspondência de uma estação de cura*, ambas as obras ambientadas em estações de tratamento de pectários.

provir dali, lugar por excelência dos meios de luta mais eficazes contra a doença. Desde o final do século XIX, começam a surgir no Brasil estudos sobre o tratamento higiênico da tuberculose preconizando o recolhimento dos doentes em sanatórios (Godinho & Alvaor, 1988: 64-67). Estes estudos previam também o tratamento do doente em casa, cercado de rigorosos cuidados. O regime sanatorial europeu era o modelo mais indicado pelos higienistas brasileiros para aqueles que possuíssem recursos para se submeterem a eles<sup>4</sup>.

Uma das mais famosas e modernas dentre essas instituições européias, Clavadel, anunciava seus recursos e comodidades num luxuoso prospecto ilustrado, explicando detalhadamente tudo aquilo que estaria à disposição do consuntivo que tivesse recursos para ali se hospedar<sup>5</sup>. No entanto, todos os métodos de cura desenvolvidos ou praticados dentro e fora dos sanatórios apresentavam eficácia muito relativa. Na maioria dos casos, o máximo que se conseguia era um estado de melhoria das condições gerais de saúde do doente, sem que isso resultasse na derrota efetiva da moléstia. Foi em Clavadel que Manuel Bandeira adquiriu uma visão mais objetiva de sua moléstia. Aprende, a custa de muita disciplina com a experiência sanatorial, que o prolongamento de sua existência dependeria de um regime de vida sem excessos. O poeta adotou uma série de procedimentos que jamais deixou de observar até o fim da vida no controle da doença. De acordo com o ritual do sanatório, Manuel Bandeira estabelece para si um programa de vida no qual os trabalhos e os dias são organizados de forma a garantir maior produtividade com menor dispêndio de forças: dormir cedo, medicar-se sistematicamente e trabalhar preferencialmente deitado<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Na virada do século, por iniciativa de particulares, pequenos sanatórios começam a ser criados, nas cidades onde o clima era mais recomendado, como Campos do Jordão. Lá se recolheria, na década de 20, o poeta Ribeiro Couto, tradutor da obra *Guia do Tuberculoso e do Predisposto*, de autoria de Jacques Stéphan, proprietário de um famoso sanatório na Europa.

<sup>5</sup> Ver Folheto de propaganda do Sanatório de Clavadel, documento do Arquivo Pessoal de Manuel Bandeira, AMLB/FCRB.

<sup>6</sup> Ver "A Doença de Manuel Bandeira", depoimento de seu médico Aloísio de Paula no *Jornal Brasileiro de Medicina*, v.52, n.17, abril 1987, p. 15-20.

Havia, no entanto ainda, uma profunda incerteza quanto à eficácia tanto da prática sanatorial, quanto da terapêutica mais geral aplicada à tuberculose. Efetivamente, um médico dos anos 30 do século XX encontra-se tão desarmado quanto o seu colega do dezenove na luta contra a tuberculose e isto apesar de, desde o século XIX, o conhecimento anatomoclínico da tuberculose ter sido estabelecido com perfeita coerência.

A doença, porém, não se reduz à sua evidência orgânica. Para além das representações médicas da doença, faz-se necessário que observemos também as concepções, os saberes e as condutas dos “profanos” face à doença (Herzlich & Pierret, 1984:15-16). Até a primeira metade do século XIX, podemos observar uma vertente de concepção da tuberculose própria de uma sensibilidade romântica<sup>7</sup>, ainda muito difundida. Intelectuais e artistas buscam, fugindo das realidades “prosaicas”, um sentido superior que faça com que viver signifique algo de “interessante”. A tísica aparece, então, como símbolo de tudo o que, requintado e delicado, não se enquadra no padrão social vigente. Não será à toa que a literatura romântica da primeira metade do século XIX representará os tísicos como indivíduos libertos de quaisquer preocupações materiais. O sujeito tuberculoso era visto como alguém sensível, sendo o sintoma exterior dessa sensibilidade seu estado de constante de melancolia. (Sontag, 1984: 44-45).

Apesar de a relação da tuberculose com a arte se ter estabelecido durante a primeira metade do século XIX, o mito da criatividade ligada à doença estendeu-se por todo o século. Mesmo depois de o período romântico haver cedido lugar a uma outra forma de sentimento do mundo – desta vez mais realista e consentânea com o que poderíamos chamar de mentalidade burguesa –, era comum identificar em alguns jovens escritores vestígios de uma

<sup>7</sup> O termo romântico é definido por Mário Praz como uma sensibilidade peculiar de um determinado período histórico, que desde o princípio do século XVIII “assume o matiz de ‘atraente’, de ato de deleitar a imaginação”, vindo “associar-se com outro grupo de conceitos, como ‘mágico’, ‘sugestivo’, ‘nostálgico’, e sobretudo com palavras que exprimem estados de alma inefáveis, essência da romanticidade”. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Campinas, SP, UNICAMP, 1996, pp. 30-34.

sensibilidade, para com a doença, mais própria do início do século XIX. É o caso de Casimiro de Abreu que, desejando uma doença grave, escreve em 4 de outubro de 1858, lamentando-se da monotonia da boa saúde: “queria a tísica com todas as suas peripécias, queria ir definhando liricamente, soltando sempre os últimos cantos da vida e depois expirar no meio (...) dessa natureza sublime.” (Montenegro, 1971: 27). Ou da queixa do poeta Rui Ribeiro Couto, em carta endereçada a Manuel Bandeira, onde se recrimina por não ser talentoso o bastante para transformar o material de seu sofrimento em “uma obra vasta”<sup>8</sup>. O jovem Manuel Bandeira, refletindo sobre sua dupla condição de poeta e tísico, associará tão estreitamente seu trabalho artístico à doença que chegamos a suspeitar de um certo gozo estético em seu sofrimento: “Mas então não farei mais nada porque em mim o poeta é a tuberculose. Eu sou Manuel Bandeira, o Poeta Tísico”<sup>9</sup>. Mas, é esta nova visão de se saber tuberculoso afirmada em “O momento mais inesquecível”, que caracterizará sua relação com a moléstia:

“Quando, aos dezoito anos, adoeci de tuberculose pulmonar, não foi à maneira romântica, com fastio e rosas na face pálida. A moléstia “que não perdoava” (naquele tempo não havia antibióticos) caiu sobre mim como uma machadada de Brucutu. Fiquei logo entre a vida e a morte. E fiquei esperando a morte. Mas ela não vinha. (...)” (Bandeira, 1986:40).

As revoluções sociais de 1848 na Europa, que inauguram a segunda metade do século XIX, põem em evidência as condições subumanas que caracterizam a vida das populações trabalhadoras. Trabalho e saúde aparecem intimamente associados e a tuberculose ganha visibilidade como consequência imediata da vida insalubre dos trabalhadores urbanos.

A tuberculose emerge socialmente não mais como manifestação física de uma espiritualidade refinada; ao contrário, sua persistência e seu alastramento, particularmente entre as populações desfavorecidas, será motivo de preocupa-

<sup>8</sup> Ver carta de Ribeiro Couto a Manuel Bandeira, de 23 de maio de 1927. AMLB/FCRB.

<sup>9</sup> Ver carta de Manuel Bandeira a Ribeiro Couto, sem data (provavelmente década de 20). AMLB/FCRB.

ção por ser sintoma de desordem social. A representação social da tuberculose, deste período em diante, começa a apresentar mudanças tanto mais significativas, quanto mais complexa se mostra sua constituição. Embora seja verdade que a segunda metade do século XIX instaura um novo modelo de relação com a tísica, isto não significa que a sua forma tipicamente romântica de representação tenha desaparecido por completo. Em seu estudo sobre as metáforas construídas a partir da experiência coletiva da doença, Susan Sontag observa que, “embora houvesse uma certa reação contra o culto romântico da doença na segunda metade do século passado, a tuberculose conservou a maioria de seus atributos” (Sontag, 1984: 46).

Por outro lado, a visão burguesa vê o corpo como coisa viva dotada de possibilidades potencialmente boas ou más. Com a vitória de uma visão de mundo mais “realista”, tanto em função do caráter indisfarçável dos problemas sociais, quanto das discussões por eles suscitadas, este conjunto de circunstâncias acaba por conduzir a um tipo de representação do tísico como aquele que, ainda que malgrado seu, traz em si a marca do mal e da destruição. Assim, Coelho Neto, retrata o tísico numa de suas crônicas intitulada “Assassino”, como o “semeador da morte”, que “propositadamente, dissemina o seu mal”<sup>10</sup>. Manuel Bandeira abre seu primeiro livro de versos, *A Cinza das Horas*, de 1917, com o poema intitulado “Epígrafe”. Nele, a doença é aquilo que vem de fora com a força de uma entidade exterminadora. A tuberculose surge destruindo as bases, assentadas na infância, da felicidade pessoal. Ela é também mais dolorosa por se mostrar capaz de destruir o esforço familiar e social de perfeita adequação à coletividade saudável, do ponto de vista físico e moral.

“Sou bem nascido. Menino,  
Fui, como os demais, feliz.  
Depois, veio o mau destino  
E fez de mim o que quis  
(...)” (Bandeira, 1958, vol.1).

<sup>10</sup> Ver do autor *Vida Mundana*. 2. ed. Porto, Livr. Chardron, de Léo & Irmãos, 1924, pp. 166-167.

A Peste Branca, considerada então o inimigo primeiro da sociedade, seria o efeito imediato e necessário de um estilo de vida desequilibrado, próprio de pessoas de caráter duvidoso ou, no melhor dos casos, de indivíduos que, do ponto de vista higiênico, atentavam contra o próprio organismo e também contra a sociedade. Esta concepção da doença como expressão de distúrbios morais ou de caráter fundamenta-se na idéia, preconizada pelos higienistas do século XIX, de uma inter-relação entre o físico e o moral.

Observamos, portanto, que a partir do final do século XIX, há um deslocamento do sentimento romântico em relação à doença para uma visão mais naturalista. No entanto, a tuberculose não perde o caráter de doença reveladora de uma subjetividade. Apesar de não ser mais positivamente valorizada, a tuberculose ainda singulariza o doente. O deslocamento deste modelo pode ser observado através de testemunhos literários. O tema da relação entre a tuberculose e os traços psicológicos e morais do sujeito doente fez fortuna na literatura. Esta forma de expressão parece ter sido o veículo adequado para muitos físicos ilustres que procuravam alguma forma de compreensão do mal que os consumia, compreensão que lhes era negada pelo saber médico da época.

Podemos acompanhar esta maneira própria de sentir a doença, de perceber-se enquanto doente e de reorganizar a vida a partir do advento da tuberculose, através do relato de tuberculosos. Seus testemunhos não apenas refletem os sentimentos de uma época sobre a doença, mas também os elaboram, contribuindo igualmente para o deslocamento de modelos, produzindo ou reproduzindo uma representação da tuberculose. Claudine Herzlich aprofundou mais essa questão ao formular a hipótese da emergência do doente tuberculoso. Segundo ela, a tuberculose é uma doença que individualiza porque dela “morre-se individualmente e muito lentamente” (Herzlich & Pierret, 1984: 56). O doente tem tempo para elaborar uma visão de si e de seu mal, e, sobretudo por sua duração, a doença se torna uma forma de vida. Esta assertiva pode ser apreciada em relação à trajetória de vida de Manuel Bandei-

ra (Pôrto, 1997). O poeta ao convidar o médico, também tísico, Aloísio de Paula para conduzir seu tratamento, a ele sentencia: “Não há nada como a tuberculose para se aprender a viver”<sup>11</sup>.

### **Bibliografia**

- BARDET, Jean-Pierre *et alli*. *Peurs et Terreurs face à la Contagion: Choléra, Tuberculose, Syphilis XIX-XX siècles*. Paris: Fayard, 1988.
- BERTOLLI FILHO, Claudio. *História Social da Tuberculose e do Tuberculoso: 1900-1950*. Rio de Janeiro, Editora Fiocruz, 2001.
- CORBIN, Alain. “Gritos e Cochichos”, In Perrot, Michelle, org. *História da Vida Privada*. Privada. Vol. 4 (Da Revolução Francesa à Primeira Guerra). São Paulo: Cia. Das Letras, 1991.
- DUBOS, René & Jean. *The White Plague: Tuberculosis, Man and Society*. 2.ed. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1992.
- GUILLAUME, Pierre. *Du Désespoir au Salut: les Tuberculeux aux XIX et XX siècles*. Paris: Aubier, 1986.
- HERZILICH, Claudine & Pierret, Janine. *Malades d’Hier, Malades d’Aujourd’hui*. Paris: Payot, 1984.
- MONTENEGRO, Tulo Hostílio. *Tuberculose e Literatura*. Notas de Pesquisa. 2.ed. Rio de Janeiro: A Casa do Livro, 1971.
- NOGUEIRA, Oracy. “Experiências Sociais e Psíquicas do Tuberculoso Pulmonar em São Paulo”. Sociologia. *Revista Didática e Científica*. São Paulo, Escola de Sociologia e Política de São Paulo, n° 1,2,3 e 4, 1949.
- PÔRTO, Ângela. *A vida inteira que podia ter sido e que não foi: trajetória de um poeta tísico*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Instituto de Medicina Social/UERJ, 1997.
- PRAZ, Mário. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Campinas, SP, Unicamp, 1996.
- SONTAG, Susan. *A Doença como Metáfora*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1984.

<sup>11</sup> Ver “A Doença de Manuel Bandeira”, *op. cit.*

## Outras Fontes

Correspondência e outros documentos de Manuel Bandeira em Arquivo Pessoal de Manuel Bandeira. Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa AMLB/FCRB.

Correspondência de Ribeiro Couto com Manuel Bandeira em Arquivo Pessoal de Ribeiro Couto. Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa AMLB/FCRB.

“A Doença de Manuel Bandeira”, por Aloísio de Paula. Comunicação à Academia Nacional de Medicina, em 17 de abril de 1986, publicada no *Jornal Brasileiro de Medicina*, v.52, n.17, abril 1987, pp.15-20.

BANDEIRA, Manuel. *Andorinha, Andorinha*. 2.ed. Rio de Janeiro: Livr. José Olympio Ed., 1986.

\_\_\_\_\_. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958. 2 vols.

BARRETO, Paulo (João do Rio, pseud.). *A Correspondência de uma estação de cura*. São Paulo: ed. Scipione; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Instituto Moreira Salles, 1992. [1918]

BILAC, Olavo e Azeredo, Carlos Magalhães de. *Sanatorium*. São Paulo, Clube do Livro, 1977. [1894]

NETO, Coelho. *Vida Mundana*. 2. ed. Porto: Livr. Chardron, de Léo & Irmãos, 1924.

GODINHO, Victor & ALVARO, Guilherme. *Tuberculose: contágio, curabilidade, tratamento higiênico e profilaxia*. São Paulo: Escola Typ. Salesiana, 1899.

STÉPHANI, Jacques. *Guia do Tuberculoso e do Predisposto*. Trad. de Rui Ribeiro Couto. São Paulo, Cia Ed. Nacional, 1933.



# A história da tuberculose contada em Floradas na Serra

*Dilene Raimundo do Nascimento<sup>1</sup>*

Este artigo pretende analisar os elementos da história da tuberculose mostrados no filme *Floradas na Serra*, baseado no romance homônimo de Dinah Silveira de Queiroz, que tematiza a doença em torno do final da década de 1930 e início de 1940, utilizando um aporte teórico tanto do campo da História das Doenças quanto de análise fílmica. Os autores cujas análises, no campo da história das doenças, utilizam o conceito de representação social, bem como os autores que defendem a possibilidade do cinema como fonte histórica são fundamentais para a análise fílmica que pretendemos realizar.

Herzlich e Pierret (1984) desenvolveram seu estudo sobre a representação social da doença partindo do princípio de que o indivíduo doente, em toda parte e em cada época, é doente aos olhos da sociedade, em função dela e segundo as modalidades por ela fixadas. Analisando a linguagem do doente nessa relação de reciprocidade, mostram como este percebe seu estado, como o exprime e se organiza, ao dar um sentido ao mal biológico. Assim, ao examinarem as concepções, os saberes, as condutas “profanas” e “profissionais”, em circulação na sociedade, as autoras concluem que o doente e o meio social interagem constantemente, modelando mutuamente suas percepções do fenômeno patológico.

Herzlich (1991) assinala, ainda, que o estudo da representação social da doença deve sempre levar em conta a articulação entre a patologia de uma época, a configuração histórica e ideológica que a contextualiza e o estágio de desenvolvimento da medicina. Pois a representação não é um simples reflexo do real – ela está enraizada na realidade social e histórica que ao mesmo

<sup>1</sup> Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz.

tempo contribui para construir. Como a autora afirma (Herzlich, 1991: 23), “é englobada na imagem de uma sociedade que a doença adquire uma significação”. A autora estuda as representações de saúde e doença como uma realidade *sui generis*, fora dos modelos médicos. Inspira-se na linha dos trabalhos antropológicos, mostrando a existência, em cada sociedade, de um discurso sobre a doença que não é independente do conjunto das construções mentais de expressão dominante.

Nesse sentido, podemos perceber o significado do ambiente onde se desenrola o filme e a forma como os personagens lidam com esse ambiente. Trata-se de um sanatório em Campos do Jordão, uma cidade de montanha, no estado de São Paulo. Lucíola, a protagonista do filme, ao chegar, mostra um comportamento de negação da doença: ela está se hospedando em um hotel, porque pretende descansar e dispensa os amigos que foram até ali com ela, mas ao mesmo tempo, denuncia saber que está doente, ao dizer para seu amigo: *não façamos projetos*. Para um tuberculoso, àquela época, não existia perspectiva, senão a morte no horizonte. Lucília também não se surpreende ao receber do garçom um cartão de visitas do Dr. Celso, com a recomendação de uma visita ao seu consultório, apesar de dizer que não é doente.

Considerar a saúde e a doença como realidades orgânicas independentes tanto do espaço e do tempo quanto das características dos indivíduos e dos grupos atingidos por uma doença, é restringi-las à leitura exclusiva do saber médico e não percebê-las como realidades que têm dimensões sociais. Ao analisar a utilidade da representação social no campo da doença, Herzlich mostra que, seja qual for a importância da medicina moderna, a doença é um fenômeno que a ultrapassa e a representação não é apenas um esforço de formulação mais ou menos coerente de um saber, mas também interpretação e questão de sentido. A interpretação coletiva dos estados do corpo coloca em questão a ordem social, revela-nos as relações existentes entre o biológico e o social. Por meio da saúde e da doença temos acesso, portanto, à imagem da sociedade e de suas imposições aos indivíduos.

Nesse momento, podemos pensar qual o motivo para se escamotear a realidade: todos são tuberculosos, mas se comportam como se estivessem veraneando em um hotel de luxo, em um clima de montanha. E por que o sanatório possui uma fachada de hotel?

Ítalo Tronca, em sua obra “As máscaras do medo – lepra e aids”, utiliza-se de fontes literárias de ficção para analisar historicamente os elementos culturais, políticos e sociais que produzem uma concepção estigmatizadora tanto da lepra, a partir do século XIX, quanto da Aids, no final do século XX. Tronca desenvolve a história da doença, privilegiando a questão do imaginário social “como, talvez, o principal instituidor da história” (Tronca, 2000:15). Sua narrativa procura contrapor o discurso estético, a partir da literatura de ficção, ao discurso científico, isto é, o ponto de vista médico sobre a doença, demonstrando que ambos trabalham com representações, ambos são construções sociais.

A tuberculose, doença transmissível, e à época em que se passa o filme, ainda incurável, estigmatizava aqueles por ela acometidos. A transmissibilidade e a incurabilidade, ao mesmo tempo em que demarcam os limites do conhecimento médico-científico, contribuem para a criação de uma experiência coletiva da doença marcada pela estigmatização do doente, pois este, como portador do agente infeccioso, passa a corporificar o próprio mal e conseqüentemente a morte. Portanto, as pessoas escondiam o seu diagnóstico de tuberculose, o que era negociado e tacitamente aceito na classe social dos que podiam pagar a internação em um sanatório, cuja fachada era de hotel. Outra indicação do estigma é dada por Olga, quando diz para Lucília: “ficar aqui pode ser perigoso, pois todos são doentes”, menos elas duas.

Esses signos – transmissibilidade e incurabilidade –, reconhecidos e assumidos no âmbito da ciência, torna a doença um problema coletivo à medida que o agente infeccioso nela presente, podendo ser transferido de um indivíduo a outro de forma não seletiva, caracterizaria uma situação de perigo

social agravada pela incurabilidade, isto é, as enormes chances de o infectado vir a adoecer e morrer (Nascimento, 2005).

Do ponto de vista da análise fílmica, o historiador francês Marc Ferro, pioneiro na utilização de filmes como documentos históricos, sinaliza que ao se utilizar filmes como documentos históricos, não se deve buscar apenas “ilustração, confirmação ou o desmentido do outro saber que é o da tradição escrita” (Ferro, 1992:86), mas considerá-las como imagens, e buscar auxílio em outros saberes, outras fontes, para melhor compreendê-las, associando-as ao mundo que as produziu. Dessa maneira, sua hipótese é que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é história. Tudo o que aconteceu e que também não aconteceu, as crenças, as intenções, o imaginário do homem são tão história quanto a História (Ferro, 1992: 86).

Marc Ferro afirma que o filme não deve ser considerado do ponto de vista semiológico, nem da estética ou da história do cinema. Tampouco deve ser encarado como obra de arte, mas sim, como um “produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas” (Ferro, 1992: 203). Dentro dessa perspectiva documental, podemos dizer que o cinema foi alçado a “fonte digna de fazer parte da história e passível de leitura por parte do historiador” (Cardoso e Mauad, 1997: 402). O cinema deixou de ser visto apenas como mero entretenimento ou diversão, uma vez que “todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens, onde privilégios e trabalhos pesados, hierarquias e honras encontram-se regulamentados” (Ferro, 1992:17).

Ferro desenvolve suas questões a partir da idéia que o cinema é testemunho singular de seu tempo. Para ele, o filme possui uma tensão que lhe é própria o que proporcionaria uma análise da sociedade diversa, uma vez que aquele atinge as estruturas da sociedade ao mesmo tempo em que age como um ‘contra-poder’ por ser autônomo em relação aos diversos poderes desta mesma sociedade.

Da mesma forma que Tronca (2000) procede em sua análise histórica da lepra e da Aids, a partir de fontes literárias, o objetivo do historiador que trabalha com fontes fílmicas deve ser identificar o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, sempre tendo em mente as tensões, incertezas e ambigüidades que dela emerge. Se isso não for levado em consideração, o cinema perde sua efetiva dimensão de fonte histórica (Morettin, 2003).

E como testemunho singular de seu tempo, o filme *Floradas na Serra* nos mostra a evolução clínica da tuberculose e a estratégia de cura existente, à época: o sanatório. A tuberculose é causada por um bacilo, descoberto por Koch, transmitido de pessoa a pessoa, e se instala principalmente no pulmão. Se o indivíduo estiver debilitado, desenvolve a doença, cujos sintomas são tosse, dor no peito, fadiga, febre, falta de apetite, emagrecimento visível e, por final, pode vir a hemoptise, que é sangue no escarro ou em golfadas. Em geral, acontece em fase adiantada da doença. Nessa época, a hemoptise era muito comum. Marcou o imaginário social, tanto que as pessoas até hoje relacionam imediatamente hemoptise com tuberculose.

Por falta de medicamento específico para a doença, preconizava-se o tratamento higieno-dietético e de repouso em sanatório, evitando com isso a propagação da doença. Sanatórios eram estabelecimentos em que os doentes ficavam internados, submetidos a uma rígida disciplina higiênica, repouso, boa alimentação e vida ao ar livre. A internação, em geral, durava vários anos. No Brasil, essa concepção terapêutica perdurou, com algumas alterações, até a década de 1960, quando começou a ser superada pelos quimioterápicos. A localização dos sanatórios baseava-se na crença científica de que regiões de bom clima, isto é, clima de montanha com ar puro era um fator considerado benéfico para a recuperação do doente. A chamada climoterapia era bastante discutível. Objeto de vários embates entre os médicos vigorou por bastante tempo. Contudo, o acesso ao sanatório era privilégio dos ricos, isto é, quem podia pagar o alto preço

dos sanatórios de luxo, porque não existia praticamente sanatório público, neste período.

Alves e Rabelo, por sua vez, defendem que as representações não são sistemas fechados que determinam as práticas, uma vez que conformam um conjunto aberto e heterogêneo que é continuamente refeito, ampliado, deslocado e problematizado durante as interações indivíduo-indivíduo e indivíduos e meio social. Nesse sentido, recomendam uma análise que contemple

“as formas temporalmente circunscritas pelas quais os atores imputam e negociam significados para suas experiências, vivenciam dificuldades de sustentar esses significados, delineiam e levam a cabo projetos e estratégias para se (re) situar no mundo social, dado o evento/problema da doença” (Alves & Rabelo, 1998: 119).

Em outra obra, a análise de Alves & Rabelo (1999) conceitualiza a experiência da enfermidade como a “forma pela qual os indivíduos situam-se perante ou assumem a situação de doença, conferindo-lhe significados e desenvolvendo modos rotineiros de lidar com a situação” (Alves & Rabelo, 1999:171). Eles assinalam, ainda, que “as respostas aos problemas criados pela doença constituem-se socialmente e remetem diretamente a um mundo compartilhado de práticas, crenças e valores” (Alves & Rabelo, 1999:171). A representação social da doença demonstra ser não apenas um esforço coerente de um saber, mas para além disto, uma interpretação e uma questão de sentido e que a doença é um fenômeno que ultrapassa a própria medicina.

Por um lado, a rebeldia de Lucília que se prendia ao fato de querer viver e à dificuldade de se submeter à limitação que a doença trazia. Por outro lado, o Dr. Celso, como médico, se pronuncia como detentor da verdade sobre a doença e do controle sobre o doente, quando fala para Lucília: *repouso e pneumotórax uma vez por semana, senão daqui a dois meses só terá uma saída % a toracoplastia*. O pneumotórax artificial era utilizado também como tratamento da tuberculose. Trata-se de uma injeção de ar entre as pleuras com o objetivo de dar repouso mecânico ao pulmão e, conseqüentemente, produzir a morte do bacilo. É uma operação simples, mas extremamente dolorosa para o paciente.

Se em nossa sociedade a definição de doença se dá pela ótica médica, ela adquire significados múltiplos e variados em função de suas repercussões no corpo social e na forma como os indivíduos compartilham suas práticas, crenças e valores. A limitação imposta pela tuberculose, com conseqüente degradação do corpo, passa a ser penosa e o componente subjetivo da enfermidade no doente baseia-se na sua experiência interior da doença como problemática, resultado de definição e interpretação construídos intersubjetivamente.

Assim, Lucília declarava no início que: *o lugar é deliciosos, vale a pena viver aqui alguns meses, um sonho, nunca me diverti tanto*. Mas os meses foram passando e *a paz, o silêncio, o verde* dos primeiros tempos foi-se tornando opressivo e Lucília resolve desistir do tratamento e vai embora. Na estação de trem, tem um primeiro encontro com Bruno. Essa tentativa de ir embora é frustrada e tem que voltar para o sanatório. Novamente Lucília tem que lidar com sua limitação ao se deparar com uma menina no rio, esbanjando saúde, e se sente feia e pobre com a magreza de seu próprio corpo.

Lucília tem um segundo encontro com Bruno e descobre que ele é também tuberculoso. Apaixonam-se e Lucília faz novamente um movimento em direção à vida. Aluga uma casa, próxima ao sanatório, e passa a morar com Bruno, dando um sentido positivo à doença deles ao dizer: se um de nós dois fosse bom, estaríamos separados pelo medo do contágio.

Contudo, Bruno melhora e se cura e Lucília mostra-se bastante cansada e com um agravamento do seu quadro. Lucília, assim, não consegue acompanhar Bruno que passa a demonstrar energia física de uma pessoa sadia. Ao final, Bruno vai embora com outra mulher sadia e Lucília permanece internada no sanatório.

Uma vez cristalizada na forma de uma entidade, a doença pode servir como um fator estruturante das relações sociais, tornando-se um ator social e uma mediação das relações sociais e individuais. Uma vez enquadrada e aceita, a entidade doença torna-se um ator numa rede complexa de negociações (Rosenberg, 1995).

Ao avaliarmos a dimensão social da doença, trilhamos um dos caminhos para a compreensão de uma sociedade, uma vez que a doença funciona como suporte e expressão da mesma. A doença é uma construção social e um indivíduo doente é sempre doente aos olhos da sociedade, em função dela e segundo os moldes já fixados.

A transmissibilidade e a incurabilidade da tuberculose produzia um cotidiano de convivência com a morte (todos os personagens do filme falam reiteradas vezes da morte) que resulta numa diversidade de significados para os indivíduos atingidos. O impacto da tuberculose foi intenso no século XIX até meados do XX, quando o advento dos quimioterápicos trouxe a perspectiva de cura da doença (Waksman, s/d).

Na opinião do Dr. José Silveira, o medo que a tuberculose causava naquela ocasião “era quase como o medo que se tem hoje da Aids”,<sup>2</sup>

Dessa maneira, podemos perceber como a doença pode se tornar objeto histórico, sendo fenômeno social e humano ao mesmo tempo em que é evento transformador da sociedade.

## Bibliografia

ALVES, P. C. & RABELO, M. C. Repensando os estudos sobre representações e práticas em saúde/doença. In: *Antropologia da Saúde: Traçando Identidades e Explorando Fronteiras* (P. C. Alves & M. C. Rabelo, org.), Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/Relume Dumará, 1998, pp. 107-121.

\_\_\_\_\_. Significação e metáforas na experiência da enfermidade. In: *Experiência de Doença e Narrativa* (M. C. M. Rabelo, P. C. B. Alves & I. M. A. Souza, org.), Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999, pp. 171-185.

CARDOSO, Ciro Flamarion e MAUAD, Ana Maria. “História e Imagem: Os exemplos da Fotografia e do Cinema” em CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS,

<sup>2</sup> Depoimento do Dr. José Silveira (fita 2, lado B), “*Memória da tuberculose*”, Arquivo Sonoro, COC/Fiocruz, 1990.



Ronaldo (org.). *Domínios da História: Ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro, Editora Campus, 1997.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad. Flávia Nascimento, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

HERZLICH & PIERRET, Janine, *Malades d'hier, malades d'aujourd' hui: de la mort collective au devoir de guérison*, Paris, Payot, 1984.

HERZLICH, Claudine. "A problemática da representação social e sua utilidade no campo da doença", trad. Marilena Cordeiro D. V. Corrêa, *Physis: Revista de Saúde Coletiva*, vol. 1, n° 2, 1991, Rio de Janeiro, IMS/UERJ, Relume Dumará, 1991, pp. 23-34.

MORETTIN, Eduardo Victorio. "O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro". In *História questões e debates*. Curitiba, Editora UFPR, ano 20, n° 38, 2003.

NASCIMENTO, Dilene R. *As pestes do século XX. Tuberculose e Aids: uma história comparada*. Rio de Janeiro, Editora Fiocruz, 2005.

ROSENBERG, Charles. *Explaining Epidemics and others studies in the History of Medicine*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

TRONCA, Ítalo. *As máscaras do medo – lepra e aids*. Campinas, Editora da Unicamp, 2000.

WAKSMAN, Selman A. *A vitória sobre a tuberculose – De Hipócrates à estreptomicina*, Trad. Leônidas Hegengerg e Octany Silveira Mota, São Paulo, Cultrix, s/d.



## As máscaras do terror: uma leitura de “Extermínio”, de David Boyle

*Luiz Felipe Andrade*

*“O simples romancista devia evitar certos temas que são excessivamente hediondos para a ficção legítima. São assuntos que despertam um interesse absorvente em uns, mas a outros pode ofender e desagradar.”*

Edgar Allan Poe

*“Apesar de todo o desconcerto e de todo o horror inspirados pelos poderes obscuros, que estão à espreita por trás de nosso mundo e nos podem torná-lo estranho, a plasmação verdadeiramente artística atua ao mesmo tempo como uma libertação secreta. O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar.”*

Wolfgang Kayser

Terremotos, maremotos, furacões, incêndios, naufrágios. O Diabo, fantasmas atormentados, vampiros, lobisomens, monstros. O cinema, desde seus princípios, formou o cenário ideal para os fascinantes terrores do homem. Desde Méliès, tomavam forma e movimento as mais absurdas imaginações dos homens de todos os tempos: criaturas em espelhos, fantasmas, magos e cientistas loucos. A partir do momento em que o grande mágico, tendo dado uma pane em sua câmera, viu transformar-se em carro fúnebre um ônibus que filmava: foi uma certidão de nascimento e um destino para a ficção no cinema. Para além, porém, do que poderia apenas ser chamado de brincadeiras e experimentos de imagem, prestidigitação, o cinema de Méliès apontava para a possibilidade que o cinema teria de chamar atenção para os monstros que a imaginação infantil aprisiona nos armários ou debaixo das camas, dando-os à luz, ao fazer da arte que se ousou considerar documental, o espaço privilegiado onde as quimeras ganhariam um aspecto de materialidade, considerando-se que o cinema, como a fotografia, trabalha com a impressão deixada pelos objetos na película e faz crer que o que ali se desenha teve sua presença, em

algum lugar para além dos limites da tela, testemunhada. Desde então, não raro, as multidões se abalam à sala escura para sentirem frio na espinha – alguns para rir (escamoteando o próprio medo), outros para voltarem para casa e dormirem de luz acesa, outros, ainda, apaziguados com as aflições com que se defrontaram face a face.

Esse defrontamento (função da arte?) com o tenebroso sempre fez parte da educação sentimental do homem: em volta das fogueiras, nos contos de fada, nas cantigas de ninar, nas brincadeiras de roda, na mitologia, na literatura, na pintura e, é claro, no cinema. Dando faces monstruosas aos seus receios e pulsões, o homem aprendia a conviver com o terror – era seu modo de lidar com o mundo selvagem ao seu redor, seu modo de lidar com o mundo maléfico dentro de si, o terror de sua própria condição. E só faz crescer o número de filmes de terror, porém, ao falar de filme de terror, pretendo ir além da categoria de gênero a que a indústria cinematográfica limitou certo tipo de história em que ele, o terror, vem mascarado pela presença do sobrenatural e/ou do teratológico. O terror, como qualidade do terrível, permeia obras cinematográficas de vasto espectro e encontraria no grotesco a categoria estética em que se manifestaria; por excelência.

Vivendo à margem da teoria estética mais clássica, que faria o universo estético girar em torno do belo e do sublime, o Grotesco já se fazia presente antes mesmo de sua nomeação, nas artes plásticas e na literatura, na Bíblia, nas tragédias gregas, nas pinturas encontradas em grutas na Roma do século XV, de onde, enfim, veio o seu nome. Observar que a palavra “grotesco” provém do substantivo italiano *grotta* (gruta), porém, mais do que nos refazer a história de uma certa crítica a seu respeito, nos faz pensar em uma característica fundamental para a sua configuração como objeto estético: a de se fazer porta-voz do que se encontra oculto, uma “tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo” (Kayser, 1986, p.161).

Esse exorcismo que é promovido pela categoria do grotesco se dá através da combinação de dados heterogêneos, formando um todo insólito e,

na maioria das vezes, repulsivo à realidade, utilizando-se das deformidades e desformidades, de elementos oníricos ou de natureza baixa como excrescências, apelando para o instinto e a animalidade. Assim, as pulsões mais vis da natureza humana são personificadas e expurgadas, causando a náusea, o medo, a abjeção ou, até mesmo, o riso. É a experiência do hediondo em si, de modo crítico e exacerbado, que faz com que possamos dizer que, no *cine-terror*, ele se mostre como revelador do "conflito entre cultura e corporalidade" (Paiva, 2002, p.60): "Drácula" nos apresentando o lado fatal do amor e do desejo; "Frankenstein" constatando a falta de controle do homem sobre sua vida e até mesmo sobre o que ele cria; lobisomens revelando a porção animalesca de cada um; a presença do Mal vitoriosa sobre a pureza infantil em "O exorcista"... E também a barbárie dos regimes políticos, em "Saló"; as patologias geradas pelo medo e pela repressão, em "A professora de piano"; as estratégias vis de opressão à vileza, em "Laranja mecânica"; etc.

Em "Extermínio" (*28 days later...*), de David Boyle (2002), um tipo clássico dos filmes de gênero, o zumbi, é retrabalhado para fazer sua crítica. Inicialmente usado como ícone da barbárie hispano-americano dos filmes de vudu americanos, o zumbi aos poucos saiu do gueto da magia. No filme de Boyle, o zumbi, agora dotado de velocidade, será o catalisador que fará com que se expressem a violência, o individualismo, a crueldade e outros sentimentos e marcará com sua presença a dessubjetivação do homem e a sua "desumanização". Como nos filmes de George A. Romero, em que idílicos subúrbios norte-americanos são invadidos por mortos-vivos, numa crítica explícita à sociedade de consumo, à cultura de massa e à campanha bélica estadunidense, os zumbis de Boyle também farão uma crítica à contemporaneidade.

O filme começa com imagens de guerras, confrontos armados e brigas de rua sendo mostrados por diversos televisores, assistindo a tudo, preso a uma cadeira, como o protagonista de "Laranja mecânica", de Kubrick, está um chimpanzé conectado a sensores. Logo depois, ativistas de um grupo ecológi-

co invadem o local, usam de violência contra um dos “pesquisadores” e soltam um chimpanzé preso em uma gaiola. Neste ponto, a câmera assume o ponto-de-vista do macaco e somos nós que saltamos sobre a ativista que o chama afavelmente. Logo depois, seus olhos tornam-se amarelos e a tela escurece, apresentando, ao mesmo tempo uma informação e o título do filme: *28 days later*. Esse prólogo ao filme, apelando para elementos do gênero de ficção-científica, esclarece o motivo causador da “epidemia zumbi” que dominará a cidade de Londres e põe luz sobre os “fatos” contra os quais o diretor se coloca em sua narrativa. Apontar, porém, as imagens do televisor ou o “desrespeito à natureza” como motivadores do estado em que se encontram as relações entre os homens no mundo de hoje seria um tanto redutor e frágil das questões que o filme levanta, ao tentar enquadrá-las dentro de um espaço/tempo limitados. A procura por culpados está ausente do universo narrativo que o filme nos propõe, apresentando-nos um mundo em que bem e mal se aglutinam, expondo sob a máscara civilizada do homem, seu instinto de sobrevivência e sua animalidade.

Logo em seguida, quando Jim acorda sozinho no hospital e começa a perambular pelas ruas desertas de Londres, um mundo em que cenários de sofisticada arquitetura e arte se confrontam com a desolação trazem uma sensação de desconforto pelo apaziguamento. O silêncio das cenas e a bela fotografia onde se ressalta um céu de extrema plasticidade aos edifícios e monumentos da capital britânica contrastam com o clima de expectativa que vai sendo gerado pelos longos planos gerais em que acompanhamos o protagonista. A câmera, estática, move-se sobre seu eixo, nos fazendo testemunhas distantes daquela realidade, nos deixando a espreita do que sucederá. Um alarme de automóvel detona o primeiro, talvez único susto, que o diretor nos lega (ao contrário dos filmes de terror comerciais, em que a sucessão de pequenos sustos e de expectativas abaladas causam seu sucesso entre a platéia adolescente). Aos pés de uma estátua, Jim vê fotos e recados de parentes de pessoas infectadas ou desaparecidas e, antes dele, vemos se aproximarem os zumbis. Despreparado, o protagonista foge e entra em uma igreja. No chão, a

câmera oblíqua que mantém o espectador deitado, inúmeros corpos a que nos juntamos e de uma porta a saída de um padre de olhos amarelos e boca suja de sangue. Nova fuga e na parede uma declaração de fim do mundo. É quando Jim encontra-se com Selena e Mark, dois sobreviventes da “epidemia”, que com lança-chamas combatem os zumbis que aos bandos, correndo, vêm em sua direção. Resolvido o problema, os dois explicam o que aconteceu durante os dias em que Jim esteve em coma e dão a ele as regras de sobrevivência a que terá de obedecer, dentre as quais a de não ter pena de matar um deles se tiver sido contaminado, assim como eles não teriam. Como aconteceria em breve, tendo Mark sido pego por um dos zumbis na visita à casa dos pais de Jim, que se suicidaram com o sumiço do filho e o início da “epidemia”.

Neste mundo em que a regra máxima é a do “cada um por si” e da desesperança completa em que viverão Selena e Jim só há espaço para os princípios básicos da sobrevivência: comer, dormir, lutar. Um mundo em que apenas o animal se manifesta, inútil toda a cultura, inócua toda arte e toda beleza, toda busca por algum sentido ou prazer, um mundo em que os “não-contaminados” e os “contaminados” apresentam, por trás da máscara da doença ou da saúde, o mesmo rosto sem individualidade – marca do grotesco, como apontam Raquel Paiva e Muniz Sodré, ao afirmarem que no grotesco há:

(...) quase sempre também uma certa visibilidade disto que Freud chamou de “pulsão de morte”, em especial quando sugere a abolição da diferença (fundacional) entre humano e não-humano. Com efeito, mostra-se aí algo correspondente ao trabalho de dessubjetivação, desinvestimento dos valores simbólicos e caos (2002, p.60).

Em seu conto, “A máscara da morte rubra”, Edgar Allan Poe usa de imagem semelhante ao contar a história de uma terrível peste que se abate sobre um reino, massacrando, principalmente, a plebe. O príncipe do local então se fecha em um castelo com seus convidados, cercado-se de fausto e festividades, apagando as lembranças do mundo exterior. Numa das festas à

fantasia, aparece alguém vestido com “mortalhas tumulares. No rosto, a máscara reproduzia a aparência de um cadáver enrijecido” (Poe, 2005, p.20). Essa figura que a todos aterrorizava persegue então o príncipe que foge pelos salões do castelo até parar naquele cuja descrição do escritor leva ao grotesco, com suas paredes negras e suas janelas tingidas de vermelho que vestem todo o ambiente com um aspecto soturno e funéreo. Nesta sala, onde um relógio marca as horas aterrorizante, a figura mascarada apunhala o príncipe. Os convidados então se lançam sobre o assassino.

Mas um indizível pavor paralisou a todos. Dentro da mortalha e por trás da máscara cadavérica, não existia nada, nenhuma forma tocável.

Ali estava morte rubra.

(...) Reinou, então, a Treva. E a Ruína (Poe, 2005, p.20-21).

No filme, do mesmo modo, a face da doença é a face nenhuma, a máscara é a máscara sobre coisa alguma, o que aterroriza e o aterrorizado apresentam o mesmo aspecto. Essa utilização da doença serve como metáfora da total perda dos valores do humanismo. Os zumbis seguem seus instintos de sobrevivência assim como os doentes vivem seu pânico da morte ou da degenerescência, não há possibilidade de salvação, nem diferenças, não há esperança e a vida única que resta é a do relógio na sala assombrada pelo cadáver do príncipe, seguindo seu mecanismo de corda. Matar Mark para que ele não os mate é o que Jim e Selena têm para fazer, procurar comida e abrigo é o que fazem e refazem todos os dias. Neste cotidiano vazio de sentimentos, os dois personagens passam a ser co-doentes. Suas vidas são como as dos zumbis. Não há, portanto, Mal nesta visão do mundo, em que sobram apenas o inato e o instintivo. Morre a cultura.

O filme ainda ganha novos contornos quando os dois personagens encontram os soldados que vivem em uma mansão, protegidos por armas e minas. Neste ponto da narrativa, eles já se encontraram com Frank e sua filha, Hannah. O primeiro já está morto e só os três vão para o abrigo. Lá, então, percebem que por trás da proteção e do conforto daquela vida, há um plano



de repovoar o mundo. Os militares, tendo a frente o Major Henry West, pretendem, se preciso for, usar de violência com as mulheres para que se multipliquem novamente. Jim, descobrindo o que se passa, resolve intervir e é levado por dois homens à floresta para que seja fuzilado. A opressão da mansão desnuda, de poucos móveis, grande ambientes de altos pés-direitos, onde estátuas clássicas compõem com a frieza dos homens e das salas, passa a ser o espaço em que a violência ganha contornos mais fortes, posto que não “amenizados” pela idéia de que ela seria provocada por um vírus. Os soldados agredem Selena e Hannah e as dopam, depois de obrigar que vistam longos vestidos de baile. Jim não está morto e retorna para salvá-las, invadindo a mansão e soltando o infectado que os militares haviam prendido para melhor entender a doença. A mansão vira palco de um massacre provocado pela fera que, ao olhar para Jim, reconhece nele o homem que o libertou e não o ataca. Os contornos que diferenciam bárbaros e civilizados ficam ainda mais borrados com isso, provocando ainda mais a reflexão a que nos propõem Danny Boyle e o escritor Alex Garland.

Em entrevista de lançamento do filme, o diretor disse que “A idéia do vírus psicológico é totalmente contemporânea. Em vez de ser uma infecção física, o vírus reflete o fenômeno moderno da ‘raiva social’. Vemos isso se manifestar diariamente, nas ruas, nas estradas, nos hospitais e até nos supermercados! Quando se conversa com pessoas mais velhas, elas nos dizem que antigamente não havia nada disso; havia violência e brigas, claro, mas a ‘raiva social’ é um sintoma típico dos tempos modernos. (...) Um vírus é algo de que não necessariamente podemos nos defender. Este, em particular, tinha de ser tão incontrolável que não houvesse como combatê-lo, pois na verdade ele faz parte de nós – o ódio”, o que nos remete ao conto “O carvão amarelo”, de Sigismund Krzyzanowski. No conto, o lema “Quem não odeia, não come” é espalhado por toda parte e a palavra “amar” torna-se desconhecida às gerações mais novas.

É para um mundo semelhante ao do conto do escritor polonês que o filme de Boyle nos remete, para um mundo semelhante ao nosso.

## **Bibliografia**

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Coleção Stylus, 6).

KRZYZANOWSKI, Sigismund. *O marcador de página*. São Paulo: Editora 34, 1997 (Coleção Leste).

PAIVA, Raquel & SODRÈ, Muniz. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução e adaptação de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Tradução de Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Convite à estética*. Tradução de Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

## De fato: a questão é o tempo

*Maria Amélia Costa<sup>1</sup>*

Houve um tempo! Nele, não se morria: velhice, desnutrição, dengue hemorrágica, tiro, facada, atropelamento... tudo e algo mais... nem se morria, nem se matava. Foi o tempo da imortalidade, ou melhor, da desintegração da morte e tudo que disso derivasse.

Esse, de fato, é o enredo em torno do qual se desenrola a trama do romance “Desintegração da morte”, de Orígenes Lessa, e que o grupo teatral Capachos da Arte (CAp/UFRJ) encenou, a partir de uma livre adaptação do texto de mesmo nome, no Arte e Meio Ambiente de 2005.

O Capachos foi brilhante na jocosa adequação desse romance. Sua trama aborda uma questão que, por vezes, remete-nos à angústia, ao sofrimento, posto que o desejo de superação do finito, da imortalidade, habita o imaginário social através dos tempos. No real, este desejo se concretiza no universo ficcional de escritores, de dramaturgos e de cineastas, de ‘anticristos’ a super heróis. Por isso, a linguagem teatral empregada pelo grupo empresta ao tema - tão caro à sociedade judaico-cristã, principalmente a ocidental - um vigor interessante com formas e expressões que nos instiga a exercitar um número ilimitado de reflexões.

Inicialmente, poderíamos refletir sobre os efeitos de uma existência infinita para os seres humanos. Seria bom ou ruim? Talvez, a princípio avaliássemos: está solucionado o problema – enfim, a eternidade!? Ou então, perguntássemos: que ordem de surpresas (problemas) essa tão almejada eternidade poderia gerar ao próprio homem, às sociedades, aos Estados, ao planeta ...? Desejar sociedades perenes, multidões de seres saudáveis ou não, felizes ou não, capazes ou não ..., tendo apenas em comum a certeza desejante da

<sup>1</sup> Mestre em Planejamento Urbano e Regional (IPPUR-UFRJ)

eternidade, onde o “para sempre” (feliz ou não), vingasse. Será que isso bastaria? Talvez, talvez, talvez...!

Este tem sido o objetivo da humanidade desde a modernidade que, com o construto da razão e do advento da ciência moderna, tem diversificado cada vez mais suas estratégias para driblar a ‘foice’ da morte e realizar seu desejo de vida eterna.

Além disso, a certeza dessa conquista geraria aos seres desejanter um sentimento pleno da condição de poder, isto é, não haveria o/do que temer. Sim! Pois o que determina o limite da impulsividade humana é a ausência de qualquer controle sobre essa condição humana. A garantia da eternidade conferiria ao ser humano um poder supremo. Sendo assim, o privilégio não seria de alguns, mas de todos; não havendo mais a exclusividade de poucos sobre tantos. Isso, de certa maneira, verifica-se no romance.

## **A eternidade**

Tudo teve início com a criação do cientista Klepstein. Ele revolucionou o universo científico-tecnológico com seu aparelho d-e-s-i-n-t-e-g-r-a-d-o-r d-a m-o-r-t-e.

Publicariam os jornais: “Heureka! Viva a eternidade! Inaugura-se a quinta revolução técnico-científica e, mais uma vez, a ciência surpreende a humanidade!” O conteúdo da reportagem destacaria a extraordinária inovação, comparando-a a outras de grande impacto que transformaram estruturalmente as sociedades, como a descoberta do petróleo, a invenção do motor hidráulico, o desenvolvimento da penicilina e da pílula anticoncepcional, a produção da informática, da robótica e da fibra óptica, as pesquisas sobre a nanotecnologia, enfim, todos os grandes feitos dos três últimos séculos. A partir daquela façanha a humanidade viveria.

Viveria ou existiria? Em que condições? Pensando bem: tanto a existência infinita como as suas condições foram dois aspectos negligenciados na

pesquisa que criou a ‘engenhoca’ que desintegrou a morte e fez surgir a eternidade. Pois bem, aquele cientista renomado não incluiu em sua criação um “manual estratégico” que explicitasse procedimentos metodológicos, princípios, leis, normas..., a ser adotado para ajustar a humanidade ao novo fenômeno de aumento permanente da população.

Talvez ele necessitasse da “ajudinha” de algum vidente com seus oráculos, bem ao estilo do astrólogo e alquimista do século XVI, Nostradamus. Exato! Neste caso, caberia apelar mesmo pela forcinha de “profetas” (e seus clientes) do século XX *que sustentam que as previsões desagradáveis são, em certo sentido, evitáveis porque são desagradáveis, que elas não significam aquilo que aparentam, ou que algo irá acontecer para invalidá-las*<sup>2</sup>. Afinal, para que servem as grandes indústrias da previsão dos acontecimentos na história?

Quiçá, essas indústrias além de produzirem previsões, também equacionassem questões do tipo: como produzir gêneros de todas as espécies para uma verdadeira horda em constante crescimento? como solucionar o caos gerado por uma irremediável explosão demográfica? onde os alocar? Como resultado, elas apresentariam tabelas estatísticas com equações e estimativas, propondo a racionalização de medidas para o alcance de vantagens comparativas entre os gastos e a ampliação dos lucros, no melhor estilo custo-benefício que o setor de serviços pode ofertar ao mercado.

Contudo, ainda haveria uma série de demandas nas quais os ajustes da racionalidade naturalizante de cálculos matemáticos seriam insuficientes. Seriam necessidades específicas que somente a chancela do poder público ou de corporações de Estado estariam aptas a enfrentar, por comporem o campo da saúde pública. Isso mesmo, saúde pública! Epidemias bacteriológicas, infestações virulentas, contaminações por coliformes fecais, insolações, diarreias e desidratações, estresses, insônias e muitas outras manifestações patológicas e psicológicas resultantes do aumento inesperado da

<sup>2</sup> HOBSBAWM, Eric. *Sobre a História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 55

população. Providências de toda e qualquer natureza seriam fundamentais para garantir a saúde da população, ou seja, uma qualidade de vida que justificasse o investimento na busca da eternidade.

Caberia aos governos estabelecerem um elenco de prioridades relativas: aos gêneros perecíveis (animal ou vegetal); à habitação; à educação; ao transporte; ao emprego; à produção de bens de consumo; à infra-estrutura; à tecnologia de ponta; aos produtos de informática, vestuário, lazer etc. Determinar quem teria prioridade no cuidado: (ex)idosos, crianças, gestantes, aposentados, deficientes, estudantes, servidores públicos etc? Espaços para alojar a população crescente? Como empregar e onde absorver tanta mão-de-obra? Como planejar, administrar, racionalizar as condições de vida (saneamento básico, abastecimento d'água, lazer, educação, cultura etc), de circulação. Como atender uma população mundial que não parasse de aumentar?

Obrigatoriamente, outra questão a se pensar estaria relacionada ao impacto causado às nações ditas desenvolvidas que veriam sua estabilidade sócio-político-econômica abalada, porque há muito deixaram na história questões básicas de saúde pública. Às sociedades ditas em desenvolvimento e/ou sub-desenvolvidas que, de certa forma, nunca as tiveram totalmente solucionadas, teriam que criar mais fôlego para enfrentar cotas extras de problemas.

De fato, essa questão requereria permanentes investigações, pesquisas, censos, estimativas para se redefinir formas pretéritas e adaptá-las a novas condições e exigências do presente e do futuro que um grande contingente populacional demandaria.

Sendo assim, à medida que cada um dos questionamentos e prioridades fossem atendidos, certamente um novo problema estaria surgindo. Porque soluções desse porte implicariam num aprofundamento quanto à capacidade que as condições ambientais teriam para suportar tanta pressão na relação sociedade/meio ambiente. Além disso, com o aumento das populações, os mercados tenderiam a pressionar os fabricantes para fornecerem novas tecnologias a fim de satisfazer ao consumo que, obrigatoriamente, precisaria de mais e mais

matéria-prima para sua produção. Essa demanda proporcionaria um aumento na produção, na exploração, no extrativismo e no estoque de “recursos” naturais, o que também acentuaria a pressão sobre o meio ambiente, os ecossistemas, os biomas.

Nesse caso, para dar continuidade a produção como forma de atender as necessidades verificadas anteriormente, o debate recairia em torno da relação sociedade/meio ambiente.

A partir de então, essas questões que quase nunca comportaram o imaginário das autoridades nacionais e internacionais, comporiam suas agendas obtendo o mesmo grau de importância que as teses econômicas e políticas. Esta relação somente alcançaria alguma atenção se ficasse comprovado que suas conseqüências acarretariam hecatombes de grandes proporções nos negócios das bolsas de valores entre os principais grupos financeiros de *Wall Street* a Tóquio, afetando suas colocações no ranking das corporações mais poderosas do mundo. Somente a partir de um cenário deste se acirriariam as discussões. Assim foi com algumas famosas conferências: Eco 92, as reuniões do G7 + 1, do G20, das Cúpulas Mundiais (Mercosul, EU, Asiáticas etc.), entre outras. Ou mesmos os famosos eventos-espetáculos que mobilizavam astros e estrelas do *show business*, políticos; campanhas beneficentes para civilizações flageladas por alguma catástrofe; movimentos “SOS - Live Earth”, para solucionar os transtornos causados pelo tal do aquecimento global, Tsunamis, Katrinas etc.

Seriam convocados a ingressar nos debates sobre as conseqüências que o aumento da população sobre o meio ambiente provocariam os diversos organismos, as entidades, as corporações internacionais, os Estados-nacionais de todas as partes do mundo, as representações eclesiais, os fóruns civis e estatais, as sociedades filantrópicas de qualquer natureza, as Ongs, os movimentos dos ‘sem isso ou aquilo’ etc. O principal objetivo em comprometer a população e o maior número de diferentes setores da sociedade devia-se à necessidade de colocar a questão ambiental no centro das discussões.

Geralmente, essa questão mantinha-se restrita ao universo acadêmico de disciplinas muito específicas. Para o censo comum, o máximo que se via ou lia sobre o tema ambiental, resumia-a aos problemas climáticos, meteorológicos, abalos sísmicos, às chamadas catástrofes naturais ou qualquer outro fenômeno que ocorresse no planeta. Os eventos e comemorações cívicas de plantios de árvores, visitas a museus, jardins botânicos, palestras sobre poluição, entre outros era a referência máxima que a grande massa dominava sobre meio ambiente. Para que houvesse de fato a apropriação e consciência da relevância da matéria, seria necessário uma abordagem da problemática ecológica que superasse a visão imediatista auto referida do ser humano.

### **As bases da visão imediatista**

De fato, os fundamentos dessa visão imediatista surgiram na Antiguidade com os filósofos gregos Platão e Aristóteles. Diferentemente dos pré-socráticos, que não consideravam os deuses gregos entidades sobrenaturais, mas como parte integrante da natureza, a *physis*<sup>3</sup>, esses filósofos já demonstravam certo desprezo “pelas pedras e pelas plantas”, privilegiando a crença “no homem e na idéia”. Essa crença apenas deu início ao distanciamento entre homem e natureza.

Entretanto, o predomínio da oposição homem-natureza, espírito-matéria, sujeito-objeto obteve notoriedade com Descartes na Idade Moderna. Assim, o antropocentrismo e o sentido pragmático-utilitarista do pensamento cartesiano predominaram, fortalecendo o mercantilismo que consagrou a capacidade humana de “dominar” a natureza. Dessacralizada, porque não era mais habitada por deuses, uma natureza-morta, poderia ser esquarterada pelos homens e os elementos naturais que a compõem seriam identificados como objetos, coisas a serem utilizadas, comercializadas.

<sup>3</sup> Palavra grega que pode ser traduzida por natureza, mas seu significado é mais amplo, podendo ser melhor compreendida a partir de sua gênese mitológica. Refere-se também à realidade, não aquela pronta e acabada, mas a que se encontra em movimento e transformação, a que nasce e se desenvolve, o fundo eterno, perene, imortal e imperecível de onde tudo brota e para onde tudo retorna.



A consolidação dessa visão utilitarista se acentuou a partir do advento da Revolução Industrial e da instituição do capitalismo. Um mundo pragmático onde a ciência e a técnica adquiriam um significado central na vida das sociedades, transformando a natureza cada vez mais em objeto a ser possuído e dominado. Para isso, os homens estabeleceram subdivisões no campo do conhecimento diferenciando de forma definitiva as manifestações da ordem do “natural” das manifestações da ordem do “social”. O natural passou a ser objeto de especulação, observação e experimentação da física, química e biologia. A economia, sociologia, antropologia, história, psicologia etc, passaram a explicar quaisquer aspectos referentes ao homem.

Essa subdivisão contribuiu fundamentalmente para alicerçar a idéia de uma natureza objetiva, exterior ao homem, isto é, a noção de homem não-natural e fora da natureza. A partir daí, o pensamento positivista sustentado na racionalidade cartesiana sistematizou essas idéias enquanto conceitos, ordenando-as através de duas áreas ou campos do conhecimento responsáveis por uma separação inicialmente radical do pensamento: a ciência da natureza e a ciência do homem. A partir de então, qualquer evento da ordem do natural e do social passou a ser observado, analisado, experimentado, refletido e concluído por procedimentos organizados de forma racional, lógica, obedecendo a normas e modelos previamente comprovados. Quaisquer “fenômenos” submetidos a tais procedimentos que por alguma razão não se adaptassem a essas normas ou modelos deveriam ser ajustados ou seriam descartados.

Por outro lado, para a civilização industrial capitalista que se consolidava no século XIX, essa visão de mundo cientificista possibilitou uma arrancada vertiginosa. Ao universo da produção industrial que já se utilizava da técnica foi incorporada a ciência, dando início ao segundo estágio da revolução industrial. Todavia, não foi apenas a atividade industrial que se beneficiou dessa incorporação, outros ramos do conhecimento também passaram por processos científicos investigativos para seu aprimoramento.

A excessiva objetivação da natureza e de seus elementos como objeto de exploração e experimentação, encontrou nos modos de produzir das so-

iedades um campo fértil para aprofundar mais o abismo colossal entre o meio ambiente e o homem. A consagração desse distanciamento que percorreu boa parte do século XX, difundiu-se em diferentes correntes do pensamento moderno e contemporâneo ancoradas em dois fortes pilares. Um, sustentado pelo mito da capacidade que a natureza teria para suportar toda e qualquer pressão no sentido de satisfazer as demandas forjadas pela lógica capitalista de mercado.

Outro, pela impossibilidade do homem se reconhecer como um ser constituinte e dependente dessa natureza, refém de seus próprios atos especulativos e consumistas. Essas correntes diluíram qualquer perspectiva dos homens perceberem o quão frágeis eles são diante da força da natureza que compõe o planeta Terra, corpo constituído de matéria bruta e lapidado que, permanentemente, regenera-se ao longo de, aproximadamente cinco e meio bilhões de anos. Elas também colaboraram para disseminar um pseudo-poder que os homens consideraram sempre ter sobre a natureza, fazendo com que proclamassem os seus atributos (os elementos naturais – flora, hidrografia, relevo, minerais, rochas) como meros objetos de uso, atribuindo-lhes a condição de recursos, portanto, meio que se emprega para superar uma dificuldade ou satisfazer uma necessidade.

De fato, a natureza forneceu as condições para que as sociedades pudessem se reproduzir, mas a maneira como elas [sociedades] conduziram essa relação comprometeu de maneira estupenda a própria existência humana. A reação a esse movimento tem sido dada pela maneira como o meio ambiente tem se “comportado”, principalmente, nas três últimas décadas do século XX e acontecimentos catastróficos desde o início do século XXI. A poluição, o estreitamento da camada de ozônio, o derretimento das geleiras, os rigores climáticos, o branqueamento do coral, a La Niña, a desertificação acentuada de regiões tropicais, as tsunamis, e demais catástrofes “naturais” - são apenas reações a respostas ou feedbacks aos estímulos (positivos ou negativos) que, de maneira agressiva, a humanidade vem semeando, cultivando e colhendo desde construção de seu ideário de racionalidade.

A visão imediatista do cientista Klepstein, criador do aparelho responsável pela d-e-s-i-n-t-e-g-r-a-çã-o d-a m-o-r-t-e, impediu que ele mesmo, um homem da/de ciência, estivesse atento às complicações que seu invento poderiam acarretar a humanidade. Inicialmente, a possibilidade de controlar a morte e determinar a eternidade soou como a realização de um desejo perseguido pela humanidade. Entretanto, essa condição não foi suficiente para legitimar o *status* de plena harmonia e de felicidade. De fato, o produto não atendeu aos objetivos de seus consumidores, isto é, “a propaganda era enganosa”.

Todavia, um impressionante mecanismo de subversão foi acionado a partir de toda a crise instaurada com a inovação desse cientista. Afinal, por não haver mais óbitos os empresários do ramo faliram; os fabricantes de armas faliram; as indústrias farmacêuticas faliram; os grupos que exploravam os planos de saúde faliram, várias outras instituições faliram ou perderam o sentido de existir. Dessa forma, a luz se fez ao término do túnel e outra vez: “Heureka! Basta de eternidade! Inaugura-se a sexta revolução técnico-científica e, mais uma vez, a ciência surpreende a humanidade!”

Leu-se nas manchetes dos jornais: “Famoso cientista cria um aparelho revolucionário, que superará as últimas inovações dos últimos três séculos: o “REINTEGRADOR DA MORTE”!

A potência desejante de eternidade dava seus sinais de maturidade. Era ele, o tempo que chegava na hora certa, nem tão cedo, nem tão tarde, mas no momento preciso da reflexão. Esse fato comprovaria a crença de que a humanidade tem a capacidade de reverter e superar condições extremas de sua existência, bastando que se reconheça como mais um ser, pleno em suas faculdades e civilizatório o suficiente para fortalecer a relação sociedade/meio ambiente de maneira consciente e respeitosa do seu próprio tempo.

Afinal, houve um tempo!



## Ciência, arte e complexidade em *Mindwalk*

Marcelo Bessa de Freitas<sup>1</sup>

O pensamento sistêmico e a teoria da complexidade vêm sendo abordados de modo sutil em filmes como a trilogia *Matrix*, o longa de animação *Walking Life*, o drama cibernético *Blade Runner*, e o cientificismo existencial *Inteligência Artificial* entre outros. No entanto, *O Ponto de Mutação* (*Mindwalk*), de Bernt Capra, talvez seja o filme que apresenta o tema de modo mais explícito e didático, construído através de uma narrativa intensa e recheado de referências filosóficas, poéticas, científicas, religiosas e políticas. O drama, rodado em 1990, foi baseado no livro *The Turning Point* ou Ponto de Mutação, do físico austríaco e teórico da complexidade Frijot Capra.

A película de 110 minutos apresenta o encontro de três personagens, um político, um poeta e dramaturgo e uma física nuclear, no vilarejo de La Mont Saint Michel, localizado na fronteira da Normandia com a Bretanha, noroeste da França, tendo como cenário o Castelo do Mont Saint Michel, localizado numa ilha que se isola do continente nos períodos de maré cheia. Neste encontro Bernt explora os conflitos existenciais, morais e éticos da física Sonia Hoffmann (Liv Ullmann), desiludida com os rumos tomados pela ciência, após descobrir que suas pesquisas estavam sendo utilizadas no projeto americano Guerra nas Estrelas. Do Poeta e Dramaturgo Thomas Harrimann (John Heard), que saiu de Nova York acossado pelo modo de vida contemporâneo da sociedade de consumo e que busca refletir sobre sua vida profissional e pessoal, marcada por um matrimônio fracassado. E por Jack Edwards (Sam Waterston), político americano que perde as eleições para presidente dos Estados Unidos da América, e viaja a convite do amigo Thomas, a fim de repensar os rumos de sua carreira política. No filme, os três personagens

---

<sup>1</sup> Engenheiro Químico-Sanitarista - Dsc em Ciências da Saúde Pública.

argumentam e confrontam cada qual com sua percepção de vida e trajetórias profissionais dos modelos de concepção de mundo, o pensamento cartesiano e o sistêmico ou holístico.

No primeiro modelo, inaugurado pelo matemático e filósofo Renè Descartes, a natureza é sinônimo de um vasto mecanismo, onde todos os sistemas podem ser decompostos para ser entendidos em seu funcionamento básico e linear. No entanto, a ciência dos movimentos e do modelo cartesiano cujos fundamentos, leis e teorias influenciaram conceitualmente várias outras ciências, como a engenharia, a biologia e a economia, começa sua gestação no período medieval, onde o mundo de Dante se dividia em etéreo, elevado (céu), humano, e denso e profundo (inferno), essa organização cósmica se refletiu na construção do universo físico. No modelo matemático cósmico Ptolomáico, o espaço inhomogêneo é o lugar do repouso, tudo repousa no centro, cercado por um rio circular que deságua nele mesmo – é um espaço anisotrópico, vertical, o disco central (mundo) se transforma numa semi-esfera.

Na concepção de movimento presente nesse mundo, os movimentos não são contínuos, são lineares, e os movimentos celestes são circulares. Cada corpo de acordo com a sua natureza ou sobe ou cai, obedecem ao seu repouso, os corpos resistem a ser modificados, quanto mais distante está o corpo mais avidez ele procura o ponto central. Neste princípio, o cosmo é finito, quanto mais distante um corpo estivesse maior seria a velocidade com que ele chegaria a terra, logo corpos têm que provir de distâncias finitas. Assim, a terra seria um corpo inerte. Galileu encerra esse modelo, nessa nova concepção, o movimento pode ser mantido, o corpo largado do alto de uma torre mantém a sua trajetória, esse fato colabora para que a terra possua movimento.

A idéia central do mundo mecânico é que tudo pode estar em movimento, há agora uma forma para o comportamento do corpo (a trajetória elíptica da terra). Existe um agente que obriga a terra a manter o movimento, a *força*. Passa-se assim, do mundo das formas para o mundo das forças, a

equação newtoniana,  $F = m.a$ , é a base da figura mecânica. Abre-se a possibilidade de se conhecer tudo. O mecanismo implementa o todo com partes. As engrenagens reproduzem os outros movimentos, com as forças presentes entre o sol e a terra, a partir do conhecimento das partes, o todo estará explicado, o todo é o somatório das partes, o comportamento dos sistemas maiores é determinado pelos sistemas menores. No seu nível elementar a natureza é simples como um esquema de engrenagem, essa compreensão analítica cria esse pensamento que gera um reducionismo expressando uma causa determinística. Os corpos seriam formados por corpos pontuais (corpúsculos). Há uma homogeneidade entre as engrenagens maiores e menores, os dois movimentam-se. O modelo newtoniano começa então a ser substituído pelos questionamentos de Kelvin, onde a minúscula parte não é mais simples, o universo não pode ser extrapolado por uma figura mecânica e a natureza não é mais monótona. Há agora três graus de distinções o micro, o meso e o macro – a relação todo é parte não é mais simples. A Revolução Científica fornece uma visão de uma natureza multifacetada, uma nova relação entre todo, meio e partes. Uma nova propriedade emerge a partir da síntese dos seus elementos, sistema em equilíbrio – homogêneo de troca entre as partes, existem vários estados de equilíbrio. Se o sistema está fechado ele tende a uma homogeneização. A estrutura é um concerto de diferenças num sistema isolado, a desordem sempre cresce, passando de um sistema em equilíbrio para um menos equilibrado (desestruturado, dentro da lei da termodinâmica, o equilíbrio implicaria em não haver troca de fluxos enérgicos e de atividades).

A crise do paradigma cartesiano e newtoniano-mecanicista é sintetizada pelo sociólogo português Boaventura de Souza Santos (Santos, 2000), a partir de quatro importantes sinais ou descobertas: (1) a teoria da relatividade de Einstein; (2) a mecânica quântica no domínio da microfísica de Heisenberg e Bohr que demonstraram não ser possível a observação de um objeto sem a sua interferência, a tal ponto que pelo princípio de incerteza de Heisenberg, o objeto que sai de um processo de medição não é o mesmo que lá entrou; (3) as investigações de Gödel que aprofunda

a discussão em torno do veículo formal de medição, ou seja a matemática, com seus teoremas da incompletude e da impossibilidade; e (4) as investigações do físico-químico Ilya Prigogine sobre a teoria das estruturas dissipativas e o princípio da ordem através de flutuações.

Por outro lado, num sistema dado como complexo, a parte é relativamente simples em relação à parte complexa, ou seja, a parte é simples em si (intrinsecamente), o todo não é apenas a soma das partes, ele é o conjunto hierarquizado de todas as partes, cada qual com propriedades emergentes e diferenciadas. Assume-se que a natureza é artista e não se comporta com um relógio, a parte informa o todo, mas o todo diz a parte como vai ser modificada. Em cada nível há uma indeterminação. É o exemplo das letras que se juntam para formar fonemas, palavras, frases, parágrafos, seção, capítulo, tomo e biblioteca. Graças à fragilidade do DNA, a vida pode engendrar uma diversidade de formas, replicando, errando, ou diversificando. A natureza encontrou uma forma de pôr em contato escalas infinitesimais com o mundo em escala macro. A vida é um desdobramento da matéria complexa que aprendeu a mudar a sua própria estrutura para potencializar-se em relação ao meio e modificar-se. A vida pode inventar problemas com enigmas.

Num sistema complexo, a análise por si só, não é suficiente para explicar o todo. O *holos* e o reducionismo não são excludentes, devem ser complementares, é necessário que as duas visões compareçam. Essa estrutura hierarquizada vai permitir uma nova causalidade. Cada etapa reprocessa uma nova informação e assim sucessivamente. A parte afeta o todo através dessas camadas de intermediação. A relação entre comportamento e sistema é não linear, a não linearidade acarreta uma imprevisibilidade equivalente a uma indeterminação. Uma equação é dita linear quando a soma de duas soluções é uma solução. Acreditava-se que o mundo era linear, a não linearidade implica que a soma de soluções não é uma solução.

No século passado, a corrente do pensamento sistêmico é inaugurada a partir da Teoria Geral dos Sistemas, formulada por Bertalanffy, na década 30.



Entretanto, o conceito de sistemas foi sendo aprimorado e contextualizado em diferentes campos do conhecimento científico ao longo do século XX. Dentre estas abordagens sistêmicas, está o conceito de auto-organização, formulado pelo físico-químico Ilya Prigogine e, a Teoria da Complexidade, que ganhou um estatuto epistemológico, a partir de Edgar Morin e Henri Atlan.

Estes novos conceitos buscam responder aos limites da ciência normal<sup>2</sup> clássica, em abordar problemas complexos. Para Garcia (1994), a investigação interdisciplinar surge como resposta científica à necessidade de serem estudados sistemas complexos, que se caracterizam pela confluência de múltiplos processos cujas inter-relações constituem a estrutura de um sistema que funciona como uma totalidade. Para Netto (2003), ao contrário da abordagem analítica, que caracteriza a ciência normal, o pensamento sistêmico surge como interdisciplinar e abrangente. Ele nasce como resultado da reciprocidade e fertilização cruzada entre várias disciplinas: Biologia, Engenharia, Teoria da Informação, Comunicação, Cibernética, Dinâmica e Teoria Geral dos Sistemas. O pensamento sistêmico hoje não é considerado como uma nova ciência ou disciplina, mas como um paradigma ou como uma nova abordagem que integra conceitos e ferramentas, desenvolvidos em vários campos de conhecimento.

Para Netto (2003), a Teoria da Complexidade evoluiu bastante desde o nascimento da Cibernética e dos avanços obtidos nos campos da Física, da Química e da Biologia, como a passagem da Física Clássica a Quântica; a Teoria do Caos; a nova Termodinâmica; e o entendimento dos sistemas autopoieticos na biologia da cognição (Maturana & Varela, 1980). Além disso, os estudos da complexidade tiveram contribuições epistemológicas importantes, sobre as idéias das circularidades sistêmicas, do papel organizador

---

<sup>2</sup> A divisão do conhecimento científico moderno – notadamente nas chamadas ciências exatas e biomédicas – esta na base do que Kuhn (1996) denomina de ciência normal. A ciência normal ou moderna evoluiu por mais de três séculos com base no método analítico, por meio da separação das partes para elucidar o todo. O sucesso do paradigma mecanicista ou newtoniano consolidou-se como um modelo que foi e tem sido aplicado na interpretação de objetos de varias disciplinas a atividades humanas (Netto, 2004).

do acaso (Morin, 2002), e da auto-organização, introduzida por Ilya Prigogine em 1977, que estudou as estruturas dissipativas, que apresentam propriedades novas ou auto-organizadas, quando levadas para longe de seus estados de equilíbrio dinâmico (Prigogine & Stengers, 1991).

A Teoria da Complexidade tem sido fundamental para a compreensão de fenômenos e problemas que escapam das abordagens analíticas, e também para aproximar e inter-relacionar os fatores ambientais com o processo saúde-doença, que se apresentam como sistemas complexos e requerem estudos e abordagens inter e transdisciplinares. Para um melhor entendimento do que vem a ser um sistema complexo, Kay & Regier (2000) apresentam algumas propriedades comuns e interdependentes desses sistemas, sendo eles:

- a) a *não-linearidade* – capacidade dos sistemas complexos de se comportarem como um todo, em um sistema, as partes não se decompõem para explicar o todo;
- b) a *hierarquia* – as estruturas se agregam formando holarquias. O sistema é agregado dentro de um sistema que é formado por outros sistemas (subsistemas). Não existe um único nível (hólon), mas sim múltiplas perspectivas de diferentes tipos (bacia hidrográfica, floresta) e escalas (domicílio, bairro, distrito, município, estado, região etc.);
- c) a *causalidade interna* – o sistema funciona a base de realimentações positivas e negativas ou *feedbacks*, que em desequilíbrio pode levar à autocatálise, gerando propriedades emergentes e surpreendentes;
- d) a *janela de vitalidade*, representa o ponto *optimum* onde a auto-organização pode ocorrer;
- e) não há um único estado preferencial de comportamento dos sistemas, e sim, a existência de múltiplos *atratores*<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Segundo Netto (2003), atratores são pontos críticos ou sensíveis na expressão matemática ou gráfica de um fenômeno, que geram tendências e regiões preferenciais em torno das quais evoluem os processos caóticos; representam a ordem nos sistemas complexos e ao mesmo tempo seus limites.

- f) um *comportamento catastrófico*, ou seja, há a existência de bifurcações (imprevisíveis), e mudanças repentinas ou *flips*;
- g) o comportamento tem uma natureza *caótica*, o que torna a capacidade de previsão e predição sempre limitada.

No filme, essa interdependência e esgotabilidade do modelo cartesiano, que se contrapõem a uma visão de mundo sistêmica que busca, por exemplo, integrar as causas do genocídio africano promovido pela epidemia de HIV com o modelo de desenvolvimento econômico imposto pelos países do G8, estão presentes principalmente nas cenas da personagem de Liv Ullmann quando indaga: “*sabia que, no mundo todo, todo dia, 40 mil crianças morrem de desnutrição e doenças evitáveis? Mas estas curtas vidas não podem ser vistas isoladamente, são parte de um sistema maior, que envolve a economia, o meio ambiente e sobretudo, a grande dívida do Terceiro Mundo*”. Essa indagação de Sonia implica numa refutação dos modelos econômicos que aprofundam as desigualdades sociais e ampliam a necessidade de enxergar a multicausalidade e dimensionalidade dos problemas de saúde e ambiente, no contexto da modernidade, colocada na relação de espaço-temporalidade esgotada de suas possibilidades tecnológicas pertencentes ao paradigma da ciência moderna.

Partindo dessa premissa, a transformação dessa concepção de mundo, isolada e descontextualizada, para uma que integre e conecte atos e fatos, e considere o caos e a incerteza como elementos oportunos de aprendizagem coletiva, está na raiz de uma nova postura diante da vida e das relações subjugadas aos sistemas de mercado vigentes e hegemônicos. Essa mudança e quiçá transformação, requer, sobretudo uma cultura adaptativa, no sentido posto por Edgar Morin que remete a idéia de adaptação a um processo contínuo de criação, aberto, holárquico, aberto às propriedades emergentes e afeito a mudanças repentinas (*flips*), que se auto-organiza, a partir de energias de alta qualidade, originando novas estruturas de forma coerente. Ainda segundo Morin (1980: 48), “... a idéia de adaptação tem um sentido rico na medida em que nos orienta para a flexibilidade e para a plasticidade

*organizacionais da vida, isto é, a sua aptidão para responder aos desafios, imposições, carências, dificuldades, perigos, acasos exteriores...*". Holland (1995) emprega o conceito de adaptação como equivalente a aprendizado, assim, diferentes sistemas (por exemplo, ecológicos, sociais, econômicos) adaptam-se (ou aprendem) em escalas de tempo muito diferentes. Nesse sentido, a adaptação não significa otimização, mas sim melhoramento. Holland desenvolve a idéia dos agentes adaptativos, que tem como principal característica a mudança de comportamento com o tempo, em função do que se aprende com a experiência, ao mesmo tempo em que incorpora elementos da teoria da complexidade e do pensamento sistêmico em sua base epistemológica.

De acordo com esta concepção sistêmica, ao romper com a perspectiva mecanicista, estaríamos também rompendo com a hegemonia da percepção de forte base individualista e iluminista para uma nova *mutaris*, na qual o forte senso de coletividade e solidariedade estaria em voga, e a preocupação com o outro e geração do outro, se implantaria como a base de uma sociedade pós-moderna. A personagem Sonia diz em determinado momento do filme: "...os índios americanos que tomavam todas as decisões pensando na sétima geração..."

Essa mudança de paradigma também resultaria, segundo Boaventura de Souza Santos, na passagem de um conhecimento regulatório dominado pelas capacidades cognitivo-instrumental para um conhecimento-emancipação, e nessa passagem, três formas de racionalidade deveriam coexistir: a racionalidade moral-prática, a estético-expressiva e a cognitivo-instrumental. O desafio de reconhecer o peso da racionalidade cognitivo-instrumental é posto principalmente no filme pelo personagem Jack, quando questiona que a imponência dos discursos e das teorias trazidas à tona por Sonia, estão longe da sua realidade e da vida política. De modo sempre pragmático e no velho estilo *way of life american*, Jack questiona Sonia: "então por onde começar?" ou "como essas idéias se aplicam a política ou não se aplicam?" Para a personagem Liv Ulmann "todos os problemas seriam fragmentos de uma só crise... uma

*crise de percepção*”. E que para ela, esta crise encontra-se imersa no paradigma mecanicista e positivista da ciência que percebe a natureza como objeto dominável e passível de transformações, em necessidades biotecnológicas. No filme, o diálogo travado entre Sonia, Jack e Thomas na sala torturas medievais do Castelo de Mont Saint Michel, sintetizam de modo cru e intenso a relação objeto dominado e senhor dominador, a partir da influência do filósofo Francis Bacon, no Reinado de Jaime I, “... quando mulheres eram torturadas por usarem medicina popular por adorar deusas pré-cristãs ou somente por serem estranhas” àquela sociedade, relacionando este contexto social e cultural da época à metáfora de Bacon. Este escreveu “que a natureza devia ser caçada posta para trabalhar, escravizada e torturada a fim de extrair seus segredos”. Para Sonia, há uma relação direta no discurso iluminista e universalista de dominação empírica característicos de uma racionalidade branca, masculina, burguesa e ocidental, com esta crise de percepção apontada por ela no filme e pontuada na fala de Thomas citando William Blake “... se todas as portas da percepção se abrissem, tudo pareceria como é...”

No entanto, ao mesmo tempo em que confrontam essas duas concepções de mundo, Sonia, Thomas e Jack lidam com seus medos, frustrações e incapacidades de encaminhar questões pessoais, afetivas e profissionais. Eles discorrem fabulosamente sobre a falência do mundo moderno, baseado na construção do conhecimento sobre os pilares cartesianos e positivistas, mas falham em dar respostas para suas próprias vidas. Sonia por exemplo, apesar de toda teoria de sistemas que domina, se mostra incapaz de lidar com um universo micro de subjetividade, na relação com sua própria filha Kit que declara “você só fica lendo enfurnada nesta ilha medieval e nem se dá conta do que há ao seu redor”. Jack por sua vez, se mostra completamente incapaz de absorver as teorias apresentadas na política americana.

Talvez seja essa a segunda grande contribuição do roteiro de Bernt, depois de apresentar as contradições dos dois modelos, é justamente apontar para a falibilidade do sujeito diante das incertezas e acomodações que o

projeto cartesiano engendrou na sociedade moderna. Nesse ponto talvez a narrativa mais lúcida do filme fique centrada na figura do poeta Thomas, quando percebe a distância do discurso teórico para a realidade que envolve intensamente Jack e Sonia. Ele faz isso de modo memorável, chamando atenção para novos invólucros postos pela ciência seja ela cartesiana ou sistêmica, quando declara “ *os cientistas podem nos dizer quais as metáforas para a vida, sejam microchips ou relógios, os políticos podem nos dizer de que forma devemos viver mas me sinto tão reduzido sendo chamado de sistema quanto de relógio, a vida não é tão condensável assim*”. E citando os poetas Pablo Neruda, William Blake e John Donne que Thomas torna a poesia no filme um elemento coesivo e dialético aos argumentos pragmáticos de Jack e as decepções científicas de Sonia. Ao perceber o quanto Sonia e Jack se distanciam de suas realidades, o quanto se mostram incapazes de lidar com sua própria realidade afetiva, Thomas apela para o poder metafórico e factual da poesia de Neruda:

“Tu perguntas o que uma lagosta tece lá embaixo com seus pés dourados? Respondo que o oceano sabe. Por quem a medusa espera em sua veste transparente? Está esperando pelo tempo, como tu. Quem as algas apertam em teus braços? Perguntas mais firme que uma hora e um mar certos? Eu sei perguntas sobre a presa branca do narval e eu respondo contando como o unicórnio do mar, arpoado, morre. Perguntas sobre as plumas do rei-pescador que vibram nas puras primaveras dos mares do sul. Quero te contar que o oceano sabe isto: que a vida, em seus estojos de jóias, é infinita como a areia incontável, pura; e o tempo, entre uvas cor de sangue tornou a pedra lisa encheu a água-viva de luz, desfez o seu nó, soltou seus fios musicais de uma cornucópia feita de infinita madrepérola. Sou só uma rede vazia diante dos olhos humanos na escuridão e de dedos habituados à longitude do tímido globo de uma laranja. Caminho como tu, investigando as estrelas sem fim e em minha rede, durante a noite, acordo nu. A única coisa capturada é um peixe dentro do vento”.

Ao fazê-lo pelos braços de Neruda, Thomas percebe a inquietude de tentar responder a crise paradigmática, a partir de uma racionalidade, mas sem conseguir enxergar a importância da dimensão subjetiva no contexto dessas

mudanças, busca-se o sentido das relações macro, do universo, da causalidade extrema. Mas quando se olha para dentro de si o que se tem é a nossa própria realidade, o mundo da vida que nos pertence e a necessidade de se criar novas subjetividades, não unívocas, colaterais, externas e individuais, mas sim permanentemente solidárias, discursivas e democráticas. Thomas novamente, através do recurso da metáfora, cita parcialmente o poema de John Donne que inspirou o romance *Por Quem os Sinos Dobram* de Ernest Hemingway:

“...Nenhum homem é uma ilha isolada; cada homem é uma partícula do continente, uma parte da Terra (...) E por isso não pergunte por quem os sinos dobram, eles dobram por ti...”

Por fim, a película de Bernt nos convida a uma ampla reflexão sobre os caminhos e as conseqüências dessa modernidade que ao mesmo tempo em que reconhece o lugar de um novo paradigma, também convive e estimula a permanência dos caminhos atuais de degradação planetária, social ética e moral do ser humano. De fato o reconhecimento dessa crise é um passo fundamental na mudança de rota do carro de Jagrená<sup>4</sup>, metáfora hindu trazida por Giddens para exemplificar a necessidade de se controlar o carro desgovernado e perigoso, produzido pela modernidade que se situa numa rota de colisão com o previsível e o imprevisível e entre a incerteza, o indeterminismo e a ignorância humana.

## Bibliografía

GARCÍA, R. Interdisciplinaridade y sistemas complexos. In: *Leff E*, organizador. *Ciencias sociales y formación ambiental*. Barcelona: Editora Gedisa, 1994, pp. 85-154.

GIDDENS, A. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Unesp, 1991.

HOLLAND, JH. *Hidden order: how adaptation builds complexity*. Addison-Wesley: Reading MA, 1995.

<sup>4</sup> O termo vem do hindu *jagannāth*, “senhor do mundo”, é um título de Krishna; um ídolo desta deidade era levado anualmente pelas ruas num grande carro, sob cujas rodas, conta-se atiravam-se seus seguidores para serem esmagados (Giddens, 1991:133)

KAY, JJ & REGIER, H. Uncertainty, complexity, and ecological integrity: insights from an ecosystem approach. In: Crabbé P, Holland A, Ryszkowisk L, Westra L, organizadores. Implementing ecological integrity: restoring regional and global environmental and human health. Kluwer, *NATO Science Series, Environmental Security*, 2000. p. 121-156.

KUHN, TS. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MATURANA, H & VARELA, F. *Autopoiesis and cognition*. Dordrecht: D.Reidle, 1980.

MORIN, E. *O método 2: a vida da vida* Portugal: Publicações Europa América, 1980.

\_\_\_\_\_. *O método 1 – a natureza da natureza*. Porto Alegre: Editora Meridional., 2002.

NETTO, RN. *Gestão de organizações: pensamento científico, inovação, ciência e tecnologia, auto-organização, complexidade e caos, ética e dimensão humana*. São Paulo: Editora Atlas, 2003.

PRIGOGINE, I & STENGERS, I. *A nova aliança*. Brasília: Unb, 1991.

SANTOS, BS. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2000.



## O Ponto de Mutação e a questão socioambiental

*Alfredo Cesar T. de Oliveira<sup>1</sup>*

O convite que me foi feito para debater o filme “O ponto de Mutação”, baseado no livro de mesmo nome, de Fritjof Capra, na Semana de Arte e Saúde da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio da Fiocruz, possibilitou a chance de historicizar e problematizar as questões socioambientais para além do conservacionismo ambiental e da sociologia clássica do marxismo e do liberalismo.

O filme nos coloca a decepção de uma cientista, de um político e de um poeta com os rumos da vida e da sociedade. A partir de um inusitado encontro na ilha medieval de Saint Michel, na França, os três personagens passam a discutir um novo sentido para a humanidade. A trama deixa transparecer a necessidade de se instaurar uma nova cultura aonde o homem não chegue, no dizer de Capra, a quase colapsar sua existência<sup>2</sup>.

A partir deste enfoque voltei-me para a experiência de algumas civilizações que, pela absoluta falta de previsibilidade, construíram sociedades que desapareceram, possivelmente pelo uso indevido, ou insustentável, dos recursos naturais. Evidências destes fatos estão inscritos na ilha de Páscoa, na sociedade Maia, no Império Romano etc. Isto não quer dizer que o uso inadequado dos recursos naturais constitua, por si só, a razão do desaparecimento destas culturas; o que de fato defendo é que há um forte coadjuvante ambiental na crise vivida por estes povos.

Diante deste quadro questioneei à platéia e a mim mesmo se a sociedade urbano-industrial - aquela produzida pela dupla revolução burguesa e indus-

<sup>1</sup> Técnico da Fundação Instituto Oswaldo Cruz (FIOCRUZ) e professor de História da Escola Estadual Presidente João Goulart. Mestre em Ciência Ambiental - UFF.

<sup>2</sup> Ver <http://www.agirazul.com.br>.

trial, no dizer de Hobsbauwn (1977) - é a responsável pelo atual quadro de degradação ambiental. Percebe-se, ao investigar as civilizações supra citadas, que a fragilidade do meio ambiente está ligada, independente do modo de produção, à tomada de decisões políticas insustentáveis das classes dirigentes, nas relações de produção e no convívio social. Se esta constatação levou-me a não satanizar o modo de produção capitalista como o único vilão da tragédia socioambiental, por outro lado não se pode negar que o domínio da técnica pelo mercado potencializou forças ambientalmente destrutivas. Como resposta a esta nova forma de perceber a sociedade, um conjunto de pensadores passou a produzir textos onde se pode enxergar o futuro da humanidade em um tempo mais alargado e mais eqüitativo.

Procurando a gênese dos conflitos socioambientais, encontramos em Drouin (1991:182) uma pista consistente. Para o historiador da ciência, a origem desta crise reside no pensamento teológico da Idade Média que, para além de seu tempo, sustentava a crença de que o homem deveria dominar a natureza fazendo crer que o progresso era infinito. Paralelo a esta mentalidade, e se aproveitando dela, o capitalismo estabelece uma cultura de produção e consumo avassaladora dos bens da natureza e cuja distribuição consolidou-se como socialmente injusta.

A Renascença europeia do século XV, superando a fragmentação da sociedade medieval, constituiu-se no conflito entre a fé e o dinheiro. Desta tensão, surgiram “espíritos” livres que dentro de um espaço muito próprio, as cidades, se sentiram protegidos para desenvolver novas experiências e sensações. Torna-se exemplar, para Fremantle (1992), a relação entre o Papa João XXIII<sup>3</sup> e a família Médici, em Florença, que promoveram uma relação de mútuo interesse onde o conceito de sacro e do profano assumiam significados diferentes de sua origem. É da síntese destes dois elementos que o capitalismo

<sup>3</sup> O constrangimento proporcionado por João XXIII, mais conhecido pelo gosto ao dinheiro e pela política, fez com que a Igreja empossasse, no século XX, outro João XXIII exatamente para desautorizar, ou esconder, a presença de um outro papa cujo comportamento afrontava os clérigos no início do século XV.

vai se legitimar e ganhar adeptos para sua classe de privilegiados. Não é sem razão que o calvinismo vai reinterpretar a espiritualidade a partir do mundo material, valorizando símbolos de distinção social como se fosse uma aprovação divina. Dessa forma, o fim da Renascença, cujas linhas gerais são herdadas pelo Iluminismo, irá marcar o triunfo do mercado em íntima articulação com a ciência e a técnica.

Segundo Lynn White<sup>4</sup>, a partir do século XIX foi colocada a idéia de que o conhecimento científico deveria se desdobrar em força tecnológica. A difusão deste princípio tornou-se o evento mais importante da história da humanidade desde a invenção da agricultura, por mais funestas ou maravilhosas que nos possam parecer seus resultados.

A acumulação de capital neste estágio do desenvolvimento do capitalismo fez com que fosse brutal a exploração da mão-de-obra e a “pilhagem” dos recursos naturais de outros povos. Diante destes fatos, diversos pensadores passaram a escrever e a lutar politicamente para a mudança do mundo em que se vivia.

O século XIX, palco destas manifestações, se destacou principalmente pela crítica de Marx ao capitalismo (1848). A crítica ao capital juntamente com a criação do termo ecologia, de Ernst Haechel<sup>5</sup> (1886) se constituirão como as mais importantes fontes de reflexão de sociólogos e historiadores do século seguinte. Soma-se a estes dois importantes trabalhos, o de Surel (1841), Tribolet<sup>6</sup> (1886), Carl Fraas (1847), Eliséé Reclus (1877), Thoreau (1854) e G. P. Marsh<sup>7</sup> (1864). Destaca-se, ainda, a edição de “A Origem das Espécies”, de Charles Darwin, em 1859, tido como uma das mais importantes referências dos ecologistas modernos.

<sup>4</sup> Citado por Drouin (op. cit: 182).

<sup>5</sup> Ernst Haechel (1886) conceitua o termo ecologia como uma ciência da economia, dos hábitos, do modo de vida e das relações vitais externas dos organismos.

<sup>6</sup> Tribolet contabilizou o número de espécies desaparecidas desde a origem da civilização.

<sup>7</sup> Marsh vem defender a preservação dos solos e a criação de reservas ambientais nos EUA.

Se o século de Marx foi de tênue denuncia dos crimes cometidos pelo homem contra o meio ambiente, o século XX, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, marcará o início da reflexão teórica da relação dos princípios da civilização ocidental com a capacidade de suporte do planeta.

Mais que as denúncias de ambientalistas sobre a perda da biodiversidade e da extinção da flora e da fauna, constata-se que o projeto antropocentrista chegava a sua radicalidade. Segundo Hobsbawm (1995), a emergência da Era de Ouro (1950-1973) para países centrais capitalistas proporcionara um sentimento de satisfação nunca antes visto. Porém, a miséria, o neocolonialismo e a impossibilidade de manter o padrão de consumo de uma minoria, problematizou a agenda não só de opositores deste modelo social, mas também de seus defensores.

“(...) não há como negar que o impacto das atividades humanas sobre a natureza, sobretudo as urbanas e industriais, mas também, como se acabou compreendendo, as agrícolas, aumentaram acentuadamente a partir de meados do século. Isso se deveu em grande parte ao enorme aumento no aumento dos combustíveis fósseis (carvão, petróleo, gás natural etc.), cujo possível esgotamento vinha preocupando os que pensavam no futuro desde meados do século XIX” (op. cit.: 258).

Somando-se a assertiva de Hobsbawm ao pensamento de Altvater (1996), pode-se constatar que a industrialização dos países do primeiro mundo é um luxo para uma pequena parcela da população mundial. Acrescenta o sociólogo alemão que o propalado capitalismo ecológico é um sonho que só produzirá monstruosidades e hipocrisias.

“É uma ilusão, e por isso uma desonestidade, alimentar e difundir a idéia de que todo mundo poderia atingir um nível industrial equivalente ao da Europa Ocidental, da América do Norte e do Japão, bastando para isso que as sociedades menos desenvolvidas “aprendam com a Europa”. A industrialização constitui um bem oligárquico: nem um sequer dos habitantes da Terra pode gozar as benesses da sociedade industrial afluyente, sem que todos os homens sejam colocados numa situação pior do que aquelas em que se encontravam antes” (op. cit.: 28).

Os problemas ecológicos identificados antes da década de 70 não pareciam ser imediatamente explosivos. Porém, a crise socioambiental de séculos ia se acumulando e passara a ser perceptível na saúde, na água que se bebe, no ar que se respira e no alimento que se come. A perda do solo, a destruição das matas e o desaparecimento dos rios e da biodiversidade começavam a preocupar tanto os camponeses quanto ao homem urbano.

“(…) uma taxa de crescimento econômico como a da segunda metade do Breve século XX, se mantida indefinidamente (supondo-se isso possível) deve ter conseqüências irreversíveis e catastróficas para o ambiente natural deste planeta, incluindo a raça humana que é parte dele” (op. cit.: 547).

Diante das evidências da destruição do meio ambiente e do empobrecimento da população, fruto da perversidade dos capitalistas, olha-se com atenção para o marxismo e a sua relação com as questões socioambientais.

### **A crítica ao capitalismo e a ecologia**

Após a queda do Comunismo em 1991, na URSS, muitos autores procuraram no movimento ambiental algo que pudesse sustentar suas utopias ou mesmo reconceituá-las. Altvater (1996) foi um dos que migrou da ortodoxia de Marx para as questões do meio ambiente. Em seu ensaio, defende que a superação dos problemas socioambientais pressupõe uma revolução solar que possibilite uma eficácia industrial/ecológica e sustente a vida humana como a conhecemos. Porém, se há alguma exceção à tendência “verde” dos anos 90 esta reside em István Mészáros. Ao escrever “Para Além do Capital”, em 2002, o filósofo húngaro reafirma a teoria marxista como a mais bem conceituada crítica ao capitalismo e o mais importante instrumento teórico de transformação social. Para além de sua fé na tradição sociológica iniciada em Marx, Mészáros desqualifica a questão ecológica lembrando que a superação do Capital, este sim o grande inimigo da humanidade, passa necessariamente pela luta política entre a classe burguesa e a trabalhadora.

No desenvolvimento de suas idéias sobre o meio ambiente, Mészáros desqualifica a institucionalização das questões ambientais ao afirmar que elas reduzem-se a “Ministérios para Proteção das Amenidades da Classe Média”, pois não são as técnicas de despoluição nem a legislação protetora de biomas que resolverão o problema da miséria e do desemprego (op. cit.: 989). Quanto ao conceito de sustentabilidade, princípio caro ao movimento ambientalista, Mészáros tem a seguinte percepção do problema.

“Assim, não é apenas o modelo (de alto consumo de massa) de crescimento e modernização sem transtorno que se despedaça, mas, ironicamente, é também o slogan do “crescimento sustentado sobre uma base política e social que preserva as possibilidades de um progressivo desenvolvimento democrático” que dá, ideologicamente, um tiro pela culatra, numa época em que se multiplicam os protestos contra a violação das liberdades básicas e a privação dos direitos políticos das massas” (op. cit.: 986).

O sociólogo é contundente ao atacar o “crescimento sustentado” em bases capitalistas, pois o Capital e a racionalidade do planejamento social se mostram antagônicos. Ao versar sobre o capitalismo e a destruição ambiental, denuncia o uso da “questão ecológica” pelas forças de mercado com o objetivo de turvar os reais problemas sociais, políticos e econômicos. Paradoxalmente, afirma que o problema (*ambiental*) é *suficientemente concreto, independente do uso que dele se faça nos dias atuais* (op. cit.: 988). Em sua análise, acrescenta que ambientalista de fato era Marx, que há 125 anos abordou o tema dentro do seu verdadeiro significado socioeconômico. Este ambientalismo se revela na crítica de Marx a Feuerbach:

“Feuerbach... sempre se refugia na natureza exterior, na natureza ainda não dominada pelos homens. Mas, com cada nova invenção, com cada progresso da indústria, uma nova parte arrancada deste terreno e o solo sobre o qual crescem os exemplos de tais proposições feurbachianas se reduz cada vez mais. A “essência” do peixe é a sua “existência”, a água - para retomar apenas uma das proposições de Feuerbach. A “existência” do peixe de água corrente é a água do rio. Contudo esta água deixa de ser “essência”, deixa de ser um meio adequado de existência, tão logo o rio sofra a influência da indústria, tão logo seja

poluído por corantes e outros dejetos, tão logo seja navegado por navios a vapor, ou tão logo suas águas sejam dirigidas para canais onde simples drenagens podem privar o peixe de seu meio de existência<sup>81</sup>.

Tanto Marx, quanto seu desafeto ideológico partem do princípio de que existe uma natureza estática e intocada, assertiva refutada por Diegues (2002) em seu livro “O Mito Moderno da Natureza Intocada”. Diegues destaca neste trabalho que tal conceito de natureza intocada não é consistente devido ao fato de que mesmo as áreas remotas nunca estiveram isoladas da intervenção humana. Se algo sobrou do mito da natureza intocada, foi resgatado por setores conservacionista para legitimar suas ações.

No desdobramento desta discussão expõe-se o pensamento de ecosocialistas como Gutelman e Skibberg, que criticam a percepção marxista da natureza como unicamente um “meio de produção”. Gutelman vem defender o conceito de forças produtivas naturais, enquanto Skibberg afirma que a infra-estrutura não só é composta pela forças produtivas do trabalho e pelas relações sociais, mas também pelas forças produtivas da natureza.

Para Deléage (1991), físico e historiador das ciências, a crise ambiental reside na troca, ou no sociometabolismo entre o homem e a natureza. Nesta relação saiu vitorioso o princípio do “valor de troca”, intrinsecamente ligado à oferta e procura, sobre o “valor de uso”, aspecto que vem diferir o modo de produção capitalista de outros. Desta forma, segundo o crítico, o capitalismo potencializaria a destruição dos recursos da natureza, da biodiversidade colocando em risco a sobrevivência da humanidade<sup>9</sup>.

“Marx conçoit aussi, dans Le Capital, la logique tendancielle de détérioration de l’environnement par le mode de production capitaliste”(op.cit.:265).

Neste sentido, o modo de produção capitalista mais parece, para Marx, um modo de destruição do que de produção.

<sup>8</sup> Marx, *A Ideologia Alemã*, apud op. cit.: 988.

<sup>9</sup> Op. cit.: 264 e 299.

Deléage ainda constata que, para Marx e Engels, a sociedade e a natureza se constituem em uma totalidade. No entanto, no desenvolvimento de “O Capital” este tema esgota-se rapidamente para em seu lugar colocar outro dois elementos de sua análise: o capital e o trabalho.

“Dès lors, le rapport société/nature n’a plus été envisagé que dans le cadre d’une théorie purement économique, celle de la rente foncière” (op. cit.: 266).

Este pressuposto conduziu todas as correntes econômicas, inclusive a marxista, a convicção insensata de que a ciência e a tecnologia, superando as limitações da natureza, libertaria o homem da alienação do trabalho possibilitando um futuro previsível e seguro. Ledo engano.

O economista Alain Lipietz (1999), em sua ampla discussão sobre política ecológica, sustenta que é a partir dos tempos modernos que as crises socioambientais surgem subordinadas a economia capitalista. Anteriormente ao século XVI, podia se creditar às crises ambientais a escassez de meios de vida pelo esgotamento dos recursos naturais de um território. Diante deste quadro, uma sociedade do paleolítico, por exemplo, procuraria outro território ambientalmente pouco explorado para que pudessem reproduzir seu modo de produção. Já no período feudal, desenvolve-se outro tipo de crise que não mais se restringia ao esgotamento do uso dos recursos da natureza. Esta nova relação se estabelecia entre os camponeses, que trabalhavam a terra, com os não-produtores, caracterizados pela nobreza feudal. Neste período histórico as crises econômicas de escassez são agora ultrapassadas por uma política de má distribuição da riqueza promovida pelos proprietários da terra (op. cit.: 46).

Com a eclosão da Grande Peste (1346), que reduziu a população europeia à metade, no exato momento de saturação da exploração dos recursos naturais, a situação dos não-trabalhadores, ou da aristocracia parasitária, tornou-se insustentável. A crise entendida como econômico-ecológica-demográfica colapsou os feudos enfraquecendo a aristocracia que vivia da sua exploração.



O surgimento da Renascença, fruto de transformação de técnicas no campo e da superação gradativa das relações feudais, vai se caracterizar pela passagem *de la rente en nature ou en travail à la rente en argent, le passage du métayage au fermage*. Deste período até os tempos modernos, as grandes catástrofes, inclusive as ambientais, não podem mais ser creditadas à super exploração do meio ambiente, mas sim a rapinagem de certos grupos sociais (classe burguesa) sobre a população mundial (op. cit. 48 e 50).

Diante da crise de superprodução, o capitalismo liberal, baseado em Keynes e Ford, possibilitou fazer do seu trabalhador, agora bem remunerado, um consumidor em potencial de seus produtos.

“L'idée de Ford, largement partagée bien sûr par les syndicats, était d'augmenter les salaires des ouvriers. Or le “libre jeu des forces du marché” l'interdisait. Cette insoutenabilité du capitalisme libéral conduisit à la Grande Crise de 1930, au fascismo et à la Seconde Guerre Mondiale (op.cit.: 53)”.

A grande crise dos anos 30, 40 e 50 foi marcada, paradoxalmente, pela oposição de sociais-democratas, fascistas e stalinistas às forças do capitalismo liberal. A tentativa de impor limites ao liberalismo é entendido por Polanyi como uma revolta da sociedade mundial contra a força devastadora do capitalismo. Desta crise nasceria o “Estado do Bem Estar Social”, que de 1945 até 1975 tentou eliminar as crises econômicas e ecológicas sem, contudo, ter sucesso (op.cit.: 53).

Segundo Lipietz:

“Domestiquer le progrès, dans un monde largement régi par le libéralisme, ne sera pas simple. Il faudra reprendre les anciens combats, pour réimposer au marché une régulation sociale, en l'accompagnant cette fois d'une régulation environnementale plus contraignante. Avec cette difficulté supplémentaire que le monde économique et les crises écologiques sont dorénavant globalisés” (op. cit.: 59).

Para Altvater<sup>10</sup> não bastaria regular o mercado para possibilitar um desenvolvimento menos desigual. Seria necessário abandonar um modelo de sociedade baseada na energia fóssil, rompendo com o monopólio das fontes de energia. É por esta razão que países capitalistas se negam a reduzir seu consumo de petróleo e carvão, dificultando o êxito a propalada sustentabilidade econômica e ecológica.

Ao tentar responder se existe um marxismo ecológico, Altvater afirmou que a teoria marxista poderia ajudar a compreender a dinâmica das relações sociais da natureza com a acumulação do capital, mas não a relação da justa distribuição energética entre os habitantes do planeta. Se isto vier a acontecer, este momento histórico marcaria a transição da teoria marxista e suas práticas políticas para uma outra mais afinada com as questões de suporte do planeta.

Para a perspectiva sociológica de Souza (1999), a modernidade como civilização privilegiou a ética do “sucesso” em detrimento de uma visão coletivista, onde a riqueza pessoal, como defendeu Mandeville e Adam Smith, seria indispensável ao funcionamento do capitalismo. Sendo assim, Souza vaticina que se não desviarmos a sociedade do empobrecimento e da destruição ecológica, seremos levados a concluir que a evolução errou estabelecendo o paradoxo de uma inteligência estúpida. Acreditemos que não.

## Bibliografia

- ALTVATER, Elmar. *O preço da riqueza*. Ed. Da Unesp. 1996.
- DELÉAGE, Jean-Paul. *Une histoire de l'écologie*. Édition La Découverte, 1991.
- DIEGUES, Carlos Antonio. *O mito moderno da natureza intocada*. 4<sup>a</sup> ed. – São Paulo: Annablume: Hucitec, USP, 2002.
- DROUIN, Jean-Marc. *L'écologie et son histoire*. Flammarion, France: 1993.
- FREMANTLE, Richard. *God and money: Florence and the Medici in the Renaissance*. Leo S. Olschki Editore. 1992.

---

<sup>10</sup> Ver [www.ccba.com.br](http://www.ccba.com.br).

HOBBSBAWM, E. *A Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

LIPIETZ, Alain. *Qu'est-ce que l'écologie politique?* Editions La Découvert. 9 bis, rue Abel-Hovelacque, Paris XIII, 1999.

MÉSZÁROS, István. *Para Além do Capital*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

SOUZA, Nelson Mello e. *Modernidade: a estratégia do abismo*. 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

### **Internet**

La Teoria Marxista hoy. Problemas y perspectivas. Décimo octava clase. " Existe un Marxismo Ecológico?", Elmar de Altvater. In: [www.ccba.com.br](http://www.ccba.com.br).



# A enigmática arte de viver a terceira idade<sup>1</sup>

*Marilda Moreira<sup>2</sup>*

*“O homem vai pra um banco de colégio, ele aprende muita coisa.  
Mas as coisas matutas se aprende no campo, entendeu.  
Porque vai convivendo, vai vendo, vai ficando prático, vai conhecendo (...)  
Ou bem lido, ou bem corrido”*

(Seu Nato, em *O Fim e O Princípio*)

A Semana Arte e Corpo, realizada em junho de 2006, trouxe à tona importantes questões sobre o envelhecimento, através da exibição do filme “*O Fim e O Princípio*”, de Eduardo Coutinho, estabelecendo, assim, um diálogo criativo e dinâmico entre Arte e Saúde Pública. Nele vimos a beleza das histórias de vida, da cultura, do conhecimento e do trabalho de moradores da cidade de São João do Rio do Peixe, no Sítio Araçás, sertão da Paraíba.

Sempre que privilegiamos o discurso de pessoas na terceira idade, tentamos reconhecer a necessidade de evidenciar um grupo esquecido pela sociedade, mas que possui uma vasta experiência que merece ser estudada e valorizada. Em “*O Fim e O Princípio*” isto não poderia ser diferente, uma vez que o filme nos faz refletir sobre um grande desafio da Saúde Pública: o envelhecimento da nossa população.

<sup>1</sup> Algumas das reflexões sobre envelhecimento aqui contidas foram parcialmente extraídas da minha dissertação de mestrado, intitulada “Trabalho, Qualidade de Vida e Envelhecimento”, apresentada à ENSP/FIOCRUZ, em 2000; assim como da minha monografia “Saúde e Qualidade de Vida na Terceira Idade”, apresentada à Faculdade de Serviço Social da UERJ, em 1998.

<sup>2</sup> Mestre em Saúde Pública (ENSP/FIOCRUZ) e especialista em Envelhecimento e Saúde do Idoso (ENSP/FIOCRUZ).

Neste sentido, há pouco mais de duas décadas, observamos no Brasil o aumento acentuado do contingente de idosos. Em parte, este crescimento é decorrente da transição epidemiológica pela qual passou o país que imprimiu, entre outras coisas, novas características aos quadros de morbi-mortalidade da população, tais como: a diminuição das doenças infecto-parasitárias e o aumento dos casos de doenças crônico-degenerativas, tal como ocorreu nos países desenvolvidos<sup>3</sup>. Uma das sínteses deste processo resultou no declínio da mortalidade infantil, que assolava de forma contundente às famílias economicamente vulneráveis, cujo exemplo pode ser percebido no filme através do relato de Dona Mariquinha que enfatiza que de seus quatorze filhos, somente dois chegaram à idade adulta. A morte de crianças pequenas era algo tão comum que até mesmo o pranto adquiria um significado diferente neste contexto, pois assim como ocorria um grande número de nascimentos, a morte prematura também era uma realidade que rondava numerosas famílias.

O outro reflexo desta mudança nos quadros epidemiológicos tem como resultado o crescimento do número de indivíduos idosos, ou seja, os situados na faixa etária acima de 60<sup>4</sup> anos de idade. O aumento da expectativa de vida em muitas sociedades é fruto principalmente das ações sanitárias empreendidas pelos Estados e do avanço das tecnologias biomédicas. No século XVII, a média de vida da população europeia situava-se na faixa dos 25 anos de idade. Aos 40 anos um homem já era considerado “um velho” (Beauvoir, 1990).

Em 1900, a expectativa de vida do brasileiro estava no patamar dos 33 anos de idade. Hoje ela situa-se nos 68 anos. Este dado faz soar um alerta, pois nos mostra que a sociedade brasileira deverá ultrapassar a marca de 32 milhões de indivíduos na terceira idade em 2025 e, desta forma, será a sexta maior população de idosos do mundo (Veras, 1994).

<sup>3</sup> Contudo nos países desenvolvidos o processo de envelhecimento populacional ocorreu de forma gradativa, ao longo de um século, proporcionando maiores possibilidades de planejamento das ações e serviços destinados aos idosos.

<sup>4</sup> Conforme especificações da Organização Mundial de Saúde, o indivíduo é considerado idoso a partir dos 60 anos de idade nos países subdesenvolvidos. Nos países desenvolvidos, idoso é aquele que tem mais de 65 anos.

Devemos também estar atentos para o fato de que o envelhecimento da população brasileira não se dá de forma homogênea em todas as regiões do país. As disparidades sócio-econômicas são responsáveis pela grande variação na expectativa de vida. Aliado a isto, vemos também que a nossa pirâmide etária é composta por um grande número de jovens que igualmente demandam (e concorrem com os idosos) por serviços de saúde e recursos nas diversas áreas sociais. Conforme Veras (1994):

“Antes de descrever algumas características da população idosa, é necessário que não se perca de vista as complexidades desta faixa etária em um país como o Brasil. Todas as coortes de sobreviventes foram de alguma forma selecionadas econômica, social e etnicamente, entre outros aspectos da população de um modo geral. Os atuais sobreviventes são um grupo particular, e isto deve ser lembrado quando da consideração dos dados” (pp. 33-34).

Este quadro coloca-nos face a um problema social que necessita de respostas urgentes. No setor saúde, por exemplo, nos deparamos com a falta de hospitais geriátricos, pela subtração dos leitos hospitalares, pela falta de profissionais de saúde especializados em Geriatria/Gerontologia e esta lista de carências pode ser longamente desdobrada. Por outro lado, as doenças crônico-degenerativas, que atingem principalmente este segmento populacional, demandam internações mais freqüentes, assim como maior uso de medicamentos (muitas vezes impossíveis de serem obtidos, seja pela falta dos mesmos nos serviços de saúde, seja pelas aposentadorias aviltantes que impedem a aquisição de produtos farmacêuticos). Assim, a velhice hoje se apresenta, para a grande maioria dos brasileiros, como um pesado e desolador fardo, *cheia de limitações* (físicas ou econômicas), *marcada pela exclusão social e pela negação da cidadania*.

Imbricadas a todas estas dificuldades econômicas, existem outras que estão mais diretamente ligadas ao mundo simbólico e cultural. Sem dúvida, para lidar com estas intempéries – culturais, sociais ou econômicas – não existe uma fórmula ou um padrão a ser seguido pelos idosos. Mas “O Fim e O

Princípio” evidencia os modos e maneiras individuais de viver o envelhecimento de forma mais apaziguada, ou como tão bem expressa Seu Chico, “*se salva por si, se destrói por si*”.

Sendo assim, é importante sinalizar, sobremaneira, a necessidade de investirmos na produção do conhecimento sobre a condição do idoso em nossa sociedade, a fim de sensibilizarmos estudantes e profissionais para esta realidade, buscando novos caminhos e alternativas para a modificação dos quadros existentes.

O filme de Eduardo Coutinho fala de um Brasil específico: o Brasil esquecido, do *apartheid*. Ele nos faz pensar sobre a resignação diante das adversidades (ou o *savoir vivre*?) que se expressa nas palavras de Seu Vigário: “*Eu nunca tive raiva. Não sei o que é raiva*”. Mostra a vida dura destes personagens da vida real, onde as marcas do envelhecimento ficam impressas no corpo: as rugas, o cansaço, a pele tostada, tal como o solo rachado e ressequido do sertão. Estas marcas, sinais evidentes do envelhecimento, e a busca de explicações de como e por que envelhecemos são preocupações de longas datas. Diversas teorias foram construídas, buscando o controle do envelhecimento a fim de alterá-lo, desacelerá-lo ou até mesmo impedi-lo.

Um dos mais antigos registros trata-se de um papiro egípcio, cerca de 1600 a.C, com a receita de um unguento que se dizia rejuvenecedor. Escritos hindus, de 700 a.C, citam a existência de uma fonte da juventude. No século I a.C, um alquimista chinês aconselha o imperador Han a fazer a transmutação de mercúrio em ouro e, a partir do novo metal obtido, deveriam ser confeccionados talheres que, usados às refeições, fariam com que o imperador alcançasse a imortalidade (Hayflick, 1997: 254-255).

Esta preocupação está presente também em nossos dias, uma vez que a beleza e a juventude são os atributos constantemente exaltados, fazendo com que o processo de envelhecimento seja de nós espoliado, como se não estivesse a todo tempo presente em nosso mundo material e vivo. Neste sentido, a pesquisadora Guita Debert (1999) nos alerta para a existência do



discurso que responsabiliza a *pessoa* pela sua própria aparência, afinal inúmeros são os manuais de auto-ajuda, propagandas, e conselhos de especialistas em saúde e beleza disponíveis no mercado. As rugas e a flacidez do corpo “(...) *se transformam em indícios de lassitude moral*” e devem ser combatidas com disciplina, ginástica, vitaminas e cosméticos.

Por outro lado, a valorização do idoso encontra-se presente em muitos momentos da nossa história. Simone Beauvoir (1990) fez um primoroso estudo sobre envelhecimento e, segundo ela, em algumas sociedades primitivas os velhos eram exaltados, assumindo por vezes a forma de deuses que controlavam o tempo. As instituições da Grécia Antiga associavam a idéia de honra à velhice. Já em Roma, a velhice associava-se à fortuna, haja vista que alguns soldados ao envelhecerem recebiam terras como indenização pelo trabalho prestado. Também em virtude disto, o voto dos velhos tinha mais peso que o de outros cidadãos. Nos séculos XIII e XIV, temos o marco do Renascimento, período assinalado também pela expansão do mercantilismo, que tem como características a consolidação da burguesia como classe hegemônica e a dilatação das cidades. Assim, a condição de velho implicava em certa respeitabilidade, uma vez que estes podiam tornar-se poderosos, caso houvessem acumulado riquezas ao longo dos anos.

Certamente o inverso também está presente na história e Beauvoir (1990) aponta muitos momentos onde os velhos eram tratados com grande ostracismo. Na Idade Média, encontramos relatos entre os bárbaros que enfatizavam o triunfo dos jovens sobre os velhos. Nestas sociedades, dominadas por inúmeras guerras, a juventude e a força faziam-se fatores imprescindíveis para a dominação. Em consequência disto, os jovens conduziam o mundo e os velhos foram mais ou menos excluídos da vida pública. Já no fim da Idade Média, devido às péssimas condições de salubridade, a longevidade tornou-se cada vez mais rara entre a população. Devemos destacar, ainda neste período que, com a expansão do Cristianismo, a Igreja contribui para a deformação da imagem do velho, através da supremacia do Filho (Jesus) sobre o Pai (Deus):

“Durante o período apostólico, o cristo foi, antes de tudo, a religião do cristo: ele não fez com que se esqueça o Pai, mas é sobretudo o Filho que se invoca. A Igreja é o ‘corpo do Cristo’. É a sua carne e seu sangue que estão presentes na Eucaristia, e é com eles que se comunga. A missa e os sacramentos definem-se a partir do Cristo” (Beauvoir, 1990: 165).

No século XV, as pestes quase dizimaram a população. Prolifera na Europa as “*artes moriendi*”, ou seja, as instruções de como o velho deveria preparar-se para a morte, que englobavam desde recomendações para que esses abrigassem alguém que pudesse ler livros para quando já não enxergassem suficientemente, até formas de testamento. Na França, o pessimismo encontra-se presente nas artes, ressaltando-se o pensamento da morte. O velho passa a ser descrito como aquele que é desprovido de juventude e beleza.

Na literatura, os escritores do século XVI ao descreverem a velhice fazem uma pior caricatura da mulher velha, que simboliza a oposição ao belo. A mulher velha é ainda estigmatizada sob a forma de velhas criadas que atrapalham os amantes, ou da velha prostituta. Comum também são as metáforas entre velhice e inverno. No teatro, evidencia-se a sátira feita ao homem velho e rico que pretende deter o saber (Beauvoir, 1990).

No século XX temos o avanço cada vez maior da industrialização. Grandes foram as transformações ocorridas na produção. O mundo do trabalho exige a polivalência, a flexibilidade do trabalhador (Harvey, 1994). Com isto, a velhice viu-se mais uma vez abalada em nossa sociedade tecnocrata que não crê no acúmulo do saber pelo idoso, mas sim que a idade conduz à desqualificação e ao obsoletismo.

Percebemos assim que muitos estereótipos e estigmas<sup>5</sup> ligados ao envelhecimento são construções sociais, culturais e históricas presentes em nossa sociedade nos dias atuais. Por ser fruto deste processo não podemos, portanto, falar de velhice tomando-a como processo homogêneo, constituídas por

<sup>5</sup> Segundo Goffman (1988) os estigmas são criados socialmente, sendo caracterizados por uma condição depreciativa. Para o autor, “(...) um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem” (p. 13).

indivíduos que pensam e agem obedecendo a um único modelo ou a um padrão predeterminado de comportamento. Isto nos sugere que o processo de envelhecimento do ser humano não pode ser pensado exclusivamente sob a ótica biológica, social ou psíquica. Trabalho, ambiente, cultura, família, sociedade, avanços da medicina, enfim muitos são os aspectos que podem contribuir para o reconhecimento da condição de idoso e para a melhoria da qualidade de vida desta população.

Em relação a esta última, podemos partir do pressuposto que a qualidade de vida possui uma relação direta tanto com os elementos subjetivos (que são geradores singulares de bem-estar), quanto com os elementos objetivos (bens materiais e serviços, indispensáveis para o alcance e manutenção da dignidade humana). Este bem-estar, contudo, para ser alcançado requer o engajamento por parte do Estado e dos vários segmentos sociais. Corroborando esta idéia, vemos em Neri (1993), que:

“(...) a promoção da boa qualidade de vida na idade madura excede os limites da responsabilidade pessoal e deve ser vista como um empreendimento sociocultural (...) Avaliar a qualidade de vida na velhice implica na adoção de múltiplos critérios de natureza biológica, psicológica e sócio-estrutural. Vários elementos são apontados como determinantes ou indicadores de bem-estar na velhice: longevidade; saúde biológica; saúde mental; satisfação; controle cognitivo; competência social; produtividade; atividade; eficácia cognitiva; status social; renda; continuidade de papéis familiares e ocupacionais, e continuidade de relações informais em grupos primários (principalmente rede de amigos)” (Neri, 1993: 9-10).

Dentro desta perspectiva, o simples aumento da expectativa de vida não se manifesta como um indicador positivo por si só. Se o aumento da longevidade se der sob condições precárias, com uma velhice repleta de seqüelas físicas ou psicológicas, não estaremos fazendo grande avanço. O aumento da expectativa de vida quando visto desta forma traduz-se apenas como uma *sobrevida*, cheia de perturbações, limitações e dependências, tanto para o idoso quanto para sua família. O que grande parte dos geriatras discute é a possibilidade do maior prolongamento possível da vida humana, mas de forma *independente*,

com a diminuição dos transtornos das doenças que tão fortemente incidem na faixa etária acima dos 60 anos de idade e, para isto, necessita-se de intenso trabalho preventivo para obtenção destes objetivos.

Os gerontólogos vêm ampliando essas recomendações da Geriatria, aliando-as à participação em grupos de Terceira Idade, atribuindo com isso, um maior peso à sociabilidade e ao aumento de conhecimentos (tanto do próprio corpo, quanto para a quebra de alguns tabus, estigmas e preconceitos ligados à situação de idoso).

Nos estudos que desenvolvi sobre envelhecimento percebi também que os *projetos futuros* podem também se constituir como uma condição importante para o aumento da qualidade de vida na terceira idade, porque são uma forma de dar sentido à existência dos indivíduos como seres que mantêm suas faculdades mentais ativas, capazes de poder projetar e concretizar seus desejos. Em outras palavras, a própria existência de projetos, já garante significado à vida e “(...) *criar uma razão para o significado de estar vivendo parece uma questão sempre presente na velhice. A concretização do projeto dá uma resposta possível a essa questão*” (Barros, 1998:158). Bosi (1994) também acrescenta que: “(...) *nossas faculdades, para continuarem vivas, dependem de nossa atenção à vida, do nosso interesse pelas coisas, enfim dependem de um projeto*” (p. 80).

Os desejos, por sua vez, têm uma característica peculiar: podem, em uma etapa da vida, configurar-se como *sonho* e, em outra, passar a ser um *projeto* possível de ser realizado. E vice-versa, os projetos podem se distanciar da sua viabilidade tornando-se sonhos. Segundo Velho (1999), o projeto é diferente dos sonhos, justamente porque ele tem como alicerce o fato de poder ser viável, de poder ser concretizado. Desta forma, o fato de tentar transformar os sonhos em projetos pode garantir uma dimensão dinâmica à vida.

A concretização de um projeto na terceira idade tem um peso significativo, pois mostra que o idoso pode transformar alguns estereótipos ainda tão arraigados em nossa sociedade, tais como: os de que a pessoa idosa não consegue adequar-se à realidade presente, não consegue acompanhar os avan-

ços impostos à humanidade, que é um ser desatualizado, sem maiores expectativas na vida.

Um bom exemplo de incentivo à construção de projetos que vinculem o idoso à vida social já vem sendo dado pelos grupos para a terceira idade. Esta preocupação com a integração e socialização dos idosos surge na Europa, na década de 1960, com iniciativas que visavam ao desenvolvimento de atividades voltadas aos aposentados para a ocupação de seu tempo livre, sem a preocupação de prestarem outro tipo de assistência, seja ela jurídica, médica ou educacional. De fato, isto só ocorre em 1973, na cidade de Toulouse (França), com a criação da primeira Universidade da Terceira Idade, objetivando o ensino e a pesquisa (Peixoto, 1997).

No Brasil, foi o SESC, em 1964, que atuou de forma pioneira na implantação de programas voltados para o bem-estar dos idosos (não asilados), através da criação de um grupo de aposentados. Já no início da década de 70, surge o MOPI (Movimento Pró-Idoso), preocupado em “*promover a formação de recursos humanos especializados, assim como desenvolver atividades socioculturais para os idosos*” (Prata, 1990: 233). Foi também o SESC, em 1977, que deu origem às Universidades da Terceira Idade, ao fundar a Escola Aberta da Terceira Idade (Peixoto, 1997).

Sem dúvida, as universidades para a terceira idade<sup>6</sup> constituem-se como uma forma de aumentar a qualidade de vida da população idosa, pois proporcionam: o conhecimento (ao oferecerem uma diversidade de cursos de atualização, palestras, etc.); o debate das questões relativas ao envelhecimento; o divertimento; um espaço de convivência com outras pessoas (já que a solidão é um fator que não pode ser desconsiderado em se tratando de idosos); e finalmente, dão ainda um suporte institucional, que englobam os serviços jurídicos, sociais, artísticos e médicos.

<sup>6</sup> No Rio de Janeiro, é necessário destacar o trabalho da UnATI/UERJ (Universidade Aberta da Terceira Idade/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro), em funcionamento desde agosto de 1993, por configurar-se como um importante centro de pesquisas e de serviços destinados a essa faixa etária.

Contudo, excetuando as iniciativas do SESC, somente a partir da década de 90, podemos constatar o aumento dos programas destinados aos idosos em nossa sociedade. Isto se deve a algumas ações como: o Plano de Ação Mundial sobre o Envelhecimento (PAME), a Política Nacional do Idoso (PNI) e a mobilização da sociedade civil.

Em, 1982, em Viena, a Assembléia Mundial sobre o Envelhecimento (AME), patrocinada pelo ONU, traçou as diretrizes do PAME, um importante balizador das políticas sociais destinadas à terceira idade, tendo em vista à orientação, prestação de serviços sociais, implementação de programas de preparação pré e pós-aposentadoria e o maior engajamento dos idosos à vida social (Cavalcanti & Saad, 1990).

No Brasil, entretanto, somente uma década depois do PAME é que podemos ver as ações (traduzidas sob a forma de legislação) que foram ao encontro das necessidades da população idosa, através da PNI (Política Nacional do Idoso), regulamentada pelo Decreto-Lei nº 1948, de 03 de julho de 1996. Para que isto ocorresse foi necessário que o aumento expressivo deste contingente atingisse um número alarmante nas projeções para as próximas duas décadas, do contrário, as autoridades talvez ainda não tivessem sido despertadas para esta realidade latente. Aliados às projeções dos dados epidemiológicos estavam os *lobbies*, organizados pelos aposentados, no Congresso Nacional em torno dos 147% de aumento dos seus benefícios, visando à garantia de um patamar mínimo para o reajuste de suas aposentadorias e pensões, no período que sucedeu a promulgação da Constituição Federal de 1988. Este fato configurou-se como o maior movimento organizado de expressão nacional nas últimas décadas.

Finalmente, um último ponto que gostaria de abordar sobre o envelhecimento, presente no filme *O Fim e O Princípio*, refere-se à inserção do idoso no meio familiar.

Vemos que a grave situação econômica, que abrange a grande maioria da população brasileira, pode influenciar na valorização (ou desvalorização) do

papel do idoso em seu núcleo familiar. Em muitos casos a renda advinda da sua aposentadoria (hoje direito adquirido por todos os idosos) por vezes é o único meio de sobrevivência de seu grupo, fator que o eleva ao *status* de único ou maior provedor.

Este processo de dilapidação das condições de vida das famílias, onde o idoso ora é um suporte ora é um estorvo (devido aos cuidados que podem demandar), não pode ser pensado isoladamente, caso contrário, a análise do contexto social global (promotor das mais diferentes reações e mudanças de comportamentos e padrões culturais, nos quais os segmentos sociais se inserem) será comprometida.

Com estes breves argumentos, podemos pensar que a valorização ou desvalorização do idoso na sociedade faz parte de um perpétuo movimento histórico-social. Os mais diferentes tratamentos a eles dispensados estão intimamente relacionados à cultura e à condição econômica das sociedades as quais pertencem. Como consequência, o reflexo deste fato pode ter uma relação direta na assunção de papéis relevantes dentro dos grupos familiares.

Sem dúvida, precisamos ainda percorrer um árduo caminho que implica na quebra de muitos elos fortemente vinculados à imagem do idoso que o estigmatizam. Talvez isto seja possível através da produção teórica, da educação, da arte e da criação de espaços institucionais favorecedores do debate sobre este tema que inevitavelmente (assim esperamos) atingirá a todos nós, pois como tão bem esclarece Seu Chico *“a certeza é a que eu disse: ver com os olhos e pegar com a mão”*.

Todavia, algumas direções são apontadas pelos personagens do filme. A meiguice com que Rosa se dirige aos mais velhos, ou o carinho que expressa quando lhes pede a benção não podem passar despercebidos. Apesar das adversidades, o filme *“O Fim e O Princípio”* traz uma rendição à nossa condição demasiada humana, pois nos mostra de forma idílica como ainda existe o respeito ao ser humano que envelhece e morre. É ali, nessa comunidade rural,

pobre, segregada pelo poder público, que o saber de parteira da Dona Maria Borges, a cura pelas rezas da Dona Mariquinha, ou as vidas de trabalho marcadas pelas grandes secas são valorizados e nos fazem pensar se não estamos negligenciando os nossos idosos.

## Bibliografia

- BARROS, Myriam Moraes Lins de. Testemunho de vida: um estudo antropológico de mulheres na velhice. In BARROS, M.M.L. (org) *Velhice ou Terceira Idade? Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998, pp. 113-168.
- BEAUVOIR, Simone de. *A Velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRASIL**. *Decreto-Lei nº 1948*, de 03 de julho de 1996. Regulamenta a Lei nº 8842/94 que dispõe sobre a Política Nacional do Idoso e dá outras providências. Brasília, Ministério da Previdência e Assistência Social, Secretaria de Assistência Social.
- CAVALCANTI, Maria das Graças P.H. & SAAD, Paulo M. Considerações preliminares e o Plano de Ação Mundial sobre o Envelhecimento. *O Idoso na Grande São Paulo*, Col. Realidade Paulista, Junho de 1990, pp. 175-179.
- COUTINHO, Eduardo (direção). *O Fim e O Princípio*. Rio de Janeiro: Videofilmes Produções Artísticas, 2006.
- DEBERT, Guita Grin. *A Reinvenção da Velhice: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1999.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.
- HAYFLICK, Leonard. *Como e Por Que Envelhecemos*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- NERI, Anita Liberalesso. Qualidade de vida no adulto maduro: interpretações teóricas e evidências de pesquisa. In: NERI, A. L. (org). *Qualidade de Vida e Idade Madura*, São Paulo: Papyrus, 1993, pp. 9-55.



\_\_\_\_\_. Atitudes em relação à velhice: evidências de pesquisas no Brasil. *Revista Gerontologia*, v. V, n° 3, setembro de 1997, pp. 130-139.

PEIXOTO, Clarice. De volta às aulas ou de como ser estudante aos 60 anos. In: VERAS, R. (org) *Terceira Idade: Desafios para o Terceiro Milênio*, Rio de Janeiro, Relume Dumará: UnATI, 1997, pp. 41-74.

PRATA, Lizete Emília. Os programas especificamente destinados à população idosa. *O Idoso na Grande São Paulo*. Col. Realidade Paulista, Junho de 1990., pp. 233- 249.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade. Contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

VERAS, Renato Peixoto. *País Jovem com Cabelos Brancos: a saúde do idoso no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/UERJ, 1994.



# “O Homem-Elefante” e as transformações perceptivas do observador da modernidade<sup>1</sup>

*Maria Cristina Miranda da Silva*<sup>2</sup>

Este artigo pretende apresentar alguns elementos para suscitar o debate acerca do filme *O Homem Elefante* (David Lynch, 1980). Não nos propomos aqui a fazer uma análise do filme, mas a destacar elementos que se correlacionam com o contexto da época, as últimas décadas do século XIX, e com a temática abordada na película, sobretudo as transformações perceptivas do sujeito da modernidade. Modificam-se os deslocamentos perceptivos e temporais e modificam-se também as formas de representação e suas bases de criação. Toma corpo um novo observador no século XIX.

## Corpo espetáculo

No dia 7 de abril de 1883, os Serviços de Direção da Polícia de Paris receberam o seguinte requerimento:

“Venho por meio desta solicitar-vos a autorização de exhibir, em uma das praças de vossa cidade, quer em uma barraca ou em um salão, um fenômeno dos mais extraordinários: duas crianças ligadas por um mesmo tronco. Eles têm cinco anos de idade, estão vivos, possuem duas cabeças, quatro braços, um só tronco e duas pernas. Os indivíduos em questão nunca foram exibidos em Paris, mas já estiveram nas maiores cidades da Itália e da Áustria, da Suíça e em inúmeras cidades da França<sup>3</sup>” (Courtine, s/d).

<sup>1</sup> Artigo originado a partir de Mesa Redonda da **Semana Arte e Corpo – Junho de 2006** - Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio / FIOCRUZ - Projeto Arte e Saúde.

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação e Semiótica PUC-SP - UFRJ/Colégio de Aplicação.

<sup>3</sup> Arquivos da Préfecture de Police de Paris [APP]. Código DA/127. Arquivos Tocci. Peça 1.

A leitura do requerimento nos remete ao filme *O Homem Elefante*, de David Lynch (1980), que relata a história do inglês Joseph Carey Merrick<sup>4</sup> (1862-1890), portador de uma doença (posteriormente identificada como uma severa neurofibromatose múltipla) que provocou inúmeras deformidades em seu corpo, conferindo-lhe o apelido. Descoberto em um circo de 'aberrações' pelo catedrático em anatomia Frederick Treves, Merrick passou a habitar o Hospital de Londres até a sua morte.

Num pequeno sótão de nosso hospital mora um John Merrick. Tão medonho que não pode sair à luz do dia no jardim. Foi apelidado de homem elefante devido a sua horrível deformidade. Seu aspecto é tão terrível que as senhoras e as pessoas nervosas fogem de pavor ao vê-lo (...). Tem no entanto inteligência superior. Sabe ler e escrever, é dócil, delicado, para não dizer refinado, no pensar. [carta do diretor do hospital para o London Times – cena do filme de Lynch (1980)]<sup>5</sup>.

Durante todo o século XIX centenas de seres humanos considerados como 'fenômenos', 'monstruosidades', portadores de deficiências e/ou anomalias, foram exibidos por toda a Europa em festas populares, feiras, parques de atrações, anexos circenses (os chamados *side-shows*), espetáculos teratológicos, bastante lucrativos para seus empresários.

No filme de Lynch (1980), após uma seqüência onírica embalada por uma música circense, onde uma mulher é atacada por um elefante (causa atribuída à doença de Merrick), somos introduzidos a uma Londres vitoriana enfumaçada, escura, no meio a uma multidão em *flânerie* em busca de atrações num parque tipicamente europeu da época, em que se apresentavam performistas, engolidores de fogo, teatro de fantoches, jogos populares, autômatos, e as

<sup>4</sup> No filme, John Merrick, conforme o denominou o médico Frederick Treves em seus manuscritos, "Elephant Man and other reminiscences", 1923.

<sup>5</sup> Destacamos as reações dos diferentes personagens na leitura deste texto no jornal. Um vigia do hospital, que pretende empresariar exhibições clandestinas do monstro: - *pelo preço certo virão algo que nunca viram antes!* Uma atriz renomada do teatro inglês da época, personagem que será fundamental na vida 'humana' de Merrick: - *Gostaria muito de conhecer esse senhor...*

consideradas 'aberrações' – *Freaks*<sup>6</sup>: mulheres barbadas, famílias de anões, exibições de fetos e, também, o homem elefante.

Conforme Courtine (s/d.), “tanto na Europa quanto na América do Norte, as feiras de diversões constituíram uma primeira versão de um laboratório de fantasmagorias, que o século XIX aperfeiçoará pouco a pouco ao constituir uma indústria da diversão de massa”.

Nesse contexto surgiu o chamado *Primeiro Cinema*. Como uma atividade artesanal, assim como os espetáculos proporcionados pelas exibições de diversos aparelhos ópticos, os primeiros filmes eram associados ao tipo de experiência visual dessas formas de diversão populares - feiras de atrações, circos, espetáculos de magia e de aberrações - ou integrados aos círculos científicos. Conforme Gunning (1995), essas tecnologias da 'atração' se constituíam em performances para espantar/maravilhar e configuravam um novo tipo de espectador que se generalizou na futura cultura de massa.

Ainda que as primeiras imagens animadas causassem algum tipo de estranhamento ou excitação nos espectadores, o que estava em jogo na cultura visual de massa que toma forma entre 1880 e 1890 no ocidente, não eram as formas de representação ou teatralização, mas, ao contrário, uma estratégia de engajamento do olhar do espectador (Gunning, 1995).

De acordo com a análise de Gunning (1995:54), o “espanto deriva(va) mais precisamente da metamorfose mágica do que da aparente reprodução da realidade”. O espectador do 'primeiro cinema' era devidamente 'preparado', durante as exibições, para as imagens que desfilariam diante de seus olhos. Os filmes eram apresentados, inicialmente, como imagens congeladas, projeções de fotografias imóveis. Era apenas num segundo momento que àquelas imagens

---

<sup>6</sup> “O termo 'freak-show' era reservado à exibição de curiosidades humanas. Entretanto, tanto em inglês quanto em francês, os termos “freak”, “curiosité” e “phénomène” abarcavam exibições corporais bastante diversificadas: enfermos e deficientes físicos, etnias longínquas, tatuados, engolidores de espadas, e, freqüentemente, simples fraudes, mais ou menos engenhosas. (conferir: R. Bogdan, *Freak-Show, Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago, The University of Chicago Press, 1988, p. 3 & pp. 25-68)” (Courtine, s/d).

era consentido o movimento. O espectador não confundia a imagem com a realidade. O espectador se ‘espantava’ com a transformação de uma imagem fixa em uma imagem em movimento, se espantava com a ‘ilusão’ produzida na projeção.

O papel de um ‘apresentador’ das sessões desses primeiros filmes era fundamental para o engajamento do espectador. Da mesma forma, as exibições das ‘aberrações’ e de outras curiosidades exóticas também prescindiam de um ‘apresentador’. Era preciso preparar o imaginário do público, freqüentemente com apelo sensacionalista.

A vida é cheia de surpresas. Pense no destino da mãe desta pobre criatura. Atacada no quarto mês de gravidez por um elefante selvagem. Atacada numa ilha perdida na África. O resultado está aqui. Senhoras e Senhores, o terrível Homem Elefante! (abrem-se as cortinas e Merrick (John Hurt) é revelado no olhar aterrorizado de Treves (Anthony Hopkins) – cena do filme de Lynch, 1980).

Segundo Schwartz (2001: 412), o cinema dos primeiros tempos situa-se como “um componente do gosto do público pela realidade” subsumindo “modos de ver cultivados em uma variedade de atividades e práticas culturais” que coexistiram com as primeiras experiências cinematográficas. Nesse sentido, a autora examina algumas práticas de divertimentos do final do século XIX: as visitas ao necrotério de Paris, aos museus de cera e aos panoramas<sup>7</sup>. Todas essas com fortes vinculações com as exibições das ‘aberrações’.

O necrotério foi uma das atrações mais populares de Paris no final do século XIX: uma espécie de teatro, atraindo “tanto visitantes regulares quanto multidões de até 40 mil pessoas”, incluindo homens, mulheres e crianças. Esse tipo de ‘voyeurismo público’ funcionava em consonância com os jornais, como um auxiliar visual, colocando em cena os mortos que haviam sido descritos em

<sup>7</sup> Dispositivo criado em fins do século XVIII como uma caixa óptica gigante: “O espectador era introduzido numa plataforma elevada, erguida no centro e à meia-altura de uma rotunda de teto cônico, e desse ponto contemplava uma grande tela pintada, estendida sobre uma parede circular. (...) A tela (que na verdade não tinha fim, pois suas duas extremidades se encontravam e compunham uma cena contínua) era iluminada do alto, obliquamente, através de uma abertura envidraçada feita no teto do edifício” (Mannoni, 2003:187).

detalhe, com sensacionalismo, pela imprensa, que enchia as suas páginas (e os cofres) com “os *fait-divers* – reportagens de acidentes horríveis e crimes sensacionais”. Nos dias em que paralelamente alguma história de crime circulava na imprensa popular, “os visitantes curiosos faziam fila na calçada a espera (...) pela *salle d'exposition*<sup>8</sup> para ver a vítima”. Da mesma forma, a imprensa aproveitava para registrar a multidão que acorria ao necrotério, inclusive como narrativa ilustrada (SCHWARTZ, 2001).

Transformado em “atração mórbida”, o necrotério fazia parte das curiosidades catalogadas à época, como os pontos turísticos, os artistas famosos etc. Era a própria vida (e a morte) parisiense tornada espetáculo.

No mesmo sentido, o museu Grévin, inaugurado em 1882, foi associado ao ‘popular’ necrotério como uma espécie de aprimoramento dos jornais, “um modo mais realista de satisfazer o interesse do público pelos fatos diários”. Réplicas de cenas noticiadas e de seus personagens eram minuciosamente produzidas em cera, funcionando como “um jornal vivo”, afirmavam seus fundadores.

O conteúdo dos quadros e o modo como situavam os espectadores contribuíram para transformar os visitantes do museu em flâneurs. O museu oferecia ao público (...) vistas de lugares e perspectivas que pareciam pertencer somente aos mais ágeis e espertos da vida moderna. Os visitantes do museu entravam em um jornal plástico – um mundo dominado por eventos e um panteão do presente (...) (Schwartz, 2001: 428).

Seguindo a tendência, também os panoramas, conhecidos desde o final do século XVIII, retornam à cena parisiense como parte do gosto pelos entretenimentos ‘realistas’, desta vez com vínculo direto aos acontecimentos noticiados diariamente pelos jornais, como uma forma de reexaminar um acidente ou um crime em questão em quadros que criavam a ilusão de realidade.

<sup>8</sup> “(...) o necrotério apresentava uma *salle d'exposition*, onde duas filas de cadáveres, cada uma em sua laje de mármore, eram exibidas atrás de uma grande janela de vidro (...). [e] grandes grupos podiam se reunir e contemplar essa exibição quase teatral” (Schwartz, 2001: 413).

Nos ajuntamentos das diversões populares do final do século XIX, a realidade se transformava em espetáculos do olhar: ‘fenômenos vivos’, ‘deformidades humanas’, truques e ilusões de óptica, museus realistas, representações de cenas sangrentas e de cadáveres vítimas de acidentes. A exibição de Joseph Merrick, *homem elefante*, para um público curioso e ávido por ‘emoções’ realistas insere-se nesse quadro do mercado do olhar latente nas multidões do final do século XIX.

### Corpo moderno

Em *O Homem Elefante*, Lynch (1980) nos brinda com um panorama das novas experiências sensoriais da cidade moderna dos fins do século XIX.

A partir de transformações que se deram ao longo dos séculos XVIII e XIX no campo da política (Revolução Francesa), da economia (Revolução Industrial), do social (urbanização), e da ciência (notadamente na física e na fisiologia) se constitui um novo sujeito, o observador da modernidade. Modernidade entendida não como tempo histórico, mas como uma mudança na experiência, formada por uma série de fatores oriundos da revolução industrial e, igualmente,

caracterizada pela transformação na vida diária criada pelo crescimento do capitalismo e pelos avanços técnicos: o crescimento do tráfego urbano, a distribuição das mercadorias produzidas em massa e sucessivas novas tecnologias de meios de transporte e comunicação. (Gunning, 2001)

A expansão das cidades, as reformas urbanas, gradativamente espaços públicos vão sendo forjados – avenidas, praças, escolas públicas – mas sempre em tensionamento com expressões do capital (as avenidas exibem um comércio florescente, cada vez mais sedutor, mas somente passível de ser fruído pela burguesia emergente).

A fé no conhecimento, sobretudo das classes mais diretamente vinculadas a essas transformações (governantes, mercadores, proprietários de terras,



manufatureiros, empresários, burgueses e outros), acrescida da difusão do ideário liberal, leva à constituição de uma ideologia secularista, racionalista e progressista, em oposição ao “tradicionalismo ignorante da Idade Média”, à “superstição das igrejas” e a “irracionalidade que dividia os homens em uma hierarquia (...) de acordo com o nascimento (...)”. Liberdade, igualdade e fraternidade, subsumiam-se nos visíveis aumentos do conhecimento e da técnica, na riqueza, no bem-estar e na construção da nova civilização das Luzes (Hobsbawm, 2000:37).

Gradativamente, as cidades tornaram-se um “universo audiovisual” de máquinas, fios elétricos, veículos de transporte, vitrinas, cartazes de propaganda, aglomerados humanos, luzes e ruídos, transformando-se em espetáculo para a sensibilidade (Xavier, 1978:26).

O desenvolvimento das cidades veio acompanhado de uma série de transformações sociopolíticas que afetaram o tempo de lazer e proporcionaram maior acesso à cultura para parcelas cada vez mais amplas da população urbana. As lutas da Comuna de Paris (1871) em prol da universalização da escola pública para todo o povo é um exemplo disso. Entre outras mudanças importantes que ganharam impulso no século XIX, cabe registrar os novos métodos de reprodução de imagens em série, que provocaram uma inédita circulação em grande escala de imagens como nunca vista antes. Também o aparecimento cada vez maior de jornais, diários, telégrafos, telefones e outros instrumentos de *media*, devem ser destacados.

O advento de novas tecnologias expressa e provoca mudanças substanciais na esfera da cultura. A chegada da eletricidade, por exemplo, e a invenção e utilização em larga escala de trens e automóveis, assim como a utilização cada vez maior do telefone, trouxeram um redimensionamento do uso do tempo e mudanças nas noções de proximidade e distância. A visão no século XIX está intrinsecamente ligada a todas essas transformações; ao efêmero, às novas temporalidades, às novas velocidades, às novas experiências do fluxo de informação. O ‘observador’ do século XIX deve se adaptar a esses deslocamentos perceptivos e temporais, a uma nova intensidade de estímulo sensorial.

Conforme destaca Ben Singer (2001:119), podemos encontrar na imprensa ilustrada da época um rico registro da fixação da cultura nos ataques sensoriais da modernidade. “Revistas cômicas e jornais sensacionalistas observaram de perto o caos do ambiente moderno com alarmismo”: perigos do tráfego de bondes, e depois de automóveis; mortes de trabalhadores mutilados por máquinas de fábricas (situando a tecnologia moderna como uma ameaça monstruosa à vida e ao corpo<sup>9</sup>); mortes relacionadas aos riscos das moradias populares (ataques de vizinhos enlouquecidos e mortes que envolviam novas facetas da arquitetura – menina ferida com barra de ferro, por exemplo); quedas de grandes alturas; eram as temáticas recorrentes<sup>10</sup>.

Da mesma forma, tornaram-se freqüentes as fruições de vistas exóticas, espetáculos de desastres e passeios mecânicos emocionantes nos parques de diversão especializados, como o de Coney Island, inaugurado em 1895. Também saturadas de emoção eram as atrações exibidas nos espetáculos de variedades – os *Vaudeville* – que reuniam curiosidades diversas, como apresentações de animais amestrados, espetáculos de magia, shows extravagantes e os primeiros filmes animados<sup>11</sup>.

A predileção do público por imagens de ‘instantâneos’ de mortes pelos mais variados motivos, assim como as visitas de multidões ao necrotério de Paris, e todos os demais divertimentos ‘sensoriais’ crescentes nas últimas décadas do século XIX, podem ser entendidas como sintomas do “hiperestímulo moderno” que foi transposto para a estética dos entretenimentos populares, revelando uma “fixação crítica (...) em documentar e dissecar uma transformação social terrível”. “Medo, repulsa e horror eram as emoções que a multidão

<sup>9</sup> Ressalta-se aqui uma das cenas iniciais do filme de Lynch, em que o médico Treves faz uma cirurgia em um paciente ferido supostamente em acidente de trabalho - “máquinas são coisas abominantes”, diz o médico.

<sup>10</sup> Destacamos a referência feita no filme, por mais de uma vez, às notícias publicadas nos jornais da época sobre a permanência de Merrick no Hospital de Londres, servindo como forma de apresentação de Merrick à sociedade londrina.

<sup>11</sup> Nesse caso, é importante ressaltar a idéia de ‘estética do espanto’ desses primeiros filmes formulada por Gunning (1989:56), onde “a curiosidade do espectador é excitada e satisfeita por um encontro marcado, um estímulo direto, uma sucessão de impactos.”

da cidade grande despertava naqueles que a observavam pela primeira vez”, afirmou Benjamin<sup>12</sup>. (Singer, 2001:119)

As sensações promovidas pelos entretenimentos comerciais, enfatizando cada vez mais o espetáculo, o sensacionalismo e a surpresa, se incrementavam como choques sensoriais na mesma medida que o ambiente urbano se intensificava. A necessidade de estímulos era um sintoma da vida frenética moderna.

O sensacionalismo, afirmou [Kracauer], funcionou como uma resposta compensatória ao empobrecimento da experiência na modernidade. Distrações e excitações ofereciam um escape momentâneo da ‘tensão formal’... ‘da empresa’, do frenesi e tédio sem sentido do trabalho alienado na fábrica moderna e no escritório burocratizado (Singer, 2001:139).

A busca de emoções, por parte do espectador da modernidade, está inextricavelmente inserida na transformação da percepção que se deu no século XIX. Dessa forma, os entretenimentos visuais estariam respondendo às especificidades da vida moderna (por exemplo, ao instigar a curiosidade visual e o desejo de novidade) que “Benjamin e Kracauer formularam como sendo a extinção da experiência e sua substituição pela cultura da distração” (Gunning, 1990:58).

Trata-se de um sujeito competente tanto para ser um consumidor quanto um agente na síntese de uma diversidade próspera de efeitos de realidade, um sujeito que irá se tornar o objeto de todas as indústrias da imagem e do espetáculo no século XX. (Crary, 2001:108-109)

Esse novo espectador é formado no ritmo intenso de um capitalismo em ascensão, em que a oferta de mercadorias não parava de crescer. É o capital soube se valer da produção de novos olhares que fomentassem o desejo de fruição por meio do consumo de mercadorias, sem o que a realização do capital não poderia se viabilizar. Galerias, avenidas e os novos desenhos das

<sup>12</sup> BENJAMIN, W. *On Some Motifs in Baudelaire*. In: *Illuminations*, org. Hanah Arendt, Nova York: Harcourt Brace, 1968, p.174. *Apud* Singer (2001:119).

idades requeriam um consumidor com um olhar ávido por novidades e disposto a consumir os seus desejos na forma do consumo. Nesse contexto, as imagens tornam-se indústria e espetáculo.

### Corpo mensurado

A primazia do conhecimento trouxe novas exigências, novas perguntas e novos padrões de pensamento para a ciência. A educação científica e técnica passam a ser mais valorizadas. Os tratados científicos e técnicos são substituídos por manuais especializados e periódicos científicos, implementando um processo de vulgarização da ciência.

A valorização do conhecimento técnico-científico é coerente com a Revolução Industrial em curso, principalmente no que diz respeito à determinação de normas e parâmetros quantificáveis. As ciências crescentemente dedicavam-se à solução de problemas produtivos. A década de 1860, por exemplo, foi um grande período de padronização e mensuramento, sem o que a produção industrial não seria possível (Hobsbawm, 1995:357).

Na primeira metade do século XIX, os mesmos estudos da fisiologia, que deram origem a uma série de dispositivos ópticos que se popularizaram posteriormente como brinquedos<sup>13</sup>, proporcionaram um inventário exaustivo do corpo. Segundo Jonathan Crary (1994:122), “este conhecimento vai também servir de base à formação de um indivíduo capaz de satisfazer as exigências da produtividade e modernidade econômica e dar seu impulso às tecnologias nascentes de controle e assujeitamento”.

O controle e assujeitamento necessários ao industrialismo e, mais amplamente, ao capitalismo, passaram a ser objeto da ciência. Com o positivismo e a consolidação da biometria (Alfonse Bertillon, Francis Galton, entre outros), a adoção de um sistema “científico” de classificação da “normalidade” e dos

<sup>13</sup> Nos referimos aqui aos aparelhos ópticos de captação e recriação de imagens em movimento (zootrópios, fenaquitoscópios etc) e em relevo (estereoscópios). Ver: Mannoni, 2003.

“desvios” tornou-se uma prática comum que objetivava identificar os traços de assassinos, malfeitores etc.: diâmetro da cabeça; comprimento da orelha; estatura; envergadura; formato do nariz; lábios etc., eram utilizados como referências para a normalidade e os desvios.

É nesse contexto, de esquadramento do corpo, que o cirurgião e catedrático em anatomia, Frederick Treves, analisa o seu *homem elefante*. O corpo do Merrick é o corpo do diferente, do que não é padrão, do que não é mecânico, do que ainda deve ser estudado, mapeado, mensurado.

A literatura teratológica floresce ao longo de todo o século [XIX]: médicos, naturalistas e antropólogos se debruçam sobre a questão dos fenômenos: examinam-nos, apalpam-nos, medem-nos, descrevem-nos e deles se apropriam. (Courtine, s/d)

### Corpo fotografado

Assim como o ‘observador’ do século XIX definido por Crary (1994) teve que se adaptar aos deslocamentos perceptivos e temporais, as formas de representação e suas bases de criação (produção de imagens) também se modificaram. A nova realidade moderna exigia técnicas mais precisas e mais rápidas em sua circulação, ou seja, mais condizentes com a sociedade industrial mecanizada. Populariza-se a ciência e também as imagens. No acelerado processo de transformações do século XIX, o surgimento e a expansão da fotografia inscrevia-se na demanda crescente do olhar mercantilizado.

O destaque atribuído à fotografia no filme de Lynch (1980)<sup>14</sup> não se dá ao acaso. Tal como moeda circulante, a fotografia converteu o corpo em simulacro transportável e massificável e transformou-se em emblema da modernidade.

<sup>14</sup> Desde a primeira cena do filme – em que aparece uma fotografia da mãe de Merrick, antes de se iniciar a cena surrealista com os elefantes – e, posteriormente, a foto da mãe que Merrick carrega consigo e é constantemente observada por ele; as fotos de família que Merrick observa e elogia no típico lar burguês do médico Treves; a fotografia autografada que Mrs. Kendal (Anne Bancroft), atriz renomada do teatro inglês da época, dá ao Merrick, como um passaporte para a sociedade, símbolo de seu novo pertencimento; as fotografias que Merrick passa a trocar com outros membros da sociedade burguesa.

A centralidade da temática no filme, entretanto, não está ligada à massificação das imagens fotográficas, mas, ao contrário, na natureza da fotografia como índice; no seu papel em conectar um indivíduo a sua própria imagem. No mundo das “multidões anônimas”, “a imagem fotográfica (...) colaborou no surgimento do *individual* no sentido moderno do termo” (Christian Phéline, *L'Image accusatrice*, *Apud* Gunning (2001:51)).

Insera-se aqui todo o processo de humanização/individuação do monstro ‘homem e elefante’, que de aberração exibida passa a ser visto pelos espectadores como indivíduo possuidor de história por meio da fotografia de sua mãe.

Além disso, conforme destaca Gunning (2001:44), “a fotografia é [também] mediadora entre o público e o privado”. Por meio das trocas fotográficas entre os personagens, Lynch (1980) simboliza o processo de sociabilização de Merrick que passa a ser visto pela sociedade londrina como um ‘alguém’ a ser considerado.

### **Corpo humanizado**

Mrs. Kendal (Anne Bancroft) recita *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, com Merrick. Emocionada com o instinto dramático de Merrick, olha para seu rosto desfigurado e diz: “*Você não é o Homem Elefante... Você é Romeu!*”.

De forma sensível, Lynch (1980) nos apresenta em *O Homem Elefante* o processo de individualização e humanização do monstro. Da condição de animal enjaulado na escuridão e exibido como ‘aberração’ da natureza por empresários em busca de lucro, o híbrido elefante-homem adquire sua diferenciação no mundo por meio da aquisição da linguagem, da cultura e da aceitação pela sociedade. Diante do sofrimento de Merrick e das condições de violência a que é submetido, o horror do espectador cresce à medida que se torna mais humano e menos animal. Nesse processo, algumas cenas devem ser destacadas.

Numa estação ferroviária, Merrick circula em meio à multidão anônima vestido com sua máscara-capuz. Um incidente faz sua máscara cair. Perseguido e acuado pela multidão curiosa e assustada com a sua deformidade, Merrick defende-se de forma emocionada e com sofrimento: - *Eu não sou um elefante! Não sou um animal! Sou um ser humano! Eu sou um homem!*

Pouco a pouco, será reconhecida a humanidade e experimentado o sofrimento destes grotescos agrupamentos de membros que provocavam a estupefação e a repulsa, destas formas torturadas sobre as quais choviam chistes e impropérios, destas feiúras bestializadas que suscitavam medo e, às vezes, excitavam a crueldade. Esta será uma das descobertas científicas, literárias e estéticas do século XIX: os monstros têm uma alma, são humanos, terrivelmente humanos (Courtine, s/d).

A afeição e amizade de Mrs. Kendal, assim como a do médico Treves, por Merrick, têm um papel importante no filme de Lynch (1980): é no olhar do outro que Merrick se reconhece como indivíduo e como ser humano.

Merrick vai ao teatro pela primeira vez. Passa de 'mercadoria em exposição' a espectador, ele mesmo, e fruidor da modernidade. Ao final do espetáculo, Mrs. Kendal lhe dedica a sessão, ressaltando a sensibilidade de Merrick para as artes. O público aplaude de pé – não mais o monstro, mas o ser humano! Ao contrário da relação capitalista do empresário dos espetáculos de 'aberrações' que coisifica o humano transformando-o em monstro em exibição, é por meio do olhar da artista (e da arte) que lhe é conferida a humanidade.

## **Bibliografia**

COURTINE, Jean-Jacques. "O Desaparecimento dos Monstros". s/d. Disponível em: [http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias\\_new/subindex.cfm?Referencia=155ParamEnd=5](http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias_new/subindex.cfm?Referencia=155ParamEnd=5).

CRARY, Jonathan. *L'art de l'observateur: vision et modernité au XIX siècle*. Par: Frédéric Maurin. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1994. Título original: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*.

\_\_\_\_\_. A visão que se desprende: Monet e o observador atento do século XIX. In: (org.) Charney, Leo e Schwartz, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

GUNNING, Tom. Uma estética do espanto: O cinema das origens e o espectador (in)crédulo. *Revista Imagens*. São Paulo: Unicamp, n.º 5, ago/dez. 1995. [publicado originalmente em *Art & Text* 34, p. 31-45, Spring 1989].

\_\_\_\_\_. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: (org.) CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

HOBBSAWM, Eric J. *A Era das revoluções: Europa 1789-1848*. 12 ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2000.

MANNONI, Laurent. *A Grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: SENAC, São Paulo: UNESP, 2003.

SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris de fim-de-século. In: (org.) CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: (org.) CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.



# Descobrimo “O Homem-Elefante”: entre a ficção e a realidade

*Gladys Miyashiro Miyashiro<sup>1</sup>*

## Síntese do filme

O filme acontece na Inglaterra vitoriana (século XIX) e foi filmado em preto e branco. Ele mostra a história de John Merrick, chamado o Homem-Elefante, que é explorado como uma atração circense, por ter uma deformidade física importante, até que o médico Frederick Treves o descobre e o leva para o hospital. Os cuidados que recebe no hospital possibilitam o afloramento da verdadeira natureza humana de Merrick, que após passar por múltiplas situações e transformações, vê a chegada da morte. O filme é um belo relato do homem maravilhoso que se esconde atrás de grotescas deformidades.

## O Homem-Elefante vs Joseph Merrick

A primeira aparição do homem-elfante, no filme, é no circo. Ele nos é mostrado como um monstro selvagem, mais animal que humano. Um ser que se ganha a vida sendo exibido pelas suas deformações. O médico Frederick Treves se assusta ao vê-lo. Treves paga ao dono dele uma quantia em dinheiro, como se tratasse de uma mercadoria, um objeto e o leva ao hospital a escondidas e o interna no último andar, no isolamento, onde ficam os infectados.

O pessoal do hospital pouco a pouco se dá conta da presença de um “novo doente”. A descoberta da presença de um monstro no hospital causa muita surpresa, horror e críticas ao médico. O filme mostra o homem-elfante adulto com múltiplas deformidades no corpo, tendo 90% de seu corpo

---

<sup>1</sup> Mestre em Saúde Pública ENSP/FIOCRUZ – Professora-pesquisadora do Laboratório de Educação Profissional em Vigilância em Saúde LAVSA/EPSJV/FIOCRUZ.

deformado. Sua cabeça era desproporcionalmente grande, cheia de protuberâncias e era muito pesada, o que o obrigava a dormir sentado. Aparenta ser um débil mental pela sua dificuldade em falar e em se movimentar. Mas logo, para surpresa de todos, percebe-se que é um ser que sabe falar - no início com muita dificuldade. E mais, observa-se que também sabe ler, que é um homem que tem cultura e sensibilidade, características que o levam de um status “quase animal” para um mais digno, um ser “quase humano”. É possível encontrar um ser dessa natureza no mundo real, ou tudo é pura ficção?

Parte do imaginário do filme é levar o espectador a pensar que o homem-elefante é realmente um monstro e que tudo não passa de uma simples ficção. E mais, imaginar um monstro que fale, que saiba ler, que seja sensível e culto, seria só a continuação dessa farsa. Mas o filme dirigido por David Lynch (1980) é baseado em fatos reais.

Lynch, ao invés de trabalhar em um projeto de simples transposição da peça de teatro, que estreou em 1979, para as telas, resolveu ousar e usou a literatura médica para retratar a vida de John Merrick. Assim, o filme foi baseado no livro do próprio médico que atendeu o homem-elefante, Sir Frederick Treves, e de Ashley Montagu<sup>2</sup>. O verdadeiro nome do homem-elefante é Joseph Carey Merrick, que no filme virou John Merrick. A troca de Joseph por John foi feita por Frederick Treves em seus manuscritos por motivos desconhecidos. Ele foi um dos londrinos mais conhecidos de seu tempo e, ao mesmo tempo, foi o mais repugnante fisicamente. Merrick foi conhecido como o terrível “Homem-Elefante”.

Ele nasceu em 5 de agosto de 1862, em Leicester, Inglaterra, num bairro pobre. A sua mãe Mary Jane Merrick era professora e notou o problema em Joseph quando ele tinha aproximadamente dois anos de idade. Ela observou a erupção de crescimentos estranhos na pele. Caroços começaram a crescer embaixo da pele no pescoço, peito, e na parte posterior da cabeça. A mãe de Joseph ficou

<sup>2</sup> Ver sites: Cineplayers e Adorocinema.

preocupada, enquanto os outros meninos começaram a caçoar dele. Na medida que Joseph foi crescendo, sua condição foi agravando-se. O lado direito da cabeça começou a crescer, assim como seu braço direito e sua mão. Quando tinha 10 anos, a mãe de Joseph morre de pneumonia. Seu pai casa-se novamente, e a nova mulher rejeita o menino completamente<sup>3</sup>.

Aos 12 anos de idade, Joseph foi trabalhar numa fábrica de charutos, mas seu braço direito estava tão deformado que não conseguia completar a sua quota. Ele foi demitido. Os crescimentos na sua pele estavam agora grandes e repulsivos<sup>4</sup>.

Em geral, é escassa a literatura sobre a vida de Joseph Merrick. O site [tx.essortment](http://tx.essortment) nos oferece as maiores informações e é dele que a seguir fazemos um resumo. Os fatos descritos não coincidem, necessariamente, com os mostrados no filme. Segundo essa fonte, Merrick após tentar trabalhar em outros empregos, acabou assinando a sua entrada no Leicester Union Workhouse. De todos os lugares em que Joseph poderia ter acabado, essa foi a pior escolha. Workhouse era o asilo que abrigava pessoas muito pobres em troca de trabalhos desagradáveis e árduos. A sociedade mais decadente vivia e trabalhava nesse lugar em troca de um local para dormir e onde mal alcançava para comer. Foi nesse espaço decadente que Joseph Merrick foi autodidata para a leitura.

Merrick cansado do *workhouse* escreveu para um promotor de espetáculos musicais e solicitou emprego. O promotor antecipando um grande negócio, o contratou para seu espetáculo excêntrico. Kugler (2007) acrescenta que, nessa época, o rosto de Merrick estava distorcido pelo crescimento desmedido da metade de sua cabeça, e a carnosidade em volta de seu nariz tinha crescido também. Isto levou o promotor do espetáculo a apelidá-lo de Joseph, “O Homem-Elefante”.

Poucos meses depois, Merrick foi trabalhar com Tom Norman, que o tratou com grande cuidado e respeito. Foi durante este tempo que o Dr.

<sup>3</sup> Kugler, 2007; site [tx.essortment](http://tx.essortment).

<sup>4</sup> Idem.

Frederick Treves descobriu Joseph Merrick num quarto dos fundos do espetáculo excêntrico, localizado do outro lado da rua do Whitehall Hospital (atual Royal London Hospital). O Doutor Treves assumiu que o Homem-Elefante era severamente retardado e fez arranjos com o seu guardião Tom Norman para estudá-lo e apresentá-lo num encontro da Sociedade de Patologia de Londres. Quando o Dr. Treves examinou o Homem-Elefante fez uma descoberta estupefaciente: Joseph Merrick não só possuía uma grande inteligência, como também era letrado e grande amante da prosa e poesia. “No seu interior, Merrick foi o avesso completo de sua aparência física<sup>5</sup>”. Antes de devolvê-lo a Norman, o Dr. Treves deu a Merrick seu cartão, mas pensou que nunca mais iria vê-lo.

Dois anos depois, Merrick esteve na Bélgica, num espetáculo excêntrico conduzido por um homem que trapaceava o seu dinheiro e o deixou desamparado na Europa. De algum jeito, conseguiu voltar para Inglaterra, mas foi encurralado por uma multidão quando chegou na estação de trem de Liverpool. Apavorado, entregou o cartão de Treves à polícia e, desse modo, o doutor foi chamado. Treves pegou Merrick e o levou ao Whitehall Hospital. Merrick tinha 21 anos na época que foi levado ao hospital.

Treves ultrapassou seus limites ao interná-lo, pois a política do Hospital proibia a internação de pacientes permanentes (não temporários), especialmente tratando-se de um que era de curiosidade pública. Mas Treves queria Merrick sob seus cuidados. Sabia que não podia curá-lo, mas que podia dar-lhe maior conforto. O conselho do hospital foi inflexível e queria o notório Homem-Elefante fora do hospital e dentro de uma casa permanente, preferencialmente uma *workhouse*.

O administrador do hospital, Carr Gomm, tomou partido de Treves e levou o caso de Merrick diretamente à Rainha Vitória. Ela viu o valor político e deu proteção a Merrick, facilitando os cuidados para suas necessidades espe-

---

<sup>5</sup> Ver site [tx.essortment](http://tx.essortment).

ciais. A Rainha intercedeu e o conselho do hospital foi obrigado a capitular. Assim, Merrick foi levado para o andar de baixo onde lhe foi dado um pequeno apartamento. Durante a internação, Treves descobriu que se Merrick tomava banho duas vezes ao dia, o odor sumia. Começaram a chegar doações em dinheiro para comprar roupa nova para Merrick e, subitamente, ele tornou-se socialmente aceito.

A alta sociedade londrina vinha visitá-lo, algumas pessoas por curiosidade e outras porque estava na moda. Uma delas, no entanto, a popular atriz Madge Kendall, provou ser uma amiga duradoura e de grande valor.

Embora Londres lhe conferisse honraria, Merrick ainda ansiava por uma coisa: ter a capacidade de deitar-se e dormir como qualquer outra pessoa. Esta posição lhe era impossível, pois sua cabeça era muito pesada. Se ele se deitava, sua traquéia podia ser esmagada pelo peso e Merrick poderia sufocar-se. Ele dormia sentado, com muitos travesseiros embaixo de suas costas e de sua cabeça.

Numa noite, em 1890, Merrick decidiu que iria experimentar. Retirou os travesseiros de seu colchão, exceto um da cabeça, e se deitou. Na manhã seguinte, ele foi encontrado morto. Tinha 28 anos de idade.

Treves esteve inconsolável, mas não o suficiente para determinar que o corpo de Merrick fosse reduzido e engrossado por fervura. Logo teve que montar os ossos deformes e os exibiu no museu do hospital, junto com a máscara de Merrick, o chapéu de grande dimensão e o modelo de igreja que ele construiu. Todos eles se encontram lá até hoje. As fotografias e o esqueleto de Joseph Merrick podem ser vistas no site da Health Discovery<sup>6</sup> e no artigo de Rimar (2007)<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> No site <http://health.discovery.com/convergence/elephantman/slideshown/merrickimagens.html> podem ser vistas as fotografias do esqueleto de Joseph Merrick conservadas no Royal London Hospital, a tomografia computadorizada do crânio, bem como a última fotografia conhecida de Joseph Merrick.

<sup>7</sup> No artigo de Rimar Y., intitulado "Joseph Carey Merrick the man in the flannel mask", Harefuah, 2007 Feb, 146(2): 148-52, 163 (texto em hebraico), podem ser vistas outras fotografias de Joseph Merrick.

Treves foi condecorado cavaleiro, e o Homem-Elefante foi esquecido. Os comentários do site *tx.essortment* terminam destacando que noventa anos depois foi feito o filme (1980), por um produtor de comédias (Mel Brooks). O filme “O Homem-Elefante” é um tributo amoroso. Se o diretor utilizou um pouco de dramatismo no *script*, ele pode ser facilmente perdoado. Em essência, o filme “O Homem-Elefante” foi uma representação precisa de um grande e corajoso ser humano.

Deve-se lembrar que o hospital como instrumento terapêutico é uma invenção relativamente nova, como nos mostra Foucault (1979). Ele data do final do século XVIII (em torno de 1780). Antes do século XVIII o hospital era uma instituição de assistência basicamente aos pobres, vagabundos, mendigos, inválidos, isto é, de separação e exclusão. “O personagem ideal do hospital, até o século XVIII, não é o doente que é preciso curar, mas o pobre que está morrendo. É alguém que deve ser assistido material e espiritualmente, alguém a quem se deve dar os últimos cuidados e o último sacramento. Esta é a função essencial do hospital” (Foucault, 1979:101) ... “as séries hospital e medicina permaneceram, portanto, independente até meados do séc. XVIII” (Foucault, 1979:103).

A medicina entendida e exercida como “serviço” foi apenas um dos componentes dos “socorros” que estava, essencialmente, assegurada por fundações de caridade. “Do ponto de vista técnico, a parte desempenhada pela terapêutica no funcionamento dos hospitais na época clássica era limitada, relativamente à ajuda material e ao enquadramento administrativo. Na figura do ‘pobre necessitado’ que merece hospitalização, a doença era apenas um dos elementos em um conjunto que compreendia também a enfermidade, a idade, a impossibilidade de encontrar trabalho, a ausência de cuidados. A série doença-serviços médicos-terapêutica ocupa um lugar limitado e raramente autônomo na política e na economia complexa dos ‘socorros’” (Foucault, 1979:195-6).

No final do século XVIII, diversas transformações aconteceram para que o hospital fosse medicalizado e a medicina se tornasse hospitalar, entre elas, a anulação dos efeitos negativos do hospital e da desordem que ele acarretava, a

disciplinarização do espaço hospitalar e a transformação do saber e das práticas médicas. A partir do momento em que o hospital é concebido como um instrumento de cura e a distribuição do espaço torna-se um instrumento terapêutico, o médico passa a ser o principal responsável pela organização hospitalar, substituindo o poder do pessoal religioso. O grande médico, até o século XVIII, era o médico de consulta privada.

O médico Treves ao levar Merrick ao hospital, transgrediu as normas da época, pois no final do século XIX, o hospital era uma instituição de cura e não de assistência aos pobres. Nessa época, os *workhouses* estavam ocupados fundamentalmente por idosos, órfãos ou crianças abandonadas, viúvas solitárias e pessoas doentes mental e fisicamente. Talvez esse fosse o destino final de Merrick se não tivesse sido aceito no hospital.

### O distúrbio que aturdiu os cientistas por 100 anos

O médico Sir Frederick Treves relatou o caso de Joseph Merrick, pela primeira vez, na Sociedade de Patologia de Londres, sendo o relatório publicado na revista *British Medical Journal* em 6 de dezembro de 1884. Segundo o relatório, Treves assinalou “um homem que mostra uma aparência singular devido a uma série de deformidades<sup>8</sup>”. As deformidades foram descritas depois, em detalhe, na revista *Transactions of the Pathological Society of London*, em 1885, como “o homem que ganhava a vida exibindo-se ele mesmo como o Homem-Elefante<sup>9</sup>”. Na época que Merrick viveu (1862-1890) não se conhecia a causa das deformidades.

Em 1909, Parkes Weber<sup>10</sup> foi o primeiro a sugerir que o distúrbio de Merrick era a neurofibromatose, uma doença rara que é caracterizada pelo

<sup>8</sup> Autor anônimo, 1884, apud Tibbles & Cohen Jr, 1986.

<sup>9</sup> Treves, 1885, apud Tibbles & Cohen Jr, 1986.

<sup>10</sup> Apud Tibbles & Cohen Jr, 1986.

crescimento de tumores no sistema nervoso. As fotografias de Merrick, no entanto, não mostravam as manchas marrom, chamadas de “*café au lait*” (café com leite), características deste distúrbio. Seu desfiguramento, por outro lado, não era ocasionada pela presença de tumores, e sim pelo crescimento de ossos e pele (Kugler, 2007). Quando foi produzido o filme, em 1980, acreditava-se que a doença que o Homem-Elefante tinha era neurofibromatose. Ainda hoje, a neurofibromatose é chamada erroneamente da “doença do Homem-Elefante”.

Em 1986, Tibbles & Cohen Jr, assinalam a falta de evidências de neurofibromatose em Joseph Merrick, e comparam sua condição com a de um paciente com síndrome de Proteus, explicando as razões pelas quais acreditam que o Homem-Elefante preenche os critérios desta síndrome. Demonstram no caso de Merrick, que sua história obstétrica aparentemente foi normal e que não existe evidência de história familiar de neurofibromatose ou presença de manchas *café au lait* na idade adulta, no pai, na mãe, nem nos dois irmãos<sup>11</sup> menores. Estas manchas estão presentes em 99% dos pacientes com neurofibromatose. Quando Merrick tinha 20 anos, uma grande porção de sua deformidade facial foi extirpada com sucesso. Durante os seis anos (dos 22 aos 28 anos de idade) que ficou internado no hospital, as suas deformidades continuaram crescendo até que faleceu aparentemente por sufocação. Não há evidência de realização de necropsia em Merrick, nem evidência histológica de presença de neurofibromas. Mostras de sua pele que foram preservadas perderam-se durante a Segunda Grande Guerra.

Foi o próprio Cohen Jr. em companhia de Hayden que, em anos anteriores (1979), identificaram pela primeira vez a síndrome de Proteus, como uma condição que envolve o crescimento atípico de ossos, pele, cabeça, e que possui uma variedade de outros sintomas. A denominação de síndrome de Proteus se deve ao pediatra alemão Wiedemann, quem lhe deu esse nome, em 1983, devido à variabilidade da expressão clínica nos primei-

<sup>11</sup> Do inglês *siblings*: irmãos e irmãs.



ros quatro meninos identificados com esta síndrome. O nome tem sua origem no deus grego Proteus, “o polímorfo”, que segundo a lenda mudava de forma para escapar da captura<sup>12</sup>.

Foi apenas em 1996, mais de cem anos após a morte de Joseph Merrick que se soube definitivamente que ele tinha a síndrome<sup>13</sup> de Proteus, um distúrbio extremamente raro. Foi a radiologista Amita Sharma, do Instituto Nacional de Saúde dos Estados Unidos, que fez o diagnóstico após examinar os raios-X e as tomografias computadorizadas do esqueleto de Merrick, mantido no Royal London Hospital desde a sua morte (Kugler, 2007).

Este raro distúrbio de crescimento segmentário ou mosaico pode afetar qualquer tecido. Todos os casos confirmados são esporádicos. A síndrome é muito rara e tem sido diagnosticada excessivamente. Existem menos de 100 casos documentados na literatura e muitos dos que inicialmente são diagnosticados com essa síndrome, não são confirmados quando se aplicam os critérios diagnósticos rigorosos (Biesecker, 2005; Biesecker et al, 1999).

Os critérios diagnósticos só foram reconhecidos em 1998, na Primeira Conferência Nacional sobre Síndrome de Proteus para Pais e Familiares, que reuniu 18 indivíduos afetados por esta síndrome, nos Institutos Nacionais de Saúde dos Estados Unidos. Nesse encontro, ficou claro que as características gerais da síndrome eram: distribuição das lesões em forma de mosaico, curso progressivo e ocorrência esporádica. Os indivíduos que tinham esse diagnóstico eram heterogêneos e uma quantidade dos afetados tinham, fundamentalmente, o início do crescimento excessivo no pós-natal, com hiperplasia agressiva, irregular e desproporcionada; progressiva deformidade óssea; malformações vasculares venosa, capilar e linfática; manchas no tecido conectivo dos pés; e nevus epidermicus linear verrucoso. A utilização dos critérios diagnósticos rigorosamente permite diferenciar os indivíduos que pertencem a um grupo de

<sup>12</sup> Biesecker, 2005; Cruz, et al, 1999; site proteus-syndrome, 2007.

<sup>13</sup> Síndrome: É um estado mórbido de coisas, caracterizado por um conjunto de sinais e sintomas, e que pode ser produzido por mais de uma causa (Ferreira, 1999).

evolução progressiva e de alto risco (síndrome de Proteus) e um grupo de evolução estática e de baixo risco (hemiiperplasia) (Biesecker, 2005; Biesecker et al, 1999).

A maioria dos pacientes relatados na literatura tem desenvolvimento neuropsico-motor normal, com expectativa de vida entre 9 meses e 29 anos, de acordo com a gravidade das anomalias. Quanto às manifestações maiores, a hemiipertrofia é usualmente discreta ou ausente ao nascimento, progredindo rapidamente nos primeiros anos de vida, reduzindo a progressão no final da idade escolar e cessando na puberdade. Pode ser parcial, completa ou cruzada, podendo levar à inutilização do membro e a dificuldade de deambulação. O gigantismo parcial das mãos e/ou pés é a manifestação mais relevante<sup>14</sup>.

O nevus pigmentado pode ser linear, espiralado e/ou verrucoso, localizados em qualquer parte do corpo. Os tumores subcutâneos podem ser lipomas, hemangiomas, linfangiomas ou qualquer destas combinações. As anomalias cranianas, como a macrocefalia e/ou assimetria secundárias a hemiipertrofia, exostoses do crânio, podem levar a protuberâncias frontotemporais e parietoccipitais, porém são as manifestações menos frequentes da síndrome de Proteus. As anomalias viscerais são raras (Cruz et al, 1999).

A etiologia da síndrome de Proteus permanece obscura até o momento. Em todos os casos confirmados até a atualidade, os indivíduos apresentaram um padrão irregular ou mosaico e de aparição esporádica. Não há associação com o sexo ou grupo racial. A idade da genitora no momento da concepção não é significativa e os exames cromossômicos dos pais dos afetados foram normais pelos métodos atuais. De maneira interessante relatam-se dois casos de gêmeos monocigóticos que são discordantes para o distúrbio, sendo que essas observações serviram para que Happle (1987)<sup>15</sup> postulasse o modelo da síndrome de Proteus.

<sup>14</sup> Stricker, 1992, apud Cruz et al, 1999.

<sup>15</sup> Apud Biesecker, 2005, apud Cruz et al, 1999.

Este modelo propõe que a síndrome de Proteus é um defeito no gene, causado por uma mutação na célula autossômica pós-zigótica (após a formação do ovo), que causa a desregulação do crescimento nas células filhas dessa linhagem. O modelo propõe, também, que se a mutação fosse em todas as células, poderia ser letal nos períodos iniciais de desenvolvimento, ou talvez inclusive no gameta, isto é, no óvulo ou no espermatozóide. Desse modo, segundo o modelo proposto, as pessoas com o distúrbio teriam somente filhos não afetados e somente o mosaïcismo permitiria a sobrevivência. Na literatura, constata-se que pelo menos três adultos com síndrome de Proteus tiveram quatro gestações sem que os filhos fossem afetados (Biesecker, 2005; Cruz et al, 1999).

A síndrome de Proteus pelo fato de ser uma síndrome e não uma doença<sup>16</sup> compartilha uma série de sinais e sintomas com outras síndromes, como a de Cowden e a de Bannayan-Riley-Ruvalcaba, entre outras, com as quais têm em comum a macrocefalia, lipomatoses e malformações vasculares. Estas duas últimas síndromes são consideradas hereditárias e apresentam mutação na linhagem dos gametas no gene *PTEN*. Este mesmo mecanismo tem sido postulado por Xiao-Ping Zhou et al (2001), como provável etiologia da síndrome de Proteus e do “Proteus-like syndrome” (síndrome parecida a Proteus). Os autores destacam a importância da realização desta análise na síndrome de Proteus devido ao fato que a sua associação pode aumentar o risco de desenvolvimento de câncer e a potencial transmissão de mutação na linhagem das células germinais.

A presença desta hipótese tem gerado muita confusão no meio científico. Segundo Biesecker (2005), no momento, não existem informações suficientes para diagnosticar a síndrome de Proteus ou, quando os dados são suficientes, o diagnóstico está errado. Pelo fato de persistirem as dúvidas sobre a etiologia deste distúrbio, o reconhecimento do indivíduo afetado por meio

<sup>16</sup> Doença: entidade mórbida caracterizada geralmente por, pelo menos, dois destes critérios: agente etiológico reconhecido, grupo identificável de sinais e sintomas ou alterações anatômicas compatíveis (Stedman, 1996).

dos critérios diagnósticos clínicos é fundamental, pois, até agora, não existem análises laboratoriais moleculares ou bioquímicas que diagnostiquem a síndrome de Proteus.

As explicações biomédicas sobre as doenças em geral, e as deformidades em particular, são diferentes dos modelos explicativos populares. Cada sociedade constrói concepções, práticas e modelos explicativos populares, que no caso da gestação, visam proteger a mãe e o feto. Os possíveis mecanismos genéticos da síndrome de Proteus que acometeu Merrick, e assinalados acima, diferem do apresentado no filme por David Lynch. Ele mostra, no início do filme, um ataque de elefantes a uma mulher grávida que é a mãe de Joseph Merrick. O filme insinua que esse ataque é a causa da deformidade de Joseph.

O modelo explicativo popular acerca do vínculo mãe-feto encontrado em diversas culturas é denominado “impressão materna”, conceito que surgiu em Londres, no século XVIII<sup>17</sup>. Segundo esse conceito, o comportamento da mãe, o estado mental e emocional, a atitude moral, as agressões físicas, a exposição ao meio ambiente etc. podem afetar diretamente a fisiologia da reprodução e causar danos à criança. A concepção parte do pressuposto de que tudo na natureza está conectado e todos os fenômenos podem deixar as suas marcas no feto que é o mais fraco e está à mercê do comportamento materno (Calvasina et al, 2007).

Quanto à possibilidade de tratamento, a experiência é muito limitada por ser a síndrome de Proteus muito rara. Os indivíduos devem ser monitorados por tempo prolongado e as deformidades ósseas e as assimetrias decorrentes devem ser tratadas de maneira a preservar a funcionalidade do membro afetado. Em alguns casos é necessário amputar articulações e/ou o próprio membro. O tratamento deve ser multidisciplinar, devendo ser assistidos desde o ponto de vista físico, psicossocial e educacional, tratando de personalizar ao máximo

<sup>17</sup> Binum, 2002, apud Calvasina et al, 2007.

o tratamento (Cruz et al, 1999). O conhecimento científico dessa doença evolui rapidamente, assim, as recomendações devem ser consideradas só como tentativas provisórias. Futuros estudos clínicos e moleculares são necessários para elucidar o distúrbio (Biesecker, 2005; Biesecker et al, 1999).

A aparência de Merrick, especialmente seu esqueleto, possui todas as características deste distúrbio, embora, aparentemente, figure como um caso extremamente severo. Ele era, segundo Tibbles & Cohen Jr (1986) “um pouco abaixo da média em altura”, tinha macrocefalia e hiperosteose do crânio, sua cabeça tinha uma circunferência de 91 cm. Tinha uma inteligência normal. Sua pele era papilomatosa e verrucosa e, em algumas áreas, era frouxa e flácida (semelhante a couve-flor); o engrossamento subcutâneo era evidente. O crânio estava coberto de exostose, e tinha hipertrofia localizada, que eram mais pronunciadas no crânio e no braço direito e acima dos pés. Tinha hiperplasia plantar (pé de mocassim), lipomas, e outras massas subcutâneas indefinidas. Para encobrir as deformidades, Merrick fez uma máscara para esconder a cabeça e o rosto disformes.

A atitude do Dr. Treves em relação a Joseph Merrick pode ser considerada, por um lado como humanitária e solidária, como um exemplo da relação que deve ser estabelecida entre médico e paciente. Mas por outro lado, Treves usou Merrick com fins científicos, na apresentação ante a comunidade científica da época, nos artigos científicos que publicou baseados nas deformações de Merrick e na atitude de conservar seu esqueleto para a posteridade. Eis um claro exemplo da forma como a medicina constrói conhecimento e logra avanços científicos.

### **Passado e presente, ficção e realidade**

Para finalizar é difícil imaginar “a monstruosidade”, “a deformidade extrema” de John Merrick. Na realização do filme, o próprio diretor David Lynch tentou fazer a maquiagem do Homem-Elefante, mas desistiu após concluir que

não conseguiria fazê-lo de forma satisfatória. Essa maquiagem levava 12 horas para ser feita a cada vez que era aplicada no ator John Hurt<sup>18</sup>.

Podemos imaginar essa deformidade, ao ver a reação espontânea do ator Anthony Hopkins, que fez o papel do médico, no encontro com o homem-elefante no circo. Segundo nos conta o próprio David Lynch: “Creio que o *travelling*<sup>19</sup> mais bem-sucedido de todos os meus filmes foi o de *O homem-elefante*, quando Anthony Hopkins descobre pela primeira vez o homem-elefante e nos aproximamos de seu rosto para ver sua reação. Tecnicamente foi muito bem-sucedido, mas, além disso, exatamente no momento em que a câmera pára em seu rosto, Anthony Hopkins deixou escapar uma lágrima. Isso não estava previsto. É um dos momentos mágicos que acontecem. Era a primeira tomada, mas, diante do que aconteceu, nem tentei fazer outra” (Tirard, 2006:147).

*O Homem-Elefante* parece só um filme de ficção, mas como já foi comentado, a personagem que deu origem ao filme realmente existiu. Joseph Merrick não teve filhos, mas existem parentes do mesmo sobrenome, também da cidade de Leicester, cidade natal de Joseph, na região central da Inglaterra. Recentemente, eles descobriram a ligação com o homem-elefante. É o caso de Jon Merrick casado com Michelle, que na época do descobrimento da ligação familiar tinham três filhos saudáveis menores de 5 anos (o mais velho nasceu em 1981). O bisavô de Jon Merrick foi primo de Joseph Merrick, o homem-elefante. A preocupação do casal foi imediata, poderia essa doença ser genética e afetar seus filhos? O médico das crianças prontamente assegurou que elas estariam livres da doença. Gerações de Merricks têm estado livres de sinais de qualquer doença similar (Nordenberg, 2007).

Mais de duas décadas depois de o filme *O Homem-Elefante* mostrar a vida de seu famoso ancestral, Jon Merrick diz ter ganhado uma perspectiva

<sup>18</sup> Ver site [adoro.cinema](http://adoro.cinema).

<sup>19</sup> *Travelling* é uma técnica cinematográfica que consiste filmar em planos de detalhe em seqüência, muito próximos um do outro.

pessoal além do sofrimento e adversidade retratados. “Brilhante do começo ao fim desse infortúnio foi o espírito deste tranqüilo, agradável, gentil e delicado homem que não foi amargo em relação ao mundo”, diz Jon. “Se você pode ser esse infeliz e ainda tem o tipo de alma que este sujeito tinha, isso mostra caráter” (Nordenberg, 2007).

Pelo fato de existirem parentes vivos de Joseph Merrick, voltamos a sentir o impacto de sua existência e nos faz pensar que o passado se torna presente e que a ficção do filme é também realidade.

O distúrbio que Joseph Merrick teve foi o único possível, o único que permitiu a sua sobrevivência. Merrick adquiriu algumas aptidões, habilidades e sensibilidades que só aquele que possui o distúrbio alcança. Podemos dizer, nesse sentido, que o distúrbio de Merrick o levou por um único caminho, e ele fez de seu distúrbio uma arte, a única arte que lhe foi possível criar. As modificações observadas em Merrick, ao longo de sua passagem pelo hospital até a sua morte, nos trazem à tona, não só a capacidade artística e criativa do ser humano, mas sobretudo, a necessidade de olharmos a unidade dos corpos físico, mental, emocional e espiritual com o corpo social e político, na sua relação com a historicidade individual e coletiva, tão bem desenvolvida no filme e esquecida por nós no cotidiano. O filme *O Homem Elefante* é um belo exemplo de tolerância e respeito às diferenças, diferenças que a cada dia são mais complexas e sutis. É um filme que nos faz acreditar ainda na existência humana e nas suas múltiplas possibilidades.

## **Bibliografia**

BIESECKER, LG et al. Proteus Syndrome: Diagnostic Criteria, Differential Diagnosis, and Patient Evaluation. *American Journal of Medical Genetics*. 1999, 84: 389-95. Disponível em <http://www.proteus-syndrome.org>, acessado em 21/6/2007.

BIESECKER, LG. “Proteus Syndrome”. In Cassidy SB, Allanson JE (ed). *Management of Genetic Syndromes*. Segunda edição. New York: Wiley-Liss Inc, 2005, pp. 449-56. Disponível em <http://www.proteus-syndrome.org>, acessado em 21/6/2007.

CALVASINA, PG et al. "Fraqueza de nascença": sentidos e significados culturais de impressões maternas na saúde infantil do Nordeste brasileiro. *Cad. Saúde Pública*, Rio de Janeiro. 2007, 23(2): 371-80.

CRUZ, R et al. Síndrome de Proteus: relato de dois casos e revisão de literatura. *Rev Brás Ortop*. 1999, 34(4): 299-303.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. 23ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

KUGLER, M. The Elephant Man's Bonés Reveal Mystery. In <http://rarediseases.about.com/cs/proteussyndrome/a/031301.htm>, acessado em 11/07/2007

NORDENBERG, T. Relating to the Elephant Man. In: <http://health.discovery.com/convergence/elephantman/proteusfaq-print.htm>

RIMAR, Y. Joseph Carey Merrick the man in the flannel mask. *Harefuah*, 2007 Feb; 146(2): 148-52, 163 (texto em hebraico).

TIBBLES, JAR; COHEN, MM Jr. The Proteus syndrome: the Elephant Man diagnosed. *British Medical Journal*, 1986, pp. 293:683-5.

TIRARD, L. "David Lynch". In: Tirard L. *Grandes diretores de cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p.137-48.

Site: <http://adorocinema.cidadeinternet.bom.br/filmes/homem-elefante/homem-elefante.asp>, acessado em 21/6/2007.

Site: [http://tx.essortment.com/josephmerrick-\\_ogo.htm](http://tx.essortment.com/josephmerrick-_ogo.htm). Who was the Elephant man? acessado em 14/08/2007.

Site: <http://www.cineplayers.com/comentario.php?id=5032>, Conde Fouá Anderaos, O Homem Elefante, acessado em 21/6/2007.

Site: <http://www.proteus-syndrome.org/html/proteus/definition.htm>, acessado em 21/06/2007.

STEDMAN. *Dicionário Médico*. 25ª edição. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1996.

ZHOU, X et al. Association of germline mutation in the *PTEN* tumour suppressor gene and Proteus and Proteus-like syndromes. *Lancet*. 2001, 358:210-211. Texto completo via CrossRef/ View Record in Scopus/ Cited By in Scopus (60).



## O papel do corpo no teatro-educação

Carmela Corrêa Soares<sup>1</sup>

O convite: participar de uma mesa-redonda sobre o tema Arte e Saúde na Fundação Oswaldo Cruz, após a apresentação da peça “O convidado”, realizada pelo grupo Capachos da Arte, formado por alunos do Colégio de Aplicação da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro). Aceitei o desafio com toda a insegurança que uma primeira vez provoca. Pensei, em seguida, no corpo de uma criança que nasce rumo a um mundo desconhecido. É necessário sair da zona de conforto e arriscar-se diariamente. Correr riscos é, também, uma das premissas básicas do jogo teatral contemporâneo. Por meio do seu caráter lúdico, o teatro aproxima-se da dinâmica criativa da vida, que nos incita a fazer uma reinvenção de nós mesmos a cada instante.

No dia da apresentação do espetáculo, uma surpresa: o teatro estava repleto de jovens estudantes e professores da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio - Fiocruz. Durante o espetáculo, uma energia vibrante preencheu a sala. Podíamos sentir ondas de entusiasmo e prazer percorrendo a cena e indo em direção à platéia e vice-versa, numa comunicação em mão dupla. O acontecimento teatral ganhava vida diante de nossos olhos, no saborear sensível de nossos corpos.

Deste encontro surge o texto que vou compartilhar com vocês, no qual procuro discutir o papel do corpo para o teatro na educação, primeiro, a partir da apreciação e leitura do espetáculo *O convidado* e, a seguir, tecendo algumas reflexões em torno de minha prática pedagógica nesta área.

Eu costumo relacionar o corpo à imagem da casa, aquela estrutura física que não é composta apenas de carne e osso, mas abriga dentro de si senti-

---

<sup>1</sup> Professora Assistente do curso de Graduação em Teatro, modalidade licenciatura – Unirio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). Titulação: Mestre em Teatro.

mentos, pensamentos, memórias e, acima de tudo, uma alma, ou seja, uma alma, uma força de vida.

Na peça *O Convidado*, existe um corpo, supostamente, morto. Um corpo que grita e se rebela contra a sua não existência. Na verdade, um corpo que pertence a cada uma das personagens. Este corpo foi assassinado. Por quem? “Pelo seu opressor”. No entanto, esse corpo morto, estendido no chão, está repleto de memórias e sentimentos, e as personagens, sem exceção, vão em busca do passado para identificar as opressões que sofreram e, deste modo, libertar-se delas.

Acho muito oportuno o jogo do detetive utilizado na peça. As personagens, de maneira lúdica, investigam a ocorrência de um possível assassinato. À maneira do jogo tradicional, elas se revezam nas figuras do assassino, do detetive e da vítima. Ao realizarem o jogo do detetive, podemos dizer que as personagens estão num movimento de cura, pois buscam compreender o seu próprio corpo ou aquilo que atrofiou a sua força de vida. Nesse sentido, essa exploração ou “investigação policial” é muito positiva.

*O Convidado* coloca o corpo em evidência: – É o corpo? O que vamos fazer com o corpo? – perguntam as personagens. Reconhecendo, agora, o seu próprio corpo a distância, transfigurado e amorfo, as personagens reclamam a sua posse, a sua ocupação. É necessário habitar aquele corpo. Saber quem ele é e o que foi feito com o seu próprio desejo. Coincidentemente, os desejos de todas as três personagens, o mudo, a vedete e o monge, expressam o desejo materno. Atados à imagem da mãe, viveram as suas vidas com o desejo que é de um outro.

Winnicott (1975) ressalta o papel do jogo e do brincar no processo de diferenciação do bebê em relação à figura da mãe. Segundo ele, o jogo ocorre dentro de um espaço intermediário entre o sujeito e o objeto, denominado *espaço em potencial*. Por meio desse mecanismo simbólico do brincar, a criança realiza a passagem entre o dentro e o fora de si mesmo, reconhecen-

do-se como ser individual, diferente do mundo e ao mesmo tempo pertencente a este mundo. Aqueles que têm sua capacidade de jogo, de interação lúdica com a realidade prejudicada, vivem num estado de alheamento, de “submissão”, de indiferenciação que corresponderia a uma mente psicologicamente doente. Assim, por intermédio do corpo dos atores de *O convidado*, as personagens brincam, tardiamente, no universo fictício e lúdico do teatro, em busca do seu próprio eu, criando, para o espectador, a ilusão de um mundo real.

Desse modo, podemos, também, comparar o corpo ao território, aquele espaço que necessita ser explorado e ocupado, no sentido de fortalecer a sua força vital. O corpo não é apenas um monte de músculos que pode ser deixado de lado e esquecido; uma carcaça. Ao contrário, ele detém uma geografia, um volume, um peso, uma superfície, uma profundidade, ou seja, uma substância. Dessa forma, ele tem uma existência concreta. O corpo é o nosso instrumento, o nosso veículo de realização no mundo. É por meio dele, de sua força vital, que conquistamos os nossos sonhos, que estudamos, trabalhamos, fazemos teatro, dançamos e amamos. Ele é também a nossa fonte de prazer e alegria. Com ele, desfrutamos o mundo de forma sensível, fazendo arte e poesia.

O corpo é o nosso templo, devendo, portanto, ser reverenciado como espaço sagrado e ao mesmo tempo acolhido com todas as suas limitações. É curioso notar que o abraço é um gesto que se repete várias vezes na peça. Em alguns momentos, esse gesto aparece como recurso técnico, fazendo a passagem de um plano espaço-temporal a outro. Em contrapartida, ele possui, também, um significado simbólico. Aparece no momento de maior desamparo das personagens. Nesse instante, cada personagem é abraçada e acolhida por outra, o que, como veremos no decorrer da ação teatral, não será capaz de suprir as suas necessidades mais íntimas. É importante que o corpo seja acolhido, respeitado e amado pelo outro. Contudo, é imprescindível que cada um de nós acolha o seu próprio corpo na sua grandeza e “imperfeição” e, ainda,

na sua diferença em relação a um outro corpo; é preciso que cada um nutra o seu corpo com bons alimentos, bons pensamentos e bons amigos.

Por sua vez, o corpo é dinâmico, está em constante transformação e para viver estas transformações, ele passa por uma série de desafios e dificuldades.

Imagine que o corpo da lagarta, antes de virar borboleta, se contorce fortemente de um lado para outro dentro do casulo. Ela precisa fazer um esforço enorme para romper o casulo e sair de dentro dele, mas esse esforço é que ativa no seu corpo as substâncias necessárias para que suas asas cresçam e ela possa voar. Existe algo de mágico, uma beleza nesse processo de metamorfose do corpo de lagarta para o de borboleta. Assim, não seria adequado dizer que o corpo da lagarta tem uma inteligência que lhe é própria?

Essa mesma força inteligente também está presente no nosso corpo. O corpo do ser humano passa por uma série de modificações no decorrer da vida, seja na infância, na juventude ou na velhice. E por que isso ocorre? Não seria esta, também, uma forma de nosso corpo adquirir e realizar a força, a criatividade e a leveza que fazem a borboleta voar? Por meio de suas asas, as borboletas alcançam novos horizontes e ampliam a sua visão do mundo.

E o teatro? O teatro, como toda arte, confere ao homem essa possibilidade. Por meio do apreciar e do fazer teatral, o homem entra em contato com um novo modo de ver e de perceber a vida. O teatro permite ao homem o conhecimento de si mesmo e do mundo. Por meio dele, o homem inventa, faz poesia e é transportado para outros mundos, outras realidades.

E qual a importância do corpo no teatro?

O teatro é, por excelência, uma arte do corpo. Sem a presença física do ator e do espectador, não há teatro. É imprescindível essa relação viva entre um e outro. O espetáculo *O convidado* utiliza o diálogo entre duas linguagens diferentes, a cinematográfica e a cênica, esta última construída no momento presente da atuação. É possível, então, analisar as diferenças entre elas. A linguagem cinematográfica valoriza o detalhe, e o seu sentido final é construído

por meio da edição das imagens. O cineasta recorta e cola as imagens depois que o filme já foi rodado, selecionando gestos, detalhes e ângulos para criar o clima e a intenção desejada. No cinema, o gesto do ator depois de gravado não se reconstrói e nem se atualiza no tempo. Está pronto, acabado. Já no teatro, o gesto do ator é recriado a cada apresentação, e a sua força expressiva varia de acordo com a troca estabelecida com cada platéia. No teatro, a comunicação viva do ator com o espectador é a sua essência. Peter Brook (1970), renomado encenador da contemporaneidade, costuma dizer que, para o acontecimento teatral ocorrer, basta haver a presença de um único ator e de único um espectador no espaço.

É interessante perceber que o cenário realista da primeira cena, gravada de *O convidado* dá lugar, nas cenas seguintes, a um espaço teatral vazio, despojado de móveis. Utilizando-se apenas de alguns praticáveis e objetos, os atores, por meio da ação corporal, recriam inúmeras possibilidades espaciais e temporais, atribuindo aos objetos e ao espaço novos significados.

O espaço não revela de imediato o lugar onde o jogo do detetive ocorre. Ele é desarrumado intencionalmente, sem que o espectador tenha de antemão uma informação a seu respeito. Durante a ação cênica, os atores vão abandonando os objetos pelo palco. Somente ao final da peça, com a entrada do enfermeiro, percebemos que o espaço, propositadamente desarrumado, marca a desorganização mental das personagens, e que a brincadeira do detetive se passa dentro de um hospital psiquiátrico.

Deste modo, o contexto da ação só é revelado ao final da peça. Mais uma vez, a metalinguagem nos surpreende. *O convidado* coloca o teatro dentro do teatro, o jogo dentro do jogo, multiplicando as realidades e nos inquietando com algumas questões: o que é real e o que é irreal? Não seria a realidade fruto da projeção de nossos sentimentos e pensamentos? E o corpo, não estaria ele materializando na vida esta condição ou projeto?

A ação da peça não ocorre de forma linear, mas sim por quebras e rupturas. A história de vida de cada personagem não é dada a conhecer de

uma só vez. Ela é reconstruída no decorrer da ação cênica por meio da montagem de um “quebra-cabeça”. Desse modo, até mesmo a escritura dramática de *O convidado* se apropria do espírito do jogo, tão caro ao teatro na educação, prendendo o interesse do espectador, provocando surpresa, curiosidade, alternando a comicidade com a seriedade que exigem certas questões.

O tom melodramático utilizado pela direção confere comicidade e leveza à encenação. Apesar deste caráter, aparentemente desinteressado, o espetáculo constrói um universo humano significativo, servindo como objeto de reflexões filosóficas sobre as quais podemos nos debruçar. Acreditamos que toda criação artística seja fruto de intencionalidades e, conseqüentemente, de muito trabalho. Nesse caso, *O convidado* teve o privilégio de contar com uma equipe de professores-artistas e jovens estudantes-artistas que trabalharam de maneira brilhante, tornando a experiência teatral uma forma de aprofundamento humano, função que o teatro na educação prioriza como uma de suas metas fundamentais.

No teatro, a imaginação tem uma qualidade própria. É compreendida como uma *imagem em ação*. A imagem no teatro toma corpo à medida que os atores agem e se relacionam com o espaço, com os objetos, com os outros atores, com a música, com o texto, ou seja, com todos os elementos de cena. A magia no teatro não ocorre por meio de uma varinha de condão. Para transformar uma cadeira em automóvel ou uma vassoura em cavalo, o ator tem de ir à frente, agir e se relacionar por meio do seu corpo com o objeto no espaço, criando, a partir daí, toda uma realidade teatral, diferente da realidade cotidiana.

Ir à frente, por sua vez, implica o enfrentamento do olhar de um outro. Isso exige coragem e um profundo sentido de entrega. Somente a partir dessa atitude a comunicação entre ator e espectador ocorrerá de maneira autêntica. Esse desprendimento acontece quando o ator desloca o foco de atenção de si mesmo em direção às necessidades e aos objetivos da personagem que representa ou quando o seu foco de atuação se direciona para as soluções de um

problema cênico, como propõe Viola Spolin (1982), renomada diretora americana. Ela sistematizou, na década de 1960, uma metodologia teatral calcada no espírito lúdico, referência imprescindível para o exercício do teatro na educação. Nesse momento, a atenção do ator encontra-se focada nas relações que ocorrem dentro da esfera do próprio jogo, tornando-se capaz de perceber as formas teatrais sendo delineadas à medida que a ação prossegue.

O jogo cênico realizado pelos atores de *O convidado* confirma esse desprendimento. Podia-se perceber no ambiente o prazer e a alegria com que os atores jogavam e se davam durante o ato da comunicação teatral. A atuação dos atores, que se alternavam, rapidamente, entre a função do narrador e da personagem, surge de uma relação orgânica e viva com o ambiente. Isto é, certamente, resultado de um rigoroso trabalho de direção que valorizou o conhecimento sensível do corpo dos atores.

O sentido de entrega observado na atuação dos atores de *O convidado* se torna possível quando o ator representa *diante de um outro, e não para o outro*. Existe uma diferença radical de valor nessas duas atitudes. Ao *jogar para um outro*, o jogador está atrelando suas ações a um julgamento externo, à aceitação ou à rejeição e, portanto, essas ações já se originam de uma forma contraída, em contrapartida, ao *jogar diante do outro*, o jogador se encontra num estado de total liberdade, pois o móvel aqui é o prazer, a vontade de participar do jogo e o desejo de compartilhar.

Na história do teatro, podemos verificar que o corpo, como instrumento criativo, nem sempre foi valorizado. Até meados do século XX, a primazia do teatro era atribuída ao texto. Cabia ao ator saber dizer bem um texto. Ele precisava ter uma boa entonação, uma boa voz, e pronto. Isso era o mais importante. O corpo, na maior parte das vezes, permanecia estático, tinha uma marcação rígida no espaço e se relacionava de maneira restrita com as outras personagens e elementos de cena. Os atores se encontravam poucos dias antes da estréia, somente para conhecer a marcação do diretor. De modo bem grosseiro, podemos dizer que o ator praticamente decorava o texto e ia para a

cena. Bem diferente do grupo *CApachos da Arte*, responsável pelo espetáculo aqui analisado, que, certamente, teve uma disciplina intensa de ensaios e realizou um trabalho de pesquisa em relação à criação das personagens, à seleção das músicas e às descobertas das soluções cênicas. No teatro contemporâneo, o texto é mais um dos elementos teatrais, e não o único. Cabe à figura do encenador organizar estes elementos em cena.

A presença do encenador, figura responsável pelo nascimento do teatro moderno, é, também, marcante no espetáculo, conferindo unidade à cena. Se a função do encenador ou diretor moderno de encontrar a unidade do espetáculo nos parece natural, devemos entender que isso não passa de um avanço histórico, e que, antigamente, as coisas não eram assim. Ao contrário, a direção de cena era feita pelo *régisseur*, responsável por apenas registrar ou marcar no espaço a movimentação dos atores, as entradas e saídas, como também determinar as inflexões das falas e os gestos dos intérpretes.

Se neste tipo de espetáculo organizado pelo *régisseur* o corpo não era alvo de exploração, no teatro contemporâneo, por sua vez, o corpo assume valor incontestável. Opondo-se à ditadura do texto, Jean-Pierre Ryngaert (1985) ressalta que a retomada da improvisação, isto é, do jogo, pelo teatro contemporâneo, coloca o ator num lugar de importância dentro do processo criativo. O corpo do ator passa a ser encarado como “fonte de invenção criadora”. Nesse sentido, o fazer teatral, hoje, requer um corpo ativo, participativo, ou seja, um corpo lúdico.

Tanto no meu trabalho com crianças, jovens, adultos e pessoas da terceira idade como na formação de professores de teatro do curso de licenciatura da Unirio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), meu objetivo principal é desenvolver a capacidade de jogo dos alunos.

Isso quer dizer que busco estimular e trabalhar a disponibilidade interna do aluno para se engajar na ação lúdica, para se colocar no momento presente da ação, aberto e disponível a todos os riscos que este espaço oferece. O teatro na Educação não tem como objetivo formar atores, mas sim, jogadores.



Antes de qualquer aprendizado técnico sobre o fazer teatral, antes de os alunos aprenderem a interpretar um personagem, antes de saberem dizer bem o texto, antes de saberem se movimentar em cena, o mais importante é que aprendam a se colocar de corpo presente, em qualquer situação, seja ela teatral ou não. E por que isso? Para que eles desenvolvam a capacidade de se relacionar com o ambiente, com o outro e consigo mesmos de maneira espontânea, autêntica e generosa. Nessa perspectiva, o foco dos jogadores deve estar voltado para o processo, para a experimentação criativa, e não para a obtenção de um determinado resultado.

Então, na minha prática pedagógica, utilizo o *jogo teatral* como ferramenta básica de uma didática para o ensino do teatro. O jogo torna o corpo disponível, volta à consciência dos alunos para as suas possibilidades criativas, ao mesmo tempo em que, por meio dele, as técnicas teatrais estão sendo naturalmente incorporadas. Essa disponibilidade corporal adquirida por meio do jogar confere ao teatro na escola a sua especificidade. Distante do modelo tradicional de ensino, o jogo teatral abre novas perspectivas para a educação, valorizando o desenvolvimento de um saber sensível, adquirido pela exploração e pela experimentação do próprio corpo no espaço.

As proposições ou desafios vividos durante o jogo permitem experimentar, como uma criança, a alegria das primeiras descobertas. No decorrer do processo pedagógico com o jogo teatral, percebemos o corpo do aluno dilatando-se, rompendo as defesas pessoais, tornado-se mais e mais expressivo. A timidez ou a tendência ao exibicionismo, aos poucos, cedem lugar a uma comunicação mais verdadeira com o outro. Não há mais a necessidade de agradar para ser amado e nem mais o medo de se expor e ser criticado. Ao contrário disso, o jogo é um espaço aberto, em que a participação ativa do aluno é estimulada, sua palavra é respeitada e valorizada como parte importante do processo de construção do conhecimento. Por meio do jogo, o aluno é desafiado a conquistar a sua própria autonomia e liberdade.

Desse modo, o jogo teatral desenvolve no aluno a capacidade de correr riscos, a escuta, o olhar, a flexibilidade, a concentração e a confiança, premissas básicas do teatro contemporâneo. Trabalhando a partir destas premissas, desejamos que o aluno alcance o estado de prontidão necessário à ação cênica, tornando-se capaz de reagir, prontamente, a cada nova jogada ou circunstância proposta.

O desenvolvimento da capacidade de jogo do aluno está diretamente relacionado à carga expressiva com que as imagens são criadas no teatro. À medida que o aluno aprimora sua capacidade de jogo, as formas teatrais ou as imagens tecidas no decorrer da ação lúdica surgem dotadas de maior dinamismo e teatralidade, sendo capazes de tocar significativamente o espectador.

A imagem no teatro precisa ser “saboreada” para produzir sentido, e não apenas analisada ou compreendida sob um ponto de vista puramente lógico-racional. O saber sensível, característico do teatro, implica o envolvimento de todo o corpo no ato de conhecer, o que requer o aguçar dos sentidos. É necessário que o corpo saboreie, experimente a realidade ou o objeto a ser conhecido. Por intermédio deste processo sensível de apreensão da realidade, a consciência se expande e o conhecimento que daí decorre surge a partir de um nível mais intuitivo e, portanto, mais rico em possibilidades criativas.

Imagine esta situação: se você entra em uma floresta pela primeira vez e fica analisando o lugar, buscando extrair dali um interesse prático, por exemplo, você deseja saber: que valor teria aquela floresta, quanto dinheiro seria necessário para comprá-la, o que você poderia construir ali. Se você agir assim, perderá, certamente, a oportunidade e o prazer de sentir, de contemplar a floresta. Deixará de apreciar os matizes de cores, a luz e o calor do sol que entram por meio da folhagem, o vôo dos pássaros, a umidade do local, o movimento dos galhos nas árvores e tudo o mais que ela poderia lhe oferecer de belo. Nesse caso, você terá perdido a oportunidade de experimentar.

O ritmo imposto pela vida contemporânea acaba inibindo e anestesiando os nossos sentidos. Estamos cada vez mais afastados da natureza, dos seus

ritmos internos e elementos. Na cidade, principalmente nos grandes centros urbanos, o tempo a partir do qual vivemos é artificial, marcado pelos ponteiros do relógio e pela correria desenfreada. As paisagens que percorremos no nosso dia-a-dia se afiguram monótonas, e desbotadas diante de nosso olhar mecânico e condicionado. A poluição retira das ruas o aroma peculiar de cada lar. O barulho ensurdecedor silencia a nossa audição. Diante de tal crise dos sentidos, é indispensável educar nossa sensibilidade para reaprender a olhar, ouvir, tocar e sentir.

Neste aspecto, o teatro e a arte em geral têm papel importante na reeducação dos sentidos e no desenvolvimento de nossa capacidade de dar significação ao mundo e à vida. O teatro na educação torna isso possível ao estimular uma atitude ativa e criativa do aluno diante do mundo. Exercitando constantemente os sentidos, deixamos de atuar meramente como robôs, como seres mecânicos, reprodutores de valores destituídos de sentido e comportamento estereotipado. Toda e qualquer ação nasce fundada na experiência sensível vindo de dentro para fora, e não a partir do que nos é imposto exteriormente.

Percebo, cada dia mais, o quanto é importante estabelecermos uma pausa entre nossas ações diárias. É necessário parar por alguns instantes e voltar a atenção para os nossos ritmos internos, para a nossa respiração e para os nossos próprios sentimentos. Ao fazermos isso, entramos em contato com o espaço de silêncio que existe dentro de nós. Esta pausa aquietam a mente, tornando o corpo mais receptivo e aberto para se relacionar sensivelmente com o mundo ao redor.

Cabe aqui mencionar a noção de *espaço vazio*, introduzida no teatro por Peter Brook (2000). Por meio deste conceito, Peter Brook aproxima a experiência estética à experiência do sagrado. Mais do que um espaço teatral, despojado de móveis e elementos cênicos, sujeito a ressignificações, o espaço vazio é um estado interno, receptivo, em que o intelecto não sobrepuja os sentidos, mas mantém com ele relação de igualdade. Pela concepção do

espaço vazio, as ações cênicas não estariam mais restritas ou limitadas a construções mentais, mas surgiriam de dentro de um espaço interior amplo, aberto e enraizado. A partir desse espaço, não é necessário “fazer nada”, não é necessário “pensar em nada”, toda a ação nasce espontaneamente da completa presença e disponibilidade do ator em cena. Quando o ator alcança esse estado, ele está totalmente imerso num estado criativo. Não recorre a clichês ou ações mecânicas como forma de expressão, mas é capaz de se colocar aberto e sem medo diante das incertezas que o espaço provoca. No teatro, a intensa atividade mental que dirige as ações cotidianas, principalmente, do homem ocidental, a partir do espaço-vazio, cede lugar à vivência de uma experiência sensível e direta com a realidade cênica e, portanto, mais autêntica e, sobretudo, viva. A prática do jogo teatral, de acordo com Brook, amplia o campo de consciência dos jogadores e espectadores, permitindo aos mesmos captar e expressar através de uma forma artística, física e visível, a sutileza e o mistério de uma “realidade invisível”.

O jogo teatral, como todo e qualquer jogo, é, portanto, uma experiência sensível, orgânica, que ocorre na esfera do corpo, e não na esfera racional, puramente cognitiva. Nenhum jogador de futebol, por exemplo, interrompe o jogo quando está com a bola no pé e começa a pensar nas possíveis soluções e jogadas que poderia tomar. Caso ficasse pensando, raciocinando, perderia a bola para outro jogador. A escolha é feita a partir da ação, do *saber sensível*, intuitivo, que o corpo já possui e que será reinventado no momento do próprio jogo. Mas você pode pensar: “Ah! Se o corpo já possui um saber, eu não preciso me esforçar, não preciso fazer nada. É só entrar em campo e pronto”. Nada disso! O teatro possui uma linguagem artística, com elementos e técnicas próprias, que variam de estética para estética, mas que necessitam ser exercitados.

Sabemos que todo ator, como qualquer jogador, precisa de um treinamento corporal intenso, para que o conhecimento se torne orgânico e comece a fazer parte do seu corpo. Existem técnicas que os jogadores precisam conhe-

cer, e isso exige estudo, dedicação e esforço pessoal. Sendo assim, o aprendizado do teatro passa pelo aprendizado de técnicas corporais, pelo conhecimento do aluno sobre o seu próprio corpo e pelo envolvimento do corpo no espaço ao seu redor.

Sobre este tema, gosto de sugerir que os alunos vejam o filme *Billy Elliot* (2000), dirigido por Stephen Daldry. O filme mostra um garoto por volta dos 11 anos, que enfrenta todos os preconceitos de uma pequena cidade na Inglaterra, na década de 1960, para afirmar a sua paixão pela dança. Em uma das cenas, Billy entra em uma biblioteca e, impossibilitado de retirar o livro oficialmente, dá um jeito de retirá-lo às escondidas. Em casa, de posse do livro, dedica-se a uma rotina árdua de ensaios para conseguir dominar uma das técnicas da dança. Esse pequeno garoto compreende, desde cedo, que a arte tem um conhecimento próprio, que necessita ser exercitado diariamente. Portanto, o fazer artístico, como o aprendizado de qualquer outra atividade humana, exige disciplina, repetição e bastante treino.

Até meados da década de 1980, o desenvolvimento da livre-expressão era considerado a meta principal do ensino da arte no Brasil. No entanto, essa visão deixou relegada a um segundo plano o conhecimento da arte como cognição, elaboração e análise. A partir das idéias divulgadas por Ana Mae Barbosa (1999), renomada arte-educadora brasileira, o pensamento contemporâneo do ensino da arte passou a valorizar não apenas o fazer artístico, ou seja, a livre-expressão do aluno, mas também deu ênfase à apreciação e à contextualização da obra de arte. No que diz respeito à contextualização, não se trata apenas de estudar o contexto histórico da obra e da vida do artista, mas, num sentido mais amplo, relacioná-lo às questões pertinentes à atualidade e ao contexto de vida dos alunos, tornando o aprendizado da arte significativo para eles. Desse modo, aliado ao fazer artístico, procedimentos como a leitura, a análise e a contextualização da obra de arte são valorizados como eixos norteadores de uma didática do ensino do teatro.

Dentre os autores que valorizam o caráter lúdico do teatro, três deles servem como base para o meu trabalho em sala de aula, Peter Slade, Viola Spolin e Jean-Pierre Ryngaert. As propostas metodológicas destes três autores foram desenvolvidas, respectivamente, na Inglaterra, Estados Unidos e França.

Na perspectiva do *jogo dramático infantil* proposta por Peter Slade (1978), os alunos jogam ou representam sem a presença de um olhar externo. Todos fazem parte do jogo e não há delimitação precisa de um *espaço de jogo*. Para Slade (1978), a separação precoce entre palco e platéia colocaria em risco a sinceridade e a absorção dos jogadores durante a ação lúdica. Ele somente encoraja esta separação mais tarde, quando os alunos têm aproximadamente 13 anos. Defende, ainda, a necessidade de introduzir a educação dramática na escola desde as séries iniciais. Para Slade (1978), a imaginação dramática é parte natural do comportamento humano e a sua prática regular contribuiria para a formação e o desenvolvimento do corpo sensível dos alunos, tornando-o rico em possibilidades expressivas.

Já o *jogo teatral* proposto por Viola Spolin (1982) e o *jogo dramático* proposto por Jean-Pierre Ryngaert (1985) se encontram fundados sobre o mesmo princípio, a delimitação entre *espaço de jogo* e *espaço do não jogo*. Ao delimitar palco e platéia, esses dois autores dão ênfase ao ensino do teatro como linguagem artística, que requer a elaboração de uma gama de intencionalidades e o aprendizado de códigos e elementos expressivos. O processo de aprendizado destas técnicas ou a criação e a leitura da teatralidade pelo aluno aconteceria no decorrer do próprio jogo, mediante a feitura de uma forma expressiva e o estabelecimento da comunicação teatral.

Spolin (1982) atribui ao conceito de 'fiscalização' importância fundamental na construção da teatralidade. Ela utiliza esse conceito para falar sobre o caráter concreto e físico da realidade cênica e sobre a capacidade sensível e corporal do aluno-ator de dimensionar esta realidade. É, portanto, pelo dimensionamento físico do espaço que o aluno cria, durante o jogo, a ilusão de uma realidade paralela, diferente da vida cotidiana.

Enquanto Spolin (1982) constrói um método de ensino do teatro voltado para a solução de um problema cênico ou desafio, que tem implícito o aprendizado de uma técnica teatral, Jean-Pierre Ryngaert (1985), por sua vez, ocupa-se em estimular no aluno a leitura da teatralidade mais imediata, advinda dos lugares reais e impressa nas formas dinâmicas que presenciamos em nosso cotidiano. Aproximando-se dos princípios do teatro contemporâneo, ele propõe o jogo de olhares entre *quem vê e aquele que é visto*, alternando dinamicamente os lugares do jogador e do observador no decorrer do jogo e da criação das formas teatrais. Utilizando-se do enquadramento de espaços diferentes e inusitados como procedimento didático, ele sugere a exploração sensível do espaço por meio do corpo. Os alunos são estimulados a explorar e a descobrir a geografia concreta do espaço, sua luminosidade, reentrâncias, volumes, texturas, cores, dando origem, a partir daí, à criação de imagens cênicas de grande poder expressivo.

Diferentemente da pintura, em que o espaço da tela é bidimensional, no teatro, o espaço é tridimensional, tem uma profundidade, largura e altura. É pela exploração direta do corpo no espaço que os alunos começam a construir suas primeiras noções de teatralidade, suas primeiras composições cênicas. De acordo com Slade (1978), podemos dizer que as primeiras brincadeiras das crianças de exploração do espaço – o correr, o saltar, o esconder – estão na base do aprendizado teatral. Meu objetivo, por meio do ensino do teatro, é trazer de volta para os alunos esta primeira experiência do espaço, sua liberdade, a partir de agora organizada em formas expressivas e conscientes. A construção da teatralidade na escola consiste em desenvolver no aluno esta percepção cada vez mais consciente, tornando cada ação e cada gesto intencional, proporcionando ao mesmo tempo, a leitura e a decodificação da estrutura significativa que as ações organizam no espaço.

Desse modo, o aprendizado do teatro passa necessariamente pela experimentação do corpo no espaço. Na escola, podemos, também, perceber que é por meio da relação de descoberta e ocupação do espaço que o jogo teatral

confere ao aluno um lugar de identidade no processo criativo. A prática do jogo teatral permite a tomada de consciência sobre o corpo e, conseqüentemente, a afirmação desse corpo no espaço.

No espetáculo *O convidado*, criado dentro do contexto escolar, fica evidente o papel do corpo para o teatro na educação. A autonomia e a liberdade com que os atores utilizaram o espaço mostram que o corpo dos alunos tornou-se lugar de invenção, de descobertas e de encontro consigo mesmo e com o mundo.

Agradeço ternamente a oportunidade de participar do evento Arte e Saúde, promovido pela Fiocruz. A possibilidade de conviver e trocar com gerações distintas da minha, com crianças, jovens e idosos, trazem uma riqueza enorme para a minha vida, contribuindo para o meu crescimento interior, renovando, a cada dia, minha alegria e a vontade firme de continuar percorrendo o caminho do teatro na educação.

## **Bibliografia**

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-Educação: leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez, 1999.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1970.

\_\_\_\_\_. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SLADE, Peter. *O jogo dramático infantil*. São Paulo: Summus, 1978.

SOARES, Carmela Corrêa. *Pedagogia do jogo teatral: uma poética do efêmero: o ensino do teatro na escola pública*. Dissertação (Mestrado) – Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

WINNICOTT, D.W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.



## O corpo na escola: o papel do professor e do diretor de teatro no trabalho com jovens do ensino médio

*Andréa Pinheiro*<sup>1</sup>  
*Brunella Providente*<sup>2</sup>

O projeto *Arte e Saúde* - criado em 2003 pela Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (EPSJV), passou a ser desenvolvido, a partir de 2004, no âmbito do Colégio de Aplicação da UFRJ (CAp-UFRJ). A idéia, proposta pela professora Ana Lucia de Almeida Soutto Mayor, era a de desenvolver, no CAp-UFRJ, um projeto de extensão curricular, voltado para alunos do Ensino Médio, através da montagem de um espetáculo teatral que contribuísse para a reflexão de determinado tema relacionado à saúde, previamente definido pela EPSJV.

Assim, para a edição de 2004, cujo tema era *Arte e Peste*, montamos uma adaptação da peça *O Estado de Sítio*, de Albert Camus, e em 2005, para o projeto *Arte e Meio Ambiente*, realizamos a adaptação do texto literário *A desintegração da morte*, de Orígenes Lessa. Ambas as montagens tornaram-se grandes desafios, tanto do ponto de vista espacial - em 2004, nos apresentamos no corredor da Escola Politécnica, o que fez com que tivéssemos que transformar um espaço diário, corriqueiro, em cênico, ficcional – quanto do ponto de vista textual: em 2005, por exemplo, tivemos que transpor um texto literário, de natureza complexa e fragmentada, para a cena, sem detrimento de suas características e particularidades. Essa montagem exigiu

<sup>1</sup> Professora de Artes Cênicas do Colégio de Aplicação da UFRJ (CAp-UFRJ).

Mestranda em Teatro – Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) da UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO)

<sup>2</sup> Graduanda do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (ECO-UFRJ) e bolsista do Projeto Arte e Saúde – CAp-UFRJ, em 2006 e 2007.

de todos nós um olhar mais profundo sobre a encenação, numa estreita interlocução entre o texto literário e o texto dramático, na alternância entre o atuar e o narrar em cena.

Mas se nós tínhamos considerado as experiências de 2004 e 2005 como desafiantes, não sabíamos que o maior desafio ainda estaria por vir: o *Projeto Arte e Corpo*, de 2006.

E foi com muita alegria que encaramos este desafio; afinal, o corpo é a grande mola do teatro. Em teatro, tudo depende do corpo. É a presença do ator em cena – presença do seu corpo, portanto - que legitima a existência da arte teatral. Ao contrário de outras artes, tais como a música e as artes plásticas, em o instrumento – o piano e o pincel, por exemplo – se localiza fora do artista, no teatro, o instrumento do ator não se dissocia dele, ao contrário: o instrumento é ele mesmo, seu corpo, sua voz, seus gestos e expressões.

Falando em expressividade, reside aí uma questão: se, por um lado, a presença física é o vínculo mais forte entre o ator e seu público, pois presentifica a ação cênica, por outro, temos séculos e séculos de um teatro ligado primordial e essencialmente ao texto: dá-se, tradicionalmente, grande importância ao que é dito no palco, mas pouca atenção ao que é expresso pelo corpo. Isso parece um paradoxo quando pensamos o teatro como uma arte efêmera por excelência, pautada no momento presente, e, mais que isso, alicerçada na materialidade do corpo para que possa se fazer presente.

Mas estamos na contemporaneidade e o teatro já avançou: hoje em dia há uma série de experiências cênicas que investigam a expressividade corporal. Contudo, o corpo como instrumento expressivo ainda é pouco explorado em nossa sociedade, por diversos fatores sócio-culturais. E quanto ao corpo na escola?

Trabalhar o corpo na escola, como sabemos, é um *mega*, ou melhor, um *giga* desafio (numa livre paródia das unidades de medida eletrônicas de hoje). Na escola, a maioria das atividades é voltada para o desenvolvimento intelectual do jovem; muito pouca atenção é dada ao seu corpo. Sem falar nas diversas

mudanças hormonais por que passa o corpo do adolescente que, muitas vezes, sentado – ou melhor, praticamente deitado – na sua carteira dia após dia, delas nem se apercebe. A necessidade de trabalhar esse corpo travado, escondido, pouco consciente e inexpressivo, se torna ainda mais evidente na hora de fazer teatro, já que o aluno terá que, invariavelmente, defrontar-se com o seu próprio corpo – esse instrumento desconhecido – na hora de interpretar um personagem.

E são muitos os obstáculos encontrados quando nos propomos a trabalhar o corpo do jovem no teatro. O primeiro deles é de cunho histórico, tradicional, como já apontamos acima: o aluno associa a arte teatral apenas ao texto. Ele só se considera fazendo teatro, ou seja, em comunicação com o público, quando ele fala. Teatro, para ele, é o que se diz em cena. Assim, ele se concentra apenas em recordar a sua fala e se esquece de usar o resto do corpo para se expressar. O segundo, conseqüência deste, é o fato de que, como o aluno fica tão focado no texto que deve ser dito, ele não cuida do seu corpo e, costuma se deslocar, saltar, cair de qualquer jeito, chegando, por vezes, a se machucar.

E o terceiro é que, apesar da necessidade de um trabalho sólido de consciência e expressão corporal no teatro na escola, na nossa experiência com alunos da educação básica, percebemos uma freqüente rejeição aos exercícios corporais. Apesar de serem necessários para que o corpo se torne disponível e expressivo, os alunos costumam considerá-los difíceis, cansativos e repetitivos. Isto talvez se dê devido à sua característica demasiado técnica, mais afeita à formação do ator profissional. Esse fator nos coloca uma questão metodológica de vital importância no trabalho com jovens: a necessidade do emprego, no espaço escolar, de atividades aprofundadas e eficazes, mas que não percam de vista a ludicidade e o prazer.

Por isso, desejosas de aprofundar o trabalho corporal e de investigar propostas metodológicas que lidassem com esses obstáculos, ficamos muito felizes com o tema *Arte e Corpo*. Nossa investigação priorizou as diversas

formas de lidar com o corpo em formação do aluno, fazendo com que nós, professora e diretora de teatro, buscássemos estratégias que estimulassem a percepção e o desenvolvimento de uma inteligência corporal. Definido o eixo norteador, traçamos nossas metas – tanto para a construção do espetáculo *O Convidado*, quanto para a realização da oficina *O corpo que conta*, ministrada para os alunos da EPSJV - nas etapas que resgatamos e analisamos a seguir.

### **O CONVIDADO: o espetáculo**

Construímos o espetáculo calcado em duas grandes bases: a primeira diz respeito ao texto dramático e a segunda se refere à encenação. Tendo o corpo como nosso único foco, optamos, dessa vez, pela não-utilização de qualquer fonte prévia, dramática ou narrativa: decidimos ater-nos somente ao corpo e às questões por ele levantadas. A partir daí, partimos para a criação coletiva de nosso texto. Formamos uma equipe de trabalho - composta pelas professoras Ana Lúcia Souto Mayor (Literatura) e Andrea Pinheiro (Artes Cênicas), pela bolsista de Direção Teatral Brunella Providente, o dramaturgo Felipe Andrade e os alunos Pedro Pedruzzi, Isabella Almeida, Isabel Xavier Freire e Rodrigo Baranna Fernandes – e iniciamos um laboratório de criação dramatúrgica.

### **A criação do texto**

Como ponto de partida, pensamos a temática do corpo a partir de três vertentes: o corpo decadente (desgastado pelo tempo) o corpo interdito (com alguma limitação ou deficiência física) e o corpo sublimado, ou seja, o corpo que, por razões religiosas, tomou o caminho do celibato. Através da exploração de cada uma dessas vertentes, procurávamos despertar uma reflexão sobre os lugares do corpo na contemporaneidade, seus impasses e desafios. Sempre em processo de criação coletiva, criamos três personagens-símbolo destas vertentes: uma antiga vedete de teatro de revista, um mudo e um monge.

Divididos em três grupos, passamos à criação de biografias para os personagens escolhidos. Com o objetivo de entrecruzar as histórias que seriam

produzidas, cada biografia deveria conter uma figura masculina marcante na vida do personagem trabalhado. Seria este o *convidado*, um quarto corpo – invisível - que entrelaçaria todas as histórias.

Fruto da dinâmica de trabalho no interior de cada grupo, verificamos que cada biografia produzida tinha um estilo muito particular de escrita, que remetia a um gênero - literário ou dramático - específico. Para não cerceá-las, confinando-as a um único gênero unificador do texto final, ou seja, para que pudéssemos acolher livremente todos os estilos propostos, decidimos ambientar toda a história num único lugar – um hospital psiquiátrico, que só é revelado no final da trama – mas que dava margem a que cada personagem imprimisse sua cor estilística própria à trama.

Além disso, o hospital psiquiátrico também proporcionou à montagem um compartilhar não apenas do espaço e dos gêneros, mas também das biografias: assim, cada personagem não apenas protagoniza a sua história mas também participa da do outro. A forma final do texto dramático ficou a cargo de Felipe Andrade, nosso dramaturgo, que reuniu as cenas resultantes das biografias além de criar outras, aprimorando o enredo.

Foi também de Felipe a idéia de fazermos a cena inicial em vídeo. Dessa forma, o mudo, a vedete e o monge preparam, ansiosamente, o jantar enquanto aguardam a chegada do *convidado* (o personagem masculino presente nas três histórias). A idéia é que, por se tratar de uma cena de devaneio dos três – devaneio esse que a platéia, a princípio, desconhece - a cena deveria remeter a algo vivido pelos personagens no passado, como *um filme* passado em suas cabeças. Daí a busca por uma estética diferenciada e o vídeo - com todos os seus detalhes realistas, tais como o foco nos talheres, nas mãos sobre a mesa, na comida servida - proporcionou uma distinção dramática que serviu como contraste às cenas seguintes, ambientadas no hospital.

Durante a criação do texto, todos os integrantes da equipe tiveram igual contribuição e liberdade de proposição. Isso vem corroborar a idéia de criação coletiva que sugere uma busca da horizontalidade nas relações de trabalho,

eliminando hierarquias. Contudo, na etapa seguinte, já de cunho mais prático, a tendência era que a equipe se dividisse em suas funções. Assim, cada um de nós se responsabilizou por aquilo que faz parte de sua área específica de trabalho, sem perder de vista os eixos norteadores definidos pelo grupo. Por isso, ficamos, nós duas, a cargo do levantamento cênico do espetáculo.

## A Encenação

Já de cara nos deparamos com um grande desafio: como poderíamos nos apropriar cenicamente de um texto que foi criado por todos? Como levar à cena todas as idéias levantadas durante o laboratório dramatúrgico? Como fazer com que o corpo dos atores – nesse caso, jovens alunos do Ensino Médio - se tornasse expressivo? E quanto à marcação? Caso os atores não se envolvessem nos conflitos vividos, esta ficaria vazia, apenas como um esboço, sem vida. Era preciso, portanto, que esses jovens, que atuaram inicialmente como criadores das bases textuais, se engajassem também nessa segunda etapa, não apenas como atores cumpridores de suas marcas, mas como *atores autores*, ou seja, criadores das cenas, das relações e, principalmente da expressividade de seus corpos.

Para isso, estendemos a idéia de criação coletiva até à concepção corporal de cada personagem. Uma vez constituída a dramaturgia textual, buscamos uma *dramaturgia corporal* intrínseca ao trabalho do ator, alicerçada na tônica corporal como pilar do espetáculo. Propusemos exercícios de composição corporal dos personagens em que cada ator deveria criar, não apenas o seu, mas todos os corpos dos outros personagens. Um dos exercícios trabalhados foi o das *esculturas*, onde cada um modelava no corpo do outro a escultura do personagem que deveria fazer. Assim, o ator que fazia tal papel via, materializado pelo colega, o corpo que imaginava para si, ao mesmo tempo em que, enquanto o modelava, percebia como era difícil e delicado manipular um material tão complexo e detalhado.

Outro exercício propunha que cada aluno trouxesse objetos pertencentes ao universo dos personagens. Dispostos num grande círculo, cada aluno deveria propor diferentes usos para cada um dos objetos expostos, produzindo significados diversos. Coletamos e ampliamos, dessa forma, um material referencial sobre os personagens, tornando-os mais palpáveis e concretos para os atores que viriam a desempenhá-los.

Esses exercícios geraram um aprimoramento do trabalho corporal dos alunos, proporcionando-lhes uma maior consciência tanto do aparato corporal necessário à montagem, quanto da utilização do espaço e das relações nele produzidas. Houve uma produção de sentido que nascia da própria lida com o corpo.

Nos debruçamos, em seguida, sobre a demarcação geográfica do espetáculo. A partir das imagens e relações propostas pelos exercícios de composição de personagem, concebemos uma marcação cênica que pressupunha o desenvolvimento das esculturas criadas e que utilizava alguns dos objetos trazidos e trabalhados pelo grupo. Outra função da marcação era a de estabelecer as diferenças entre o que se passava no plano do passado – a memória dos personagens, o jantar – e o presente – o refeitório do hospital psiquiátrico. Para isso, o cenário de que dispúnhamos contava com uma mesa e quatro cubos de madeira. Quando a cena se passava na sala de jantar, a mesa e os cubos eram usados como tais, mas quando passávamos ao relato das histórias dos personagens, sua utilização era subvertida, explorando as possibilidades oferecidas pelo mobiliário. Assim, a mesa de jantar, por exemplo, se tornava, cama, passarela de concurso mirim, entre outros espaços.

Essa flexibilidade do cenário foi acompanhada pelo figurino que era neutro – camiseta e calça pretas, com alguns acessórios - de forma a que cada ator pudesse, fácil e rapidamente, transitar de um personagem a outro.

Quanto à interpretação dos atores, buscamos o que chamamos de *simplicidade expressiva*: apesar dos diversos estilos de cada personagem, já delineados nas biografias, na hora da interpretação, era mais importante que

qualquer ação partisse da compreensão, por parte dos atores, dos conflitos vividos. Parecia-nos mais importante que os alunos primeiramente compreendessem o problema – e experimentassem as sensações e intenções e objetivos contidas ali – para que depois viessem a acentuar traços estilísticos. Nosso objetivo era evitar que eles, sem mais nem menos, comessem a exagerar em caras e bocas que nada tivessem relação com a problemática tratada em cena. É isso o que chamamos de *simplicidade expressiva*: é a expressividade que vem à tona através da compreensão do genuíno – e encadeado – embate de forças promovido pela trama. Uma vez compreendido o fio condutor da ação dramática e suas ramificações, tem-se uma interpretação plena de expressividade. Com o passar do tempo, no decorrer dos ensaios, arriscamos mais e cada ator teve liberdade de ousar e alçar vôos mais altos.

### **O CORPO QUE CONTA : a oficina**

Quando chegou a hora de planejarmos a oficina que daríamos aos alunos da EPSJV, voltamos nossos olhares às questões já levantadas no início deste texto: a necessidade de, em fazendo-se teatro na escola, aprofundar o trabalho corporal - já que o corpo é o instrumento do ator - apesar dos inúmeros desafios encontrados. Entretanto, no caso de ministrar uma oficina de narração de histórias centrada no corpo como contador, outro fator acirrou o caráter desafiante da empreitada: o fato de que teríamos que dar conta destas questões num curtíssimo espaço de tempo – somente três horas – e com um grupo de jovens que desconhecíamos. Bem diferente do processo de três meses que tivemos no CAp-UFRJ, dessa vez, teríamos tempo apenas para dar uma breve pincelada, uma pequena amostra de nossa proposta metodológica.

A oficina teria que ser breve e, logo de cara, dizer a que veio. Teríamos que promover atividades lúdicas, prazerosas e que mantivessem o grupo engajado e disponível. Uma vez envolvido em uma situação ficcional – e isso salta aos olhos de quem vê - o corpo se transforma, se torna mais expressivo. E, assim como na montagem de *O Convidado*, decidimos não utilizar nenhuma base



ou fonte textual; nosso foco seriam as imagens – e, portanto, as histórias - que os corpos daqueles alunos teriam a nos contar.

Para isso, estabelecemos três diretrizes pedagógicas e artísticas:

- 1) selecionamos exercícios de integração para que o grupo, composto por alunos de séries e turmas distintas, pudesse se conhecer melhor e trabalhar em conjunto, evitando a formação de painelas ou a exclusão de alguns membros.
- 2) demos ênfase aos exercícios sem fala, para evitar que os alunos verbalizassem a experiência vivida, deixando o corpo em segundo plano. Privilegiamos exercícios que gerassem a produção de imagens;
- 3) elencamos o jogo teatral como ferramenta principal para tecer relações entre o ator-contador e o seu público.

Por que o jogo? Segundo Johan Huizinga (1996), todo jogo significa alguma coisa: “...no jogo existe alguma coisa “em jogo” que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação”.

O professor francês Jean-Pierre Ryngaert (1981) estabelece relações entre o jogo realizado no espaço escolar e os princípios do teatro contemporâneo, na proposta de uma ação pedagógica sintonizada com o nosso tempo, que possa modificar o olhar do aluno sobre o mundo e a sua época. Ryngaert propõe uma série de jogos a partir dos chamados *indutores cênicos*: o espaço, a imagem, o texto e o personagem. Para a oficina *O corpo que conta*, centramos nosso trabalho no indutor espaço pois este, ao nosso ver, é o que mais estimula a expressividade e a descotidianização do corpo, demandando do aluno a realização das mais variadas ações.

Ryngaert (1985) trabalha com a idéia de enquadramento - definição de uma área de jogo - e da exploração de sua realidade imediata: o trabalho criativo nasce do estímulo que o espaço em si oferece – textura, cor, luz, linhas, ângulos. A materialidade do espaço induz ao jogo. Não há a preo-

cupação com a produção de um sentido ou de uma história, apenas a relação com o espaço e a sua concretude.

A professora de teatro Carmela Soares, da UNIRIO, ressalta a importância do espaço como fundador do jogo teatral pois este diferencia uma pedagogia tradicional do ensino de teatro - que coloca a arte de dizer em primeiro plano - de uma pedagogia contemporânea - que valoriza a encenação:

“ A compreensão do espaço como campo de jogo, como área de representação, a partir da perspectiva do jogo teatral contemporâneo, rompe com o domínio restrito da representação teatral fundada no texto, na qual prevalece apenas o signo da palavra e o seu sentido. Desta maneira, a teatralidade é resultante da articulação de todos os elementos da linguagem teatral no espaço direto da cena. O texto não é mais o único elemento definidor da teatralidade, mas é considerado apenas mais um dos elementos do jogo teatral contemporâneo.” (SOARES, 2003: 17)

Relatamos, a seguir, algumas das atividades realizadas.

#### **Exercícios de aquecimento para integração, atenção e cooperação:**

- Caminhar pelo espaço, ocupando-o e equilibrando-o como se fosse um barco em alto mar. O objetivo era evitar que o barco virasse. A um dado sinal, devem ficar imóveis, ou como costumamos dizer, *congelar* completamente, observando se o barco está equilibrado. Repetir este exercício com diferentes consígnias: caminhar lentamente, caminhar rapidamente, caminhar com a urgência de chegar a algum lugar, caminhar com obstáculos e etc.
- andando pelo espaço, os alunos devem, um de cada vez, sem utilizar qualquer som ou fala, parar completamente. Caso dois ou mais alunos parem simultaneamente, anula-se o exercício, que deve recomeçar do início.
- o mesmo exercício, que se inicia do momento oposto: parados, os alunos devem, um de cada vez, recomeçar a andar, sem usar qualquer som ou fala. Caso dois ou mais se mexam, anula-se o exercício.

### **O Chão Mutante: variação de características táteis**

• caminhar pelo espaço sendo que, a cada momento, o chão se modifica: num dado momento, ele é feito de gelo; noutro, está em brasa; em outro, o chão está escorregadio, cheio de sabão; depois coberto de chicletes; ou com cacos de vidro; repleto de ovos, e assim sucessivamente. Os alunos devem se deslocar pelo espaço de acordo com cada característica proposta, observando as alterações no seu caminhar e na sua expressão.

### **Paredão de expressões**

Os alunos, em fileira, viram-se de costas. A um dado sinal, devem se virar e criar uma expressão, congelada, a partir de uma ação, sensação ou circunstância proposta. Depois, desmancham a expressão, viram-se de costas novamente e aguardam novo sinal.

Exemplos:

Ações: correr, comer, engasgar, lutar, fugir, perseguir, defender, acusar, acolher, etc...

Sensações : como fome, nojo, dor, alegria, tristeza, medo, depressão, euforia....

Circunstâncias: ganhar na loteria, fugir da polícia, comer um sanduíche estragado, encontrar uma barata na cozinha, receber um trote telefônico, etc...

### **Jogo das estátuas**

**Parte I:** Divisão da turma em dois grupos. Os alunos do grupo 1 sorteiam alguns personagens e caminham pelo espaço, compondo o seu caminhar e as suas expressões. Dado um sinal, congelam completamente, formando estátuas. Os alunos do grupo 2 atuam como os escultores das estátuas já formadas, modificando alguns detalhes das suas expressões.

**Parte II** : Nesse segundo momento, invertem-se os grupos: o grupo 1 assiste e o 2 cria novas esculturas. Dessa vez, porém, os alunos na platéia deverão criar, de improviso, novas estátuas que se relacionem com as já formadas.

### **Jogo do Espaço**

Divisão da turma em dois grupos. Delimitada uma parte da sala como área de jogo, os alunos do primeiro grupo deverão, um de cada vez, entrar, ocupar um espaço e congelar. Uma vez que este aluno esteja congelado, outro se levanta e faz o mesmo. Uma vez ocupado o espaço, o segundo grupo, na platéia, anota, individualmente, suas impressões – personagens, relações, temáticas, histórias produzidas - acerca das imagens produzidas.

Depois, delimita-se nova área de jogo – pode ser maior, menor, quadrada, redonda, vazia ou com mobília - e reinicia-se o jogo, invertendo os grupos.

Como regra principal, os alunos jogadores devem evitar se preocupar com a produção de sentido; é trabalho da platéia buscá-lo, criá-lo.

Ao final, faz-se uma roda para compartilhar as impressões anotadas.

### **Considerações finais**

Buscamos relatar e analisar a pesquisa realizada em 2006, pautada no corpo, como eixo temático e gerador de expressividade cênica. Foi a partir dele que desenvolveram-se, tanto conceitual quanto concretamente, os personagens de *O Convidado* e os exercícios e jogos de *O Corpo que conta*. Numa poética de constante reaproveitamento e reelaboração, percebemos o corpo na arte como um produtor inesgotável de material e sentido. Tanto no espetáculo quanto na oficina, procuramos estimular, nos jovens com os quais trabalhamos, um corpo pleno de significações, que não se esgotasse num viés definitivo. Para isso, o espetáculo visou salientar toda a pesquisa corporal dos

atores e a oficina buscou, em suas atividades, dar uma breve pincelada no amplo leque de possibilidades de trabalho com o corpo no âmbito escolar. Pudemos constatar, por um lado, a pluralidade de signos produzidos pelos corpos dos atores que, com agilidade, transitavam entre diferentes estados passando de um personagem a outro, e por outro, o engajamento livre e prazeroso dos jovens da EPSJV que participaram da oficina.

No nosso trabalho como professora e diretora de teatro, tivemos que, a cada etapa - nas atividades, nos ensaios, nas nossas reuniões de planejamento e avaliação - e através do diálogo entre as especificidades da nossa formação profissional, construir um olhar sensível e direcionado à investigação de toda e qualquer manifestação cênica produzida. Percebemos que a mola propulsora de nossa pesquisa residia no constante estímulo da consciência, disponibilidade e expressividade corporais de todos os alunos envolvidos no projeto. O papel do professor e do diretor de teatro é o de incutir no aluno a noção de que seu próprio corpo é um recurso inesgotável, um potente e complexo produtor de significados. Ainda que o aluno não se aperceba, o seu corpo é uma obra artística em aberto, equipada com a bagagem e o potencial para, criando e significando, eternamente recriar e ressignificar.

## Bibliografia

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *O jogo dramático no meio escolar*. Coimbra: Centelha, 1981.

\_\_\_\_\_. *Jouer, représenter: pratiques dramatiques et formation*. Paris: Cedic, 1985.

SOARES, Carmela Corrêa. *Pedagogia do jogo teatral: uma poética do efêmero: o ensino do teatro na escola pública*. Dissertação (Mestrado) - Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.



## Mais do que um crime

Clarisse Fukelman<sup>1</sup>

*“Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras?... (Dom casmurro, Machado de Assis)*

*“Nunca los celos dejan el entendimiento libre, para que pueda juzgar las cosas como ellas son; siempre miran los celosos con antojos de allende que hace las cosas pequeñas, grandes; los enanos gigantes y las sospechas, verdades”<sup>2</sup> (La Gianilla,- Miguel de Cervantes)*

*Um crime delicado* (filme e livro) trata do relacionamento entre o crítico teatral Antonio Martins e a jovem Inês, que trabalha como modelo de um artista plástico e que tem uma limitação física – coxeia de uma perna (na adaptação cinematográfica, tem uma perna amputada). A relação entre ambos é curta e conturbada. O conflito atinge o ápice com a acusação de estupro movida judicialmente por Inês, por quem Martins estaria apaixonado. Após ter sido absolvido da acusação, ele escreve este livro, fazendo remissões a peças e a outras experiências amorosas, para esclarecer o modo como se desenvolveu seu envolvimento com Inês, sugerindo uma atmosfera de competição e ciúme.

O romance e o filme discutem a (im)possibilidade amorosa entre duas pessoas tão diferentes - pela idade, condição social, histórias de vida e limitações amorosas e físicas. E também debate as dissimuladas e, muitas vezes, perversas articulações entre violência e autoridade na sociedade contemporânea. Estes dois níveis de leitura – amor e violência - tornam mais clara a provocação contida no título, o paradoxal crime “delicado”. Como o pano de fundo são dois tipos de cena - a do teatro, para o protagonista; a da sala de exposição, para a jovem modelo, a escolha da teatralidade e do relato em

<sup>1</sup> Professora de “Teoria da imagem”, no Departamento de Comunicação Social da PUC- Rio

<sup>2</sup> Tradução livre: *Os ciumentos sempre olham tudo com lentes de aumento, que engrandecem coisas pequenas, agigantam anões e fazem com que suspeitas pareçam verdades.*

primeira pessoa constituem recursos fundamentais para potencializar a denúncia aos jogos de cena presentes nas relações afetivas e profissionais na atualidade. O palco, imagem onipresente, extrapola o domínio teatral – e a força da metáfora é justamente ter sido ampliada, ou seja, multiplica-se, na vida, a idéia de cenários, figurações, representações.

Não por acaso, portanto, Beto Brandt, ao levar *Um crime delicado* para as telas, valoriza a teatralidade. Na época do lançamento, a crítica apontou a fixidez da câmera, a incorporação de peças de teatro e a importância da palavra dialogada. De fato, a direção dedica um cuidado especial ao enquadramento e ao trabalho dos atores, fazendo render a discussão, presente no romance e mantida no roteiro, acerca da *persona*, do confronto entre realidade, mundo imaginado e simulacro. Outros temas do livro que ganham destaque na adaptação são a arte (função, mercado e recepção); as contradições da alma humana, quando tomada de paixão; e os pontos de vista masculino e feminino sobre a relação amorosa e sexual.

A ênfase no eixo “teatro” aparece, primeiro, pela via da metalinguagem. Há muitas citações, descrições de cenas teatrais (livro) ou encenações de peças incluídas (filme) misturadas ao drama pessoal de Antonio Martins. Repetindo: o teatro amplia seu significado e função, servindo para caracterizar o protagonista, encenar as fronteiras entre arte e vida e entre arte e crítica e, também, representar o vazio existencial do indivíduo na contemporaneidade, indivíduo que se vê permanentemente obrigado a driblar, pela *mise en scène*, a falta de perspectivas, a solidão e o medo.

O tópico “encenação” articula-se, como uma luva, à escolha do ponto de vista. Do mesmo modo como as referências teatrais instam leituras conjugadas com a trama de *O crime delicado*, também o caráter autobiográfico provoca associações com outros textos que, de algum modo, abordam questões afins. Dado que o texto ficcional<sup>3</sup> é um tecido de significados, a condição de

<sup>3</sup>Utilizamos o conceito barthesiano de texto como trama trabalhada pelo autor e pelo leitor e também como resultado de diferentes vozes articuladas (do contexto, da pessoa, do símbolo etc.).



narrador será decisiva tanto no tratamento dos demais elementos da narrativa, inclusive, quanto na relação com outros escritos. Na tradição literária, um conjunto de obras em primeira pessoa constitui um divisor de águas na história do romance. Citando alguns: no Brasil, *D. Casmurro* e *Perto do Coração Selvagem*; na França, *Em busca do tempo perdido*; na Inglaterra, *Mrs. Dalloway*. O livro de Sérgio Sant'Anna pode facilmente pertencer à linhagem daqueles em que há um desconforto do narrador em ambientes que frequenta ou onde transita. Mas os motivos são distintos, por exemplo, dos personagens de J.D. Salinger (*O apanhador no campo de centeio*), porque não se trata aqui de um desajuste por rebeldia. Há um misto de isolamento tático para o bom exercício profissional (“o meu trabalho já faz com que minha comunicação com o mundo se estabeleça de forma absolutamente singular e arredia”) e extremo retraimento compõe também o retrato de uma pessoa inadaptada à pulsação caótica da vida urbana. Portanto, identifica-se uma matriz mais pertinente, que coloca o conflito noutra instância: misturam-se ao recato os parâmetros do ciúme, do poder físico e psicológico, a rivalidade entre sexos e a motivação para a escrita, situada numa zona limítrofe entre a autodefesa e auto-piedade, entre a acusação, a autenticidade e o cinismo. No subsolo do texto, *D. Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de teor autobiográfico, dimensionam o teor da fala (autoritária) do narrador e os jogos de poder já instalados no país no século XIX, que retornam de modo mais cruel - porque mais dissimulado - na sociedade contemporânea, retratada por Sérgio Sant'Anna. Resumindo: as características do personagem, a literatura de teor memorialista, as temáticas envolvidas levam a estabelecer um parentesco com afinidades históricas e literárias que enfocam estratégias de manutenção do poder própria à modernidade, com raízes históricas no patriarcalismo. Observe-mos o protagonista.

Martins se incumbem de associar seu comportamento esquivo à imparcialidade crítica, forma de se proteger do comércio de favores - e anteparo para o lado “ardente”, desordenado, da grande cidade, com sua transpiração cotidiana ou sua agitação artificial em ocasiões sociais. Caberia indagar se devemos

ou não acreditar no que nos diz ou se seria preferível observar como ele age, como ele *atua*. Façamos as duas coisas.

Antonio Martins cria para si um *habitus* pautado pelo comedimento nos gestos e palavras. Ele prefere a limitação espacial, opta por uma vida obsessivamente regular e metódica. Pensando na publicação do livro, pode-se afirmar que é, no mínimo, estranho alguém com personalidade tão retraída decidir tornar público os bastidores de sua vida amorosa e, ainda por cima, assumir a condição de narrador, dando à narrativa-experiência uma feição explícita de meta-narrativa. Pois ele, além de fabricar um documento autobiográfico, agrega outras formas de testemunho de igual teor: há confissão, carta, manuscrito diário, memória e até uma espécie de registro de ocorrência, na forma de peça judicial.

A ostensiva encenação da escrita pode ser lida pelo prisma psicológico: um homem de meia idade, fragilizado pela idéia de envelhecimento, em estado de paixão, após se ver exposto publicamente pela acusação formal de estupro, necessita aplacar a angústia e se defender, apegando-se à escrita para ordenar a turbulência pessoal e recompor a sua auto-imagem. Foi esta, inclusive, a tônica da abordagem inicial que fiz sobre este texto e sua adaptação fílmica, por ocasião de debate realizado no Espaço de Cinema, com alunos da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio/ Fiocruz, em 2006, após a exibição do filme.

Mediante um exercício bastante simples com os estudantes, evidenciou-se que a complexidade psicológica de Antonio Martins abria várias possibilidades de leitura da história e do entendimento do crime referido no título.<sup>4</sup> Cada novo aspecto de sua personalidade, ao ser agregado à sinopse inicial da história, interferia simultaneamente na caracterização do personagem, no enre-

<sup>4</sup> A fábula de base foi recebendo acréscimos, redirecionando a interpretação conforme os elementos agregados: a) homem **maduro** se envolve em trama de amor e ciúme, **com jovem portadora de deficiência física**, e defende-se de acusação de estupro por parte dela.; b) homem maduro, **crítico de teatro conhecido**, com **habilidade no traquejo da palavra, apreciador do belo**, etc. se vê envolvido numa trama de amor e ciúme etc., e é **impelido a escrever um livro** e assim sucessivamente.

do, na temática, podendo o enfoque pender para a dimensão cultural, sexual ou geracional; para a discussão do confronto entre arte e crítica; ou para a representação de modo geral. Mas, apesar do esforço do protagonista em se apresentar como um ser íntegro e inteiro, deixa transparecer a impossibilidade de se determinar um padrão constante e coerente de subjetividade, não por causa de alguma patologia de fundo dissociativo, mas pela própria dinâmica da psique. A carcaça de proteção, por ele construída para evitar qualquer contato passível de abalar sua rotina e seu ser, não consegue represar a pulsão que o agita. Embora se esforce em transmitir um perfil de sujeito solidamente estruturado, deixa entrever que algo nele é susceptível aos acontecimentos imprevisíveis da história, do contexto e da ação de discursos vindos de lugares inesperados, que provocam enfrentamentos. Seus gestos e a solidez pretendida<sup>5</sup> acabam sendo afetados. Mesmo admitindo a existência de uma entidade fixa chamada “eu”, esta torna-se permeável às intempéries da vida, chegando a evocar questões genéricas como: “quem sou eu?” e “qual o sentido do meu ato?”

Esta complexidade psicológica sugerida por ele tende a propor a relativização deste *crime delicado*. Fatores atenuantes teriam levado ao impasse entre Antonio e Inês: a diferença de idade; o desnível sócio-cultural – ele, homem com projeção pública, carreira assentada; ela, com trabalho informal, portadora de deficiência física e mulher; a triangulação amorosa, ciúme e paixão; a segmentação dos universos da crítica e da arte. Martins, em sua retrospectiva, encarrega-se de valorizar aspectos que levam a distintas hipóteses, todas de algum condescendentes com ele mesmo. Oscila, em linhas gerais, entre a autocrítica (*O que murmurei atabalhoadamente, a seguir, só fez piorar as coisas, porque deve ter soado como compaixão.*), a autopiedade (ele se coloca como vítima do rival imaginário, Vitorio Brancatti), e a auto-acusação (ele como parcialmente responsável pelo ato cometido) que, assumida, dignifica-o.

<sup>5</sup> Foucault, Michel. *Dits et écrits*, IV. Paris: Gallimard, 1994, p.632.

Por outro lado, há o indivíduo Antonio Martins, cuja índole controladora, aliada à profissão de crítico teatral, manifesta-se num estilo próprio e firme, conduzindo um livro orientado para sustentar uma visão particular dos fatos – a visão dele. Martins se dá a ver como homem maduro, autor, profissional, cidadão, psicologicamente inseguro quanto a sua virilidade e em estado de apaixonamento por Inês. A racionalidade, o autocontrole e a “civildade” são traços marcantes, conforme demonstram suas atitudes e seu modo de se expressar: *E ao deixá-la na esquina da rua Paissandu não olhei para trás, como se isso fosse uma indiscrição imperdoável.*

O pseudo-autor desenvolve uma defesa escrita visando persuadir ao outro (e, talvez, a si mesmo). Embora não seja uma peça jurídica *stricto sensu*, serve de “instrumento jurídico” ficcionalizado; por isso, a expressão “retórica do texto” é adequada para traduzir o caráter manifesto de apresentar evidências para a inocência parcial (o lado pelo qual quer ser inocentado). As expressões que usa reafirmam esta identidade coesa, lógica, compondo uma autoimagem (representada) ciosa da “verdade”: “é preciso esclarecer”; “sou crítico”. Ou ainda:

“pelas relações críticas – ou não seria melhor dizer “críticas relações”?  
é preciso organizar esse fluxo, como o tenho feito, para que eu próprio possa segui-lo, dominá-lo ao menos nestas páginas, estas frases que se encadeiam, como se elas, sim, criassem a verdadeira realidade”.

Enquanto leitores, ficamos parcialmente reféns do engenho da escrita de Antonio Martins e de seu método interpretativo, revelado de várias formas: na leitura analítica da carta convite que, em dado momento, Inês lhe envia, e o protagonista destaca minuciosamente termos que confirmam o que deseja ler; nas críticas que transcreve no romance ou, ainda, nos comentários que tece sobre como elabora a sua crítica teatral:

“Contrariando todos os meus hábitos, eu li o que acabara de rascunhar à mão sobre a peça com incrível facilidade, como se pensasse com os dedos, sentado a uma mesinha em meu quarto.”(p. 83) .

Na aferição dos fatos, o protagonista encena o duelo entre seu lado íntimo, fragilizado pela paixão e pelo sentimento precoce de velhice, e o lado racional, que, afinal, prevalece. Martins, como homem, controla sua privacidade, partilhando a intimidade apenas com amigas antigas e da mesma idade que ele. Como cidadão, é comedido em lugares públicos; na vida profissional, assume conscientemente a *persona*, a máscara de figura bem comportada, equidistante, justa; como réu, leva seu autocontrole à prova limite, revertendo sua condição de acusado ao se assumir como advogado de defesa durante o processo e, depois, ao publicar o livro. Embora a justificativa para escrever admita leituras diferentes (busca de entendimento do passado, tentativa de processar internamente o impacto do episódio, fortalecimento de sua visão dos acontecimentos etc.), prevalece o empenho em ordenar o acontecido: emoções filtradas pela razão; passado ordenado pela ótica reguladora do presente.

Em suma, por diferentes vias Martins reforça a autenticidade de sua paixão e traz atenuantes para seu gesto *criminoso*, usando a lógica do ciúme como argumento (álibi) chave. Conforme a tradição, a “dor da alma” (Sócrates) ou o “monstro dos olhos verdes” (Shakespeare<sup>6</sup>) ou, simplesmente, o *ciúme* se traduz já primeiro no olhar.<sup>7</sup> E o texto revela este encantamento imediato com a aparição mágica de Inês, seguido da reação brusca e preconceituosa face à presença do “outro” homem que se aproxima da jovem com uma intimidade intolerável para ele, que se sente excluído. Os verbos que emprega são fortes, de ruptura.

“Logo depois abandonei o Café, que começava a se encher demais para o meu gosto, e também porque não queria ficar embriagado[...].” (p.10)

<sup>6</sup> No debate, esclareceu-se a trama de *Otelo* para o grupo, citando trecho em que o ciúme doentio pela esposa faz com que o mouro de Veneza mate a honesta Desdêmona.

**Iago** – (...)Ora, digei-me apenas o seguinte: não vistes porventura nas mãos de vossa esposa, algumas vezes, um lenço com bordados de morangos?

**Otelo** – Dei-lhe um assim, foi meu primeiro presente.

**Iago** – Ignorava esse fato. Porém, tenho certeza plena de ter hoje visto Cássio passar na barba um lenço desses, que foi de vossa esposa

<sup>7</sup> Remetendo à etimologia francesa *jalousie*, de que derivou *gelosia*, janela.

Como se percebesse que eu os observava lançou um olhar firme na minha direção, mais curioso do que hostil. Paguei a conta e saí sem olhar para trás ( p.10)

Ele documenta a devastação do ciúme, não faltando os componentes de praxe: logo virão o medo da perda, a atitude de zelo e o sentimento de posse para com a amada. A seguir, ele compõe o retrato mais completo de sua fraqueza emocional, laboriosamente corroborada pela insegurança sexual, em certo episódio desmascarada por uma jovem atriz fora de seu circuito.

“Sou um homem que necessita, sobretudo quando se trata de uma relação nova, de certos preâmbulos para ligar-se; de um amparo cultural que lhe permita pescar, no fundo desse mesmo, uma auto-estima não encontrável em seus dotes físicos ou em sua personalidade como um todo, para então acender uma centelha” (pp. 72-73).

O uso da racionalidade contra o roubo da paixão já está traçado, portanto, desde a primeira página, Quando flagra a jovem através dos espelhos do Café – observação oblíqua, que lhe garante afastamento e controle. Os olhos e a escrita sintetizam o modo como Antonio lida com a realidade: distante e controlador:

“É preciso esclarecer que, na primeira vez em que a vi, ela estava sentada à mesa no Café e eu não podia observá-la de corpo inteiro, embora concluísse, por seu rosto de traços finos e delicados – etc. etc.” (p. 9)

Ele a apresenta de modo aparentemente despretensioso (não fosse o “é preciso esclarecer” que marca a intencionalidade do relato). Através de breve retrato, detalhes do corpo, sobretudo do rosto, indiciam a magreza posteriormente confirmada e provocam sua fantasia - a imagem dela evoca-lhe uma “princesa russa”.

Usando uma retórica persuasiva (denunciada nos elementos de coesão “então”, “a menos que”, e no sentido das palavras que emprega - “especule” “reconhecer”) constrói uma auto-imagem valorizada. Apresenta-se como pessoa diferente e até superior às demais, fugindo à vulgaridade, e como homem solitário, condição pela qual se identifica a ela. Por fim, a importância do

espaço, do pano de fundo dos acontecimentos, moldura e a medida do que pode e deve ver ou observar com discernimento. Martins sempre escolherá a privacidade ou, em lugar público ( como no Café em que a viu pela primeira vez ), um horário em que não se veja exposto a curiosidade alheia, estando mais livre para observar, domar o espaço.

O perfil psicológico do personagem indicado na cena inicial confirma-se gradativamente: homem solitário, excêntrico, sombrio, semi-alcoólatra, amante da “liberdade” e esquivo (“nunca fui homem de olhares”). Ele evita atitudes excessivas e sempre se precavê contra perigos da realidade externa, até mesmo da rua, *não apenas em sua vertente artificial, ou do “artifício”, como o mundo do teatro, mas de vida vivida, real, corpórea, “com seus suores, ânsias e lutas”*.

Não bastasse se servir da visão como medida de distância - a pretexto de viver de forma mais autêntica e obter maior eficácia no exercício profissional – o crítico agrega comentários sobre modos de olhar, sobre as intenções. Sua personalidade, para além de detalhista, é analítica e regrada (não tolera “abordagens ostensivas”). Esse ser espartano apenas se solta mediante ingestão de álcool. O encantamento, em suma, é mediado pela bebida, filtrado pelo espelho, vivenciado na distância da física da solidão. O perfil sóbrio, assim como o ciúme desencadeado pela triangulação inesperada, contribui para seu argumento de defesa. Só bêbado e apaixonado concede perder-se até na linguagem, como leitor e como autor.

A seriedade e até a humildade (admite se embriagar para se livrar da angústia ou se soltar; encanta-se consigo mesmo ao ajudar Inês no trajeto para a casa, como uma mula<sup>8</sup>, pouco depois de vê-la quase cair na escada do metrô) funcionam como virtudes, coroadas pelo enamoramento. Neste estado, faz associações bizarras, sente-se vítima, ao ponto de achar que foi objeto de uso por Inês e Bracatti, ou toma atitudes juvenis, imaturas, como a chantagem emocional que tenta fazer para agredir Inês, saindo com outra mulher.

<sup>8</sup> A conotação erótica é clara.

Para convencer ainda mais o possível leitor quanto a sua boa vontade e a seu equilíbrio fundamental, comenta outras representações artísticas e chega a dissecar o quadro *A modelo*, pintura de seu rival Brancatti, reforçando a credibilidade de sua palavra com excertos eruditos.

“As obras, quase todas, divergiam – e não apenas pelo seu suporte – não só dos melhores valores e tendências contemporâneos, apesar de ser difícil detectar tendências ou valores nítidos neste final de século ao contrário de seu princípio, como divergiam muito entre si. Fiquei pensando se os expositores não haveriam se unido sob aquele rótulo apenas por terem sido rejeitados pelo mercado, galerias e salões.

Se em certos quadros podiam ser rastreados um surrealismo ou um cubismo que já seriam suspeitos em sua época própria, isso não impedia que estivessem defasados em três quartos de século” (pp. 52-53).

## As peças

Mas são, sobretudo, as peças de teatro que mais convêm à sua justificativa. As encenações não apenas incorporam o ofício de Antônio à narrativa. Se “todo texto se constrói como mosaico de citações”, se é absorção e transformação de outro texto<sup>9</sup>, fazendo da obra literária um “espaço textual múltiplo”, estas referências fortalecem seu ofício, espelham sua vida íntima, pois abordam temas pertinentes à trama: desejo, ciúme, transgressão. Estão ali apontados o desencontro amoroso (*Folhas de outono*); a perversão, os planos da memória, a ambivalência entre realidade e alucinação, o triângulo amoroso (*Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, *Albertine*, peça imaginada, inspirada em Proust). As indicações seriam, por assim dizer, pistas visíveis (que ele deixa escapar ou que planta), dando suporte à figuração de um sujeito arrebatado por emoções avassaladoras. E ajudam a colocá-lo como vítima do destino. Em alguns momentos, chega a se figurar quase marionete do destino. Ele

<sup>9</sup> Kristeva, 1974, p. 64.



figura como homem digno, autêntico, e dissemina o fel da desconfiança quanto aos demais atores da história.

Em *Folhas de outono* faz remissão a Victor Hugo<sup>10</sup> de forma implícita, já que o escritor francês não é mencionado, nem há citações de sua obra. Estabelece uma ponte com a situação vivida por ele, numa atmosfera característica da literatura burguesa do Romantismo: a “maneira trágica e melodramática”, “o apelo sentimentalizante das folhas secas”, a trilha que “remetia a canções francesas, acordeons, esse tipo de coisa, umedecendo os olhos mais sensíveis... como os meus àquela noite.”, e o suicídio solucionando o conflito. A ambiência romântica hugoana aproxima Inês da personagem-mulher “vivendo o seu cotidiano com forte e às vezes melancólica serenidade.” (como a constatação da melancolia logo que a vê e a impressão que lhe deixara no metrô). Antonio Martins sai bem desta cena, perfil de bom moço. Descontando seu descrédito no que percebe como ultrapassado, piegas, a sua reação emocional termina valorizando essa zona turbulenta de emoções que, na verdade, apenas o assusta.

A outra peça é *Vestido de Noiva*. O duelo entre realidade, memória e alucinação; a possibilidade de se ter desfechos diferentes, conforme o peso da ficção ou do real; e a metrópole convêm também ao drama de Martins. Ao sair com a jovem atriz da peça, deixa o universo rodrigueano contaminar a sua vida. Ele se expõe de forma escancarada para o leitor, exhibe de modo quase cruel pontos fracos de sua intimidade sexual, fugindo ao padrão habitualmente reservado a um homem de sua idade, figura pública, destoando do estilo discreto.

Na terceira peça demonstra uma extrema familiaridade com o instrumental crítico e o usa para desacreditar a capacidade autoral da autora e da diretora, enquanto mulher e brasileira. Estando Martins, nesta fase, vivendo

<sup>10</sup> Quando compôs estes versos Hugo vivia dramas pessoais com a esposa. O livro fala de emoções ligadas à família, de sentimentos (alma). O tom melancólico no título desafia o contexto politicamente contestador da época. Hugo afirma escandalosamente a poesia livre para elogiar o lar, a felicidade, celebrar a infância e a busca da escuta da natureza e a contemplação do mistério das coisas.

uma crise com Inês, entende-se o emprego de um tom ferino que reverbera sobre a jovem modelo:

“sempre numa cama adornada de rendas, enquanto vários de seus personagens - numa movimentação por vezes lenteada, pairavam surgindo e desaparecendo ao redor do leito - numa cenografia móvel, constituída, entre outras coisas, de obras de arte ou pretensamente (como já vulgarizadas reproduções de Monet, Renoir.), além de texto do mestre Proust que podia ser ouvido, ora em off, ora através de personagens”.

A associação com a manipulação do artista plástico desponta nos mínimos detalhes: perfume, biombo, muleta, cenografia e obra falsa repetem o que Martins recorda do apartamento de Inês.

O acúmulo de textos de caráter testemunhal, as referências a manifestações artísticas, autores e obras, os permanentes espelhamentos que orientam o discurso de Martins sobre a vida e sobre as pessoas funcionam como uma *mise en abîme* que serve para questionar a possibilidade de se desenhar um individualidade consolidada, a força da representação – ou da produção - do eu; as fronteiras entre fantasia e real, mas, sobretudo, expõem um comportamento essencialmente vazio, um modo de viver que embaça a realidade pela profusão de discursos que não levam a nada. Ou, pelo menos, um arsenal teórico que não acrescenta significado, não ajuda a aprender com as experiências de vida.

### As outras palavras

“Se [o saber] não modifica nem melhora o estado de imperfeição, fora certamente preferível não adquiri-lo. É uma arma perigosa que embaraça e fere o dono, caso esteja em mão forte e lhe ignore a maneira de usar: ‘melhor seria não ter aprendido nada’”<sup>11</sup>

Ora, uma leitura acentuadamente psicológica, focada num sistema de compensação emocional e no ciúme, dá conta de parte da história. Mas

<sup>11</sup> Montaigne, Michel de. *Pedantismo* in: *Ensaio* – volume 1 (coleção *Os Pensadores*). São Paulo: Nova Cultural, 2000. (p. 143)

deixa em suspenso a discussão sobre o conceito de crime e, ao mesmo tempo, torna-se complacente com a faceta racional do narrador. Afinal, na perspectiva analisada até agora, a imagem de homem correto, com boas intenções (algo rodrigueano como: “se pequei, foi por amor”) sai fortalecida. Entretanto, se reavemos a questão do ponto de vista narrativo em primeira pessoa e a habilidade retórica do protagonista, avançamos na direção de outra hipótese, que o devolve ao banco dos réus, junto com o artificialismo de seu discurso, construído arduamente em causa própria. Martins é um mestre de retórica e socorre-se de todos recursos disponíveis: polidez (ao se referir a Inês e ao adotar um tom suave), franqueza, exibição de saber (citações), comedimento (ele jamais se exalta) etc.

Considerando a perspectiva do ato violento que está na base de todo este discurso-livro, a civilidade falseia diante do crime. Do ponto de vista jurídico, o crime, além de fenômeno social, “consiste em um episódio na vida do indivíduo. Não pode, portanto, ser dele destacado e isolado, nem mesmo ser estudado em laboratório ou reproduzido. Não se apresenta no mundo do dia-a-dia como apenas um conceito, único, imutável, estático no tempo e no espaço”. Ou seja: “cada crime tem a sua história, a sua individualidade, não há dois que possam ser reputados perfeitamente iguais”<sup>12</sup>. Evidentemente, a conduta criminosa faz nascer para as vítimas resultados que jamais serão esquecidos, pois delimitou-se no espaço a marca de uma agressão, seja ela de que tipo for (moral; patrimonial; física etc.).

Dado que o crime tem início no momento em que Antonio chega à casa de Inês, como interpretar esse “abrir a porta”? Para Antonio Martins, trata-se de um jogo consentido de sedução amorosa. Desta ótica, e mantendo a interpretação restrita ao plano psicológico, o álibi do ciúme e do alcoolismo dilui o argumento de estupro. No entanto, há outra maneira de entendimento, tanto que Inês move uma ação contra ele. Para a modelo, a entrada em sua casa, embora consentida (afinal de contas, ela o conhece e o respeita), evi-

<sup>12</sup> Jesus, Damásio E. de: *Direito Penal- parte geral*. 21ª ed. rev. atual. São Paulo, Saraiva, 1998, 1º vol..

dencia uma situação limítrofe de invasão de domicílio, pela forma como se deu. O alegado estado de enamoramento e o conseqüente acesso de ciúme perdem peso a favor da prepotência de Antonio, que insiste em lidar com a casa da jovem unicamente de acordo com a sua ótica de crítico e de rival amoroso. Martins definira de antemão aquele espaço como lugar de trabalho. Ou melhor: de trabalho com *mais valia*. Uma visão, senão cega, certamente parcial, autoritária. Ao se defender, no julgamento, justifica a falta de sensibilidade e de respeito (que sequer admite) pelo estado de paixão (que sustenta o estado de embriaguez).

No entanto, mediante a ótica do crime de invasão domiciliar e, depois, de abuso sexual, o álcool deixa de ser um pretexto, e torna-se um agravante do risco imposto à jovem deficiente física. Martins deixa de lado qualquer protocolo de civilidade ou de cordialidade<sup>13</sup> face à condição de vulnerabilidade, por natureza, de Inês (condição social, física e de gênero), atualizando a dualidade fortemente arraigada na cultura brasileira entre feminino-fragilidade e masculino-protecionismo.

Ora, deixar o fiel da balança pender para o lado agressivo do crítico dá ao acontecido uma dimensão mais condizente com o todo da trama, permitindo aprofundar a dinâmica entre campos de saber e de poder, exercidos na linguagem, tão familiar a Martins. Superestimar a proficiência retórica de Martins impediria admitir uma entrada capaz de detectar ambigüidades que o flagrassem na contramão (na contra-dicção). Também, ao invés disso, desqualificar seu texto como puro jogo de cena seria abrir mão da dubiedade e, sobretudo, aniquilar a personalidade de um indivíduo sério e metuculoso, que dificilmente adotaria um tom de farsa. Por fim, aceitar o teor meramente confessional (discurso de enamorado ressentido, num esforço verdadeiro para se colocar), seria apostar numa ingenuidade inverossímil. Diante desse quadro, o melhor é apreender Antonio Martins de outro modo – mas ainda em seu próprio

<sup>13</sup> Referimos a protocolos de comunicação, em linhas gerais afinados às máximas de Grice e os princípios de cooperação comunicativa.

domínio: investigando recursos retóricos e literários e, sobretudo, indicações marginais, menos em evidência, nas beiradas da trama.<sup>14</sup>

Em primeiro lugar, as peças podem ser relidas por outro prisma. Em *Sonata de outono* passamos a observar que, se Martins explora a semelhança entre a peça e seu encantamento por Inês, ele o faz em aspectos que não o comprometem, deixando de lado o que ajudaria a incriminá-lo. Registra a insensibilidade para com a mulher, mas, diferentemente de outras passagens por ele comentadas, não faz analogia consigo mesmo no aspecto autoria. Fica o autor-diretor da peça como culpado por “não ter dado a palavra ao feminino, deixava-o em liberdade silenciosa” – não ele. Em *Vestido de noiva* nota-se uma diferença fundamental: se no original os três planos da mente de Aláide duelam; no caso de Martins, a racionalidade contém o caos emocional, evitando que destrua a coerência narrativa. Por fim, em *Albertine* fica claro o pretexto para quase um exibicionismo erudito, tantas são as citações e referências:

Suponhamos, para argumentar, que, apesar disso, estaria até aí tudo bom, tudo muito bem, como um saudável disparo de rebelião contra a arrogância da lata cultura francesa, tão reverenciada pela incultura brasileira, não pretendesse esta última, pela mão e palavra da senhorita Beatriz Sampaio, falar também de forma autoral, através da voz de Albertine e suas companheiras de “jogos”, como Andrée, Gisele, Esther, a atriz Lea, a senhorita Vinteuil e quem mais fosse – mas principalmente Albertine -, as quais entre brincadeiras dúbias e de conotação erótica, lançavam sobre o jovem Marcel, em infelizes falas coloquialmente brasileiras, epítetos pouco lisonjeiros (p. 81).

Em segundo lugar, ficando no domínio erudito de Martins, a proposta intertextual do texto pede um diálogo com outras obras autobiográficas que tenham como pano de fundo a violência em disputas amorosas. A história da literatura e do teatro dá um toque de arte a crimes por ciúme. Situações assim parecem arquitetar a insólita união entre, de um lado, o visceral, contundente e

<sup>14</sup> Ou seja, uma postura metodológica orientada pelo indicarismo de Carlo Ginzburg, autor que trabalha com as estruturas invisíveis da realidade, valorizando a linguagem e a cultura na interpretação histórica.

violento e, de outro, o sutil, ardiloso e racional. Isto quando não se opera uma alquimia: o vingador revela um extraordinário talento para a escrita ou para a oratória através do ato de rememoração, paliativos para a sua consciência. Assoma, muitas vezes, uma compulsão à fala (escrita), como se o desenlace trágico parecesse insuficiente para erradicar um dilema que não se exaure, como se o desconforto do sujeito acometido por ciúme reservasse uma sobra para outras formas de expressão do sentimento.

## E o Machado entra na história

São muitos exemplos em que o ato em si (separação, assassinato, violência etc.) não basta para exaurir o desejo de vingança, o ressentimento ou sentimentos que foram sufocados para que se perpetrasse o crime. Há uma obsessão em manter acesa uma falta que não se extingue: o gesto, de tão pusilânime, parece demandar outro gesto e mais outro que supra o vazio precedente e que não se exauriu na vilania do ato. Como se merecesse um reviver do prazer ou a redenção pelo convencimento do outro – e de si mesmo<sup>15</sup>.

Em *Um crime delicado* destaca-se a presença-ausente de Machado de Assis. Mais exatamente, do autor de *Dom Casmurro* e de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Não tanto pelas poucas passagens em que o estilo machadiano dá piscadelas para os “eventuais leitores desta peça escrita”, nem pelo prazer da lembrança evocado por Bentinho, ao decidir escrever suas memórias, mas pelo conjunto de elementos envolvidos na trama.

Fiquei tão alegre com esta idéia, que ainda agora me treme a pena na mão. Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de

<sup>15</sup> “A sonata de Kreutzer”, de Tolstói, é uma modalidade desse gênero de escrita em que o desentendimento entre homem e mulher, a infidelidade, o ciúme e a hipocrisia deságuam em uma fala alucinatória, como se a dor e a incompreensão não se exaurissem no ato da separação.

maior tomo. Eia, comecemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu. Tive outras muitas, melhores, e piores, mas aquela nunca se me apagou do espírito. É o que vais entender, lendo<sup>16</sup>.

É mesmo difícil escapar do bruxo do Cosme Velho considerando qualquer autobiografia nacional movida pela recuperação do passado (numa espécie de acerto de contas memorialístico) e superação do ciúme e da solidão; que reporta à violência (de forma mais imediata para Antonio e mais remota para Bento); e que, ademais, refere a uma atração por uma jovem manca (*Brás Cubas*<sup>17</sup>). Na seara do ciúme, a imagem emblemática vem do teatro. Oteló habita a escrita de Dom Casmurro e retorna em *O crime delicado*. A lembrança de Shakespeare via Machado conjuga a questão do ciúme, do teatro, a intertextualidade, a evocação de personagens clássicos da literatura romântica ou por ela valorizados.

Mas a ponte com o ciúme, no aspecto psicológico, como se verá, não será o principal gancho entre o personagem de Sant'Anna e os de Machado. Para tal, vale a pena retomar Helen Caldwell, em estudo sobre Shakespeare em *Dom Casmurro*.<sup>18</sup> A crítica norte-americana investiga lapsos e contra-sensos plantados pelo autor fluminense na voz do narrador, que indicam a prepotência de Bentinho. O crédito de bom rapaz e homem traído cai por terra, dando lugar à personagem de ficção habilmente construída. É outra a discussão. Sob a infidelidade feminina, que se revela, afinal, de segunda ordem, questiona-se diretamente o protagonista-narrador enquanto figurão do império. Bento, instituído de sua “prerrogativa patriarcal”, “tem o comando da narração e está com a palavra, *que não é fiável nem neutra*”. Graças a esse dispositivo formal, o pacto narrativo é desqualificado, assim como “a precedência dita normal dos maridos sobre as mulheres” e o “crédito de um narrador bem-falante, à respeitabilidade das elites ilustradas brasileiras”.

<sup>16</sup> Assis, Machado. *Dom Casmurro*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Editora Aguilar, 1962, p.809.

<sup>17</sup> A crueldade do narrador chega ao ápice do cinismo com a frase: “por que coxa, se bela; por que bela, se coxa?”.

<sup>18</sup> Comentado com perspicácia pelo machadiano Roberto Schwarz. In: SCHWARZ, Roberto. *Leituras em competição*. *Novos estudos - CEBRAP* [online]. 2006, no. 75, pp. 61-79.

Nos dois casos trata-se de escrita testemunho, sob alegação de forte sentimento de ciúme, em que o exercício da escrita sugere racionalidade orientada pelo ponto de vista único. Em ambos há um crime admitido pelo narrador. Se Machado alude a *Otelo* de forma parodística e utiliza o *topoi* do ciúme para debater o conservadorismo e a opressão da sociedade patriarcal e oligárquica do fim do Segundo Reinado, a ponto de *Dom Casmurro* ser considerado modelar no que se refere ao panorama da sociedade brasileira do século XIX quanto a dinheiro, religião, sexo, família, classe, política, relações pessoais, uso da linguagem, da imagem, etc.<sup>19</sup>, Sergio Sant'Anna, em *O crime delicado*, debate a sociedade brasileira finissecular. Mas ela só é melhor dimensionada quando a abordagem psicológica conjuga-se a outra, relativa à disputa amorosa vista no âmbito mais amplo de poder. Não por acaso, como para Capitu, a Inês verdadeira se mantém enigma. Ela pode, no máximo, ser entrevista, nas poucas e muitas vezes falsas “frestas de objetividade” desta “peça” cujo autor seria o próprio algoz, crítico-autor com perspicácia para os pesos e medidas das palavras. É que faz questão de mostrar a diferença entre ser irônico (o que admite) e ser cínico (que refuta). Será?

Existe uma esfera de relação sempre associada ao dilema entre “ter ou não ter” direito: a da autoridade, seja no exercício da mesma quanto em sua aceitação. Autoridade pressupõe diferença, desnível. Como se demonstra a seguir, é questão de bastidores, mas fundamental, e engloba desde a situação do crime “em si” até a escrita (citações, o ato de escrever, a linhagem literária).

Aventamos a hipótese de que, conforme o entendimento da autoridade, ter-se-ão modos distintos de olhar e de dizer, passando, *grosso modo*, uma delas pela aproximação afetiva e corporal e outra, pela distância. Deste prisma, o conflito envolve e ultrapassa o choque entre o universo feminino e sensível de Inês (e até do sacrifício simbólico vaticinado em seu real nome – Inês de Jesus). O modelo de autoridade de Martins e seu sistema de vida,

<sup>19</sup> Gledson, John Gledson. Machado de Assis - Ficção e História. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2003



condicionados por um olhar distante e teatral, pode ser melhor entendido através da abordagem de Richard Sennett<sup>20</sup> sobre as emoções e os laços afetivos na atualidade – lealdade, domínio e fraternidade – e suas conseqüências políticas para a sociedade. Ele parte do pressuposto de que a autoridade é a expressão emocional do poder. Construída a partir de imagens de força e franqueza, a autoridade se contrapõe a outras dimensões em que psicologia e política estão envolvidas: a solidão, que seria a “percepção de estar isolado de outras pessoas” e em que não há vínculo; a fraternidade, construída com base “em imagens de semelhança”; e o ritual, o “vínculo mais passional e menos consciente de todos”.

Ao se instituir, o poder dá um sentido peculiar às condições de controle e influência, definindo à sua maneira uma imagem de força “sólida, garantida e estável”. Para entender melhor esse mecanismo, Sennett analisa os compromissos afetivos nas relações humanas, estabelecidos voluntariamente ou não, e a dimensão social e política macro que a autoridade pode assumir. Compreender o funcionamento, em especial o paternalismo, ajuda a entender melhor a natureza da relação (desigual) entre Inês e Martins.

A imaginação humana construiu elos materiais ligando as figuras de pai e patrão, de pai e líder, através da metáfora *paternalismo* (que substituiu o *patrimonialismo*), significando modos distintos de perceber a autoridade, que darão matizes diferentes à compreensão das relações. Estas diferenças estão na base do choque entre Martins (e seu universo) e Inês (*idem*). Serão cruciais no jogo amoroso (e ciumento) que ele inventa, sem, para isso, precisar do auxílio de um lago criando maledicências em seus ouvidos.

Desde o primeiro momento em que vê Inês, Martins esboça uma triangulação e uma situação de competição com outra figura masculina. Retrospectivamente, o tópico autoridade já está presente de forma germinal na reflexão que desenvolve quando da chegada do amigo de Inês logo que a vê no

<sup>20</sup> Sennett, Richard. *Autoridade*. Tradução de Vera Ribeiro. .Record: Rio de Janeiro, 1991

Café. Ele percebe uma ascendência do homem mais velho sobre a jovem e distingue as formas diferentes de relação de cada um deles para com ela: a do artista e a do crítico, até então apenas dois homens, de idades diferentes e com formas de se vestir idem – sinalizando opções de vida distintas também.

Nas etapas seguintes, Antonio Martins se vê confrontado com Inês, primeiro pela debilidade dela, fortalecendo nele a idéia de ter uma chance de vencer o oponente, uma vez que demonstra maior estabilidade na vida que o outro; depois, na casa dela, em que descobre meios para “abater” o rival (mesmo que a leve junto, de roldão). Mas a forma pela qual Martins traduz o pedido de socorro de Inês no metrô já antecipa o choque entre os dois universos. Equivocadamente, ele teme estar exposto a uma “louca” e interpreta erroneamente seu apelo; depois, abstrai a mulher sensual e coloca em primeiro plano a imagem da coxa. No passo seguinte, lê a casa de Inês de forma parcial, ou melhor, focado no seu interesse por ela e no seu ofício de crítico teatral. Em função de sua familiaridade com as manobras do poder e tendo ele a sensibilidade treinada para percepção de elementos do jogo social e artístico (tanto o texto quanto a vida social mesmo), repudia aquele sistema de vida, a seu ver, antiquado.

Ora, uma das formas usadas pelo princípio paternalista é a manutenção de espaços dos subalternos ou dependentes. Assim é que Martins interpreta a manutenção da casa de Inês pelo pintor exclusivamente como um controle exercido pelo “genitor substituto”. A diferença, claro, em relação às grandes instituições de controle paternalistas do séc. XIX, é que Inês pode influenciar quem lhe presta cuidados e pode usufruir de privacidade. Antônio, no entanto, orientado unicamente pelo sentimento de posse e pelo ciúme, não admite outro possível significado a não ser uma autoridade nociva exercida por seu rival, um “pai do trabalho” ou conselheiro da família. Limita-se a pontuar o falta de autonomia na vida da modelo, colhendo indícios, buscando ‘pistas’ a partir dos dados aparentes ou de fontes marginais. Como se colasse à figura pintor um tipo de empresário paternalista, que une simbolicamente em sua figura a

família e o trabalho, o que antes se fazia através de imagens deles próprios como autoridade, promovendo uma coesão comunitária. Ao jogar na cara de Inês que ela não é a dona das coisas que decoram a casa onde vive, é como se legitimasse o desejo de posse de bens materiais particulares, tão incentivado pelo individualismo, e que entra em choque com o paternalismo. É como se Antônio Martins detectasse a privação de liberdade imposta a Inês e arvorasse o direito de denunciar. Lida com Inês como se ela fosse um objeto ou uma função, e não uma pessoa com suas contradições, ambições, debilidades.

No tipo de controle do paternalismo, conforme Sennett, amor e poder se misturam, assim como altruísmo e egoísmo. O irônico na situação é quando se contrapõem as intenções competitivas de Antônio com relação ao pintor e a atitude dele com relação à jovem atriz: também Martins se dispõe a exercer um poder benevolente completamente egoísta. Em seu exercício profissional, fora de circuito paternalista, alimenta uma imagem dominadora e intimidante de autoridade. Ele se compraz em ser o braço em que ela se apóia, em ser aquele que irá ajudá-la e até desvendá-la a partir da análise do que diz ou escreve. Pateticamente busca o subtexto na carta manuscrita da modelo, lidando com um texto afetivo como se fosse um tipo de comunicação da mesma ordem de uma publicação de jornal.

Antônio se permite criticar e de tomar atitudes sem que se tenha estabelecido uma intimidade entre ambos. Ele transpõe limites. Sua atitude, orientada de forma narcísica a pretexto de ciúme e pela competição, impede-o de enxergar Inês em sua fragilidade. Não a percebe como parte de um universo distinto do seu, nem mensura a destruição que sua fala pode causar na vida da moça. Antes mesmo de qualquer ato de violência corporal, usa da palavra para agredi-la no aspecto mais sensível de uma relação paternalista: o sentimento de vergonha, ignorando, assim, totalmente, a motivação que poderia estar por trás da relação entre a modelo e o pintor. Assim, nega-lhe qualquer mérito ou valor de conquista daquele espaço em que vive. O admirador do belo, o esteta que se permitiu apaixonar por uma mulher que, pela deficiência física,

foge aos padrões de beleza em vigor, parece sentir-se, por isso, ainda mais ultrajado pela postura de Inês.

O mundo de Antônio Martins, focado na luta pelo autocontrole, está afinado com outra visão do capitalismo posterior, pela qual a imagem de autoridade paternalista soa anacrônica. A personagem Lena, amiga de Inês, refere-se ao pintor como pai de Inês, revelando que havia sido criado simbolicamente um laço consanguíneo (“emblema clássico do parentesco patriarcal”) que, para o jornalista, parecerá falso, anacrônico. De modo igual, pode-se estender esta perspectiva à formação do grupo de artistas *Os Divergentes*, com sistema de organização “familiar” próxima de certo ideário socialista romântico. No dizer de Sennett: “na era do alto capitalismo, a imagem paternalista foi uma tentativa de fechar uma lacuna entre o individualismo econômico e o desejo de comunhão”, evitando “a tragédia da solidão”. Para o historiador, o vínculo do paternalismo é o da metáfora: subtrai da palavra *pai* a benevolência egoísta e da palavra *patrão* um senso de força, “de poder de dominar os afetos de terceiros”.

Considerando que Inês compartilha de um sistema de relações de cunho paternalista, ela não vê contradição em ser, ao mesmo tempo, modelo e hóspede do pintor. Do mesmo modo, dentro de um sistema paternalista o poder de uma figura como Antônio Martins cresce e se efetiva através de laços pessoais. A reação de Inês movendo processo de estupro pode significar a descrença absoluta no padrão de autoridade representado por Martins. No paternalismo não há meio termo: fundem-se cuidado e poder, amor e poder. Ora, uma das acepções de autoridade é a de quem se vale da força para cuidar dos outros. E Antônio quer obrigar Inês a se ver como submissa ao poder do pintor. Conforme Sennett, a reação habitual, quando alguém submetido ao poder de outro perde a dimensão humana da autoridade e não a enfrenta, é cair em depressão. Antônio, que participa de um *modus vivendi* em que qualquer sacrifício pessoal opera sempre a favor de si mesmo, e de ninguém mais, relaciona o favor do pintor apenas a uma barreira à independência de Inês.

Sob que sistema de autoridade estaria, então, o crítico Antônio Martins? A da figura autônoma, que não prescinde da pretensão de cuidar e que dissimula o controle exercido sobre outras pessoas. Como vimos, ele tem as emoções e a conduta sob ferrenho autocontrole, e até o alcoolismo faria parte do jogo<sup>21</sup>. Até seu tipo de trabalho, que goza de independência para ser exercido em espaço privado, garante-lhe uma situação bastante diferenciada no conjunto das relações formais de trabalho. Conquistou este lugar por extrema especialização técnica, que é a forma simples desse modelo de autonomia. Mas é também dotado dos atributos de calma e frieza em momentos difíceis, o que lhe confere uma autonomia na forma dita “complexa”. Antonio se tornou pessoa necessária aos artistas e a indiferença sustenta esta dominação. É sua perversidade, já que nesse sistema a indiferença conota extrema crueldade. Não é à-toa que ele interprete desse jeito a autonomia de Inês em relação a ele. Autoconfiança e franqueza desmedida vão se opor às idéias de confiança, lealdade e compartilhamento, que pautam o grupo de Inês. Este tipo de autonomia de Martins tem forte potencial destrutivo e, para alguém que adota um sistema de vida como Inês, a indiferença é facilmente entendida como impessoalidade.

Ainda quanto ao uso do álcool para enfrentar situações difíceis, há diferença entre Antonio e Inês. Freud havia apontado o uso sistemático de veículos intoxicantes entre contemporâneos, como parte da luta pela felicidade, sendo apreciado como benefício, por promoverem a produção imediata de prazer e “também um grau altamente desejado de independência do mundo externo, pois sabe-se que, com o auxílio desse ‘amortecedor de preocupações’”. Conforme propõe Joel Birman<sup>22</sup>, a compulsão por drogas e estados de desalento explicam a condição do sujeito da pós-modernidade, em substituição ao estado de desamparo, peculiar à modernidade.

<sup>21</sup> Em nome da estabilidade financeira, conforto e prestígio, o alcoolismo do personagem pode ser lido como um sintoma do mal-estar da civilização (Freud), relacionado às sociopatias contemporâneas, agravadas pelo desenvolvimento urbano e tecnológico. O vício seria uma das formas de suportar frustrações, de lidar com o caos cotidiano que ele evita com empenho.

<sup>22</sup> V. bibliografia

O modo de ser de Antonio Martins adquire outra conotação, pelo prisma da autoridade autônoma. Primeiro, a disciplina, a organização, o comando da psiquê. Seu método é rígido e sistemático. Segundo, como resultado deste “treinamento da totalidade do eu”, há a visibilidade. Ter sucesso é saber usar a disciplina em benefício próprio. Haveria uma equivalência entre ser bem informado e seguro, ter independência e destacar-se – tornar-se incomum (diferente de “não ser normal”). Um dos recursos é provocar a vergonha, que veio substituindo a violência física para disciplinar o cotidiano. Antônio abstrai uma possível vergonha de Inês com relação ao próprio corpo, embora, já no encontro no metrô, ela tenha sugerido que se sentia vexada com a falta de equilíbrio. Considerando que a experiência da autoridade se fundamenta no medo de pessoa mais poderosa, infligir dor é uma base desse poder. Assim, desejar um tratamento especial é tentar algo raro nos dias de hoje: o sentimento de respeito por exercer as tarefas prosaicas da vida.

Outro modo de exercício da autoridade autônoma é estabelecer um vínculo caracterizado pela luta pelo reconhecimento, em conflito com a indiferença ou com a aparente calma. Criam-se relações baseadas no desequilíbrio, que pode levar até a uma dependência desobediente. Se o paternalismo traz uma falsa afirmação de interesse, a autonomia envolve outro tipo de ilusão: um poder se disfarça parecendo não vir de lugar nenhum, ser impessoal e vir encarnado na palavra “influência”. O convite para a exposição foi logo interpretado por Antonio Martins pela ótica aliciadora<sup>23</sup>. Uma das decorrências da valorização do conceito de influência é tangenciar a manipulação. Por fim, a liberdade. Daí a reação negativa dele face ao modo comunitário dos artistas do grupo *Divergentes*.

Há, também, uma crença de que ser autônomo é ser livre. A autonomia ergueria uma barreira contra o mundo. Citando Tocqueville, Sennett remete ao desejo de ser deixado entregue a si mesmo, defendendo o próprio espaço através de uma condição de igualdade ou, senão, de recolhimento, para ninguém se

<sup>23</sup> O aspecto psicológico em que, por exemplo, o empregador é um facilitador traz a idéia de que mais influencia do que dá ordens.

intrometer na vida particular. A autonomia com o ideal de liberdade está ligada a esse retraimento, a essa insensibilidade deliberada para com o outro. É o que Antonio Martins, solitário no limite do fóbico social, dono das próprias idéias, confronta com Inês, também solitária, mas não livre - no modo como ele entende a liberdade, mesmo que tenha um preço a pagar:

“Afirmativa esta que me senti na obrigação de negar com um galanteio ridículo, o que me leva a refletir sobre como somos conduzidos, socialmente, a atitudes que desprezamos”.

Nesse contexto de exercício de autoridade – e exercício autoral – quando se discute ter-se efetivado ou não um estupro, entra em jogo o valor e o significado dos gestos em cada um desses mundos que, bem ou mal, se comunicam graças ao sistema de vida de uma cidade cosmopolita como o Rio de Janeiro. E do qual Martins teima fugir, com sua coerência autoritária e ciumenta. Apenas no jogo de sedução que ele fantasia oblitera-se a desigualdade entre ambos. É que, nesse choque entre o mundo do crítico e o dos artistas “marginais”, existe outra faceta, ligada a discursos distintos sobre o corpo: um deles, disciplinar, com imposição de postura regrada e funcional face à educação, ao trabalho, à socialização (“como o corpo deve ser”); e outro, antidisciplinar, orientado pela idéia de liberação do corpo, que encontra no meio artístico um terreno favorável de expressão. No primeiro, predomina a adoção de um modelo que pouco considera a singularidade da pessoa. Este Martins, por mais que se queira autônomo, curva-se a exigências sociais convencionais, particularmente em um ambiente artístico carioca. No segundo, evita-se a demarcação do corpo separada de um todo, numa perspectiva afinada com a fenomenologia de Merleau-Ponty - “Ser corpo... é estar atado a um certo mundo, e o nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço”<sup>24</sup> -, que formou a mentalidade e a visão de mundo de uma geração mais livre e solta dos anos setenta, como esta a que pertenceria a dionisíaca Inês e o pintor Brancatti, que são vistos por Martins com uma conotação decadentemente *hippie*.

<sup>24</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 205

## Entre homens

O livro *Um crime delicado* é uma obra, um processo de criação de imagem, na concepção filosófica clássica de representação (*Vorstellung*) - o que representamos para nós mesmos. Assim, se entende que tornar sensível (um objeto ausente ou um conceito) através de imagem, figura ou signo é um modo “fazer ver”, de pôr diante dos olhos. Implica um potencial de projeções e de associações, dando espaço, portanto, à intervenção de outras pessoas, sem, no entanto, deixar de ser um recorte *singular* que exclui qualquer outra cena. Escrever, para um crítico teatral com amor próprio ferido, significa erigir uma imagem pessoal contra a imagem de um artista *estrangeiro*, duplamente: de outro país e de outra esfera espiritual. Trata-se de exercício de autoridade – mediante a escrita, instrumento de dominação para Antonio Martins.

Situando a trama numa visão contemporânea mais ampla, *Um crime delicado* traz à baila outro conflito, de alcance mundial: a *violência difusa*, “disseminada e dramatizada pelos meios de comunicação em escala global”, cujo alcance social e cultural ainda está para ser definido, considerando suas múltiplas manifestações. Paralelamente, firma-se a noção de “cidadania dilacerada”:

“dilaceramento do corpo, da carne, a crescente manifestação da violência física na sociedade contemporânea, que ameaça as próprias possibilidades da participação social. Força, coerção e dano, em relação ao outro, como ato de excesso presente nas relações de poder – do nível macro, do Estado, ao nível micro, entre grupos sociais – vêm configurar a violência social contemporânea”.<sup>25</sup>

Nesta perspectiva de representação, Antonio Martins conta a história que quer contar. O paradoxo maior está em que um indivíduo com uma abundância de canais de entendimento do mundo, da arte e de si próprio não

<sup>25</sup> Santos, José Vicente Tavares dos. *Violências, América Latina: a disseminação de formas de violência e os estudos sobre conflitualidades*. Sociologias, Porto Alegre, n° 8, 2002. Em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-45222002000200002&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222002000200002&lng=es&nrm=iso)



se torne melhor, nem mais aberto, nem mais mutante que os demais; ao contrário, embora exposto a tantas circunstâncias / experiências artísticas, apenas reafirma, patética e maniacamente, um mesmo *eu* em grande angular, umbilical e cego. E sequer a condição de crítico poderia servir de atenuante para esse artifício. Mais: todo o seu comportamento sinaliza um *modus operandi* representativo das relações afetivas e profissionais no mundo moderno capitalista, com suas drogas legalizadas, dentre elas o sonífero e o álcool.

Seu lado mordaz e excessivo se expande na intimidade de velhas amigas amantes, com o escudo na cultura erudita e com uso da ironia e do sarcasmo por escrito. Senão, em situações excepcionais, no escuro, a contragosto, ou através de uma voracidade sibilina que o faz roubar até mesmo o termo *crime delicado* e o estampe na capa do livro.

## O roubo

Antonio Martins cunha a expressão *um crime delicado* a partir de uma frase usada pelo advogado de defesa de Inês, que o chamou de “criminoso delicado” durante o julgamento. Há uma provocação na apropriação em si e em seu uso para título do romance. Por que alguém recém-absolvido de acusação criminal insiste em recorrer a um termo que traz o reconhecimento implícito de um crime (cometido por ele mesmo)? Por que insiste em ficar no lugar de culpado? O modo pelo qual ele se sente culpado é o mesmo pelo qual o acusam? O desejo de Martins em manter o vínculo com Inês é tanto que vale a pena assumir sua natureza transgressora?

A personalidade sem limite, impelida a ocupar um lugar de destaque (na imprensa, no jogo amoroso) a qualquer custo, faz com que tome para si o argumento do oponente, a seu favor. Deste ângulo, pode-se associar o ponto de vista narrativo a um exercício de força, de autoridade, uma maneira de diminuir a fala do outro, abraçando as duas histórias: a fábula propriamente dita sobre as circunstâncias do envolvimento dele com a jovem, o possível estupro e conseqüente julgamento; e a história da escrita.

Numa abordagem que considera o homem apaixonado, poder-se-ia deduzir que Antonio Martins insiste no crime para sustentar um vínculo (mesmo que perverso ou culpado) com Inês. Mas suas ações contradizem esse entendimento e favorecem uma interpretação que o coloca exercendo um “autoritarismo esclarecido”, prepotente e confiante na impunidade e, até mesmo, insinuam um tipo de prazer em ligar seu nome a um crime. O próprio ato de escrever o livro poderia ser uma extensão do delito, um modo superior de estar no mundo. O crítico seria, então, um cínico e todas as alegações de ordem afetiva, todas as confissões seriam mentiras, ardis? Para por à prova esta possibilidade de interpretação, a mudança operada na expressão primitiva e a cunhada por ele pode ser uma pista.<sup>26</sup>

Se o entendimento do significado das palavras e de seus usos está associado ao lugar que se ocupa na sociedade, os termos *crime*, *criminoso* e *delicado*, presentes nos discursos do advogado de defesa e do crítico poderão suscitar compreensões distintas, mediante o lugar de onde cada um fala. Antes, porém, há uma questão de ordem semântica, que independe da situação de comunicação. O mesmo vocábulo pode adquirir sentido diverso, quase oposto, seja numa perspectiva diacrônica (mudanças históricas por que passam as palavras), seja sincrônica (contexto frasal).<sup>27</sup> As mudanças costumam não apagar o sentido primitivo que ali fica, de forma residual.

Quando se avança no sentido dos termos, os efeitos de sentido e as conseqüências na interpretação do episódio narrado ficam mais nítidos. Pertencente ao campo jurídico, à esfera do Direito, *crime* confronta a idéia de norma. Enquanto conceito material, *crime*<sup>28</sup> é “violação de um bem penalmente protegido” (lembre-se que Martins lida com a casa de Inês como espetáculo; ela, como lar). No aspecto formal, trata-se de fato típico e antijurídico. Para

<sup>26</sup> Conforme Carlo Ginzburg, citado anteriormente.

<sup>27</sup> A título de exemplo, as palavras *soberba* e *sofisticado*. Na passagem de adjetivo e substantivo o primitivo brilho pessoal de *soberba* se apaga a favor da postura pretensiosa, a ponto de virar pecado. E o *sofisticado* pode perder o status de refinamento para traduzir expertise de manobra nociva, como ao se dizer que “fulano é um conquistador sofisticado”.

<sup>28</sup> Damásio E. de Jesus: Direito Penal- parte geral. 21ª ed. rev. atual. Saraiva. São Paulo: 1998. 1º vol. 744 p.

caracterizar um “fato típico” é necessária conduta humana dolosa ou culposa, e um nexos entre conduta e resultado. É também o enquadramento do fato a norma penal que o incrimine. A antijuridicidade consiste na “relação de contrariedade entre o fato típico e o ordenamento jurídico”<sup>29</sup>

*Delicado* pertence ao campo da sensibilidade, do perceptivo, do psicológico e estético e sugere atitude ou modo de ser ou de expressão, algo que é frágil em si ou com o outro. Ou da ordem do pudor, que demanda tato no fazer ou dizer, mediante as circunstâncias. Ser ou não delicado pressupõe manejo psicológico e envolve sutileza, moderação, contenção em relação ao outro; supõe certa abnegação (sem conotação religiosa).

A combinação dos termos resulta num paradoxo. Mas não é só: no título, um substantivo simples precede o adjetivo; na frase do advogado, o substantivo acentua a materialidade física do agente (*criminoso* aponta para um sujeito específico, diferentemente de *crime*). Além disso, enquanto o advogado se serve de um substantivo concreto (*criminoso*) o crítico, ao usar substantivo abstrato (*crime*)<sup>30</sup>, abstrai o caráter de agente e o desloca para o evento. Para a cena. É o que poderia existir de ironia na fórmula inicial se perde numa possível conotação sentimental. Crime, por natureza, atrita com delicadeza. Os dois termos não convivem com tolerância, respeito ou simpatia. Por outro lado, a pressuposição de que todo crime é *sempre* indelicado não indica que seja, necessariamente, violento, no sentido da agressão física, embora, pelo lado psicológico, sempre o seja em algum nível, para quem o sofre. Conflita com delicadeza em dois aspectos, portanto. Ademais, comparando com a

<sup>29</sup> Buscando um linguajar mais corriqueiro para a terminologia jurídica, através de exemplos: a pessoa não pode comer açúcar, mas comete “o crime” de fazê-lo. Numa primeira instância será metafórico; se exagerar na dose, estará atentando contra a própria vida. Ou ainda: ter de se proteger do sol já faz parte do senso comum, mas a pessoa não resiste à tentação. Será suave, portanto, quando incidir sobre quem comete o “delito” por não ter sabido cuidar como deveria cuidar de si mesma. O exagero poderá trazer – em médio prazo com certeza – danos por vezes irreversíveis. A situação muda de figura quando a ação se dirige a outrem: se alguém oferece ou insiste, por exemplo, que um diabético abuse de açúcar, estará, senão cometendo crime no sentido literal, no mínimo estará mais do que indelicado.

<sup>30</sup> Substantivo abstrato refere-se a sentimento (amor, alegria), a qualidade (beleza, feiúra, delicadeza) e a ação (namoro, casamento, beijo).

expressão “delicadeza criminosa” observa-se que o lugar da ênfase está no qualificativo. Através dele destaca-se a intenção; no caso, de falsidade – uma falsa delicadeza, ou delicadeza nociva, passível de, ao invés de somar leveza, pesa, “agride” metaforicamente.

Mais ainda: apenas advogado e crítico empregam o termo “delicado” associado à idéia de crime (criminoso). A reação de Inês é bem outra: reage emocional e corporalmente ao confronto. Os dois homens revelam pertencer a território distinto do de Inês, que, sendo mulher, faz uma acusação de crime, sem adjetivos.

Todas estas variações apontadas confrontam lugares, interesses e condições sociais de cada personagem na história: acusadora/mulher/ coxa; advogado de defesa/ réu/crítico. E são igualmente importantes quando se tem em mente a adaptação para o cinema. Naturalmente, mudanças foram feitas em relação ao romance, pelas diferenças de linguagem. Conforme depoimento do diretor, comparando outras de suas realizações:

“É um filme mais subjetivo, enquanto os outros eram mais narrativos, com uma idéia central e questionamentos que vinham da literatura do Marçal – falam da violência rural (“O matador”), da violência urbana (“O invasor”) e da história recente do país (“Ação entre amigos”). Meus filmes têm sim um projeto estético e político. Já “Crime delicado” tem como tema central a busca de outras questões, entre as quais o universo da arte”.<sup>31</sup>

As peças exibidas foram três: textos fetichistas anônimos recolhidos por Maurício Paroni de Castro (*Confraria Libertina*); *Woyzeck O Brasileiro*, adaptação de Fernando Bonassi para a peça de Georg Büchner, interpretado Matheus Nachtergaele e Marcélia Cartaxo, direção de Cibele Forjaz; e *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, escrito em 1848.

Como em *Folhas de Outono*, *Leonor de Mendonça* e *Woyzeck*, conservam a referência ao gênero drama romântico, ao *Otelo*, a ciúme e morte, e

<sup>31</sup> In: [http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/ju/maio2006/ju324pag12.html](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/maio2006/ju324pag12.html).

as tramas discutem a condição da mulher. A abertura fica por conta da peça fetichista, antecipando a questão sexualidade e perversão. Diferentemente do romance, o filme cria uma situação de choque imediato, que destoa, inclusive, da visualidade que se segue, sóbria, discreta, sugestiva. Também a encenação é dramatizada. A câmera se movimenta pouco e o diretor prefere retratar os interiores, com tomadas no bar, palco, restaurante, galeria etc. O recorte teatral estende-se ao universo das artes plásticas e seu enquadramento. A escolha do artista Felipe Ehrenberg (atuando como ator, no papel do pintor) ajuda a pontuar a discussão da liberdade e da violência, não apenas pelo meio discurso no final do filme. Aqui, recorrendo a referências externas, pode-se ver o contraponto com a visão do protagonista que, mesmo depois de posto em cheque em seus critérios de perfeição e de beleza, não consegue se abrir para leituras múltiplas da arte e da vida. Um texto que Ehrenberg escreveu para a sua exposição *Violentus/Violatus* (Instituto Anglo-Mexicano de Cultura, A.C. México, em setembro de 1999), do qual transcrevemos trechos, discorre sobre o mundo do qual o crítico teatral foge, tanto em sua vida particular, bem como o tipo de arte que não aceita e não consegue entender:

“Se responde a lo que se vive. La violencia no sólo me embarga en las calles y carreteras o a altas horas de la noche sino en todas partes, cada minuto de las 24 horas. Los hampones que más me amenazan no son los morenos del anuncio espectacular sino los finos y encorbatados criollupies que se aparcelan el país; considero en extremo violenta la manera en que desgobiernan los descartados usurpadores que ocupan nuestras instituciones; considero que nuestra dependencia económica nos violenta hasta lo más profundo del alma; considero violentísimos nuestros retrocesos culturales, con todo y sus estandartes guadalupanos y la resultante “indignación” de los militares.

Quizá la única manera que tiene un artista para estimular un diálogo contestatario sostenido siga siendo la deconstrucción del arte, para en su lugar construir con arte.

En su vertiginoso desarrollo, las artes plásticas han inventado más y más nuevas maneras de crear imágenes que van desde el más sencillo dibujo a lápiz hasta la digitalización por cualquier medio habido y por haber. Es posible, asimismo, compartirlas de mil maneras más, desde el tradicional traslado de mano en mano, hasta la transmisión

encriptada por vía satelital al alcance de millones a la vez. Para enunciar al universo de manera visual (reconstruir nuestro colectivo imaginario), hemos superado los handicaps que nos reducían a técnicas y habilidades comparativamente magras, esas que hoy llamamos “tradicionales”, las que no han caído en total desuso sólo por dos razones, ambas muy poderosas. La primera, a todas luces pedestre y banal, obedece a dinámicas que enrarecen objetos y servicios por igual con tal de multiplicar su plusvalía en el mercado; la segunda es gloriosa, pues es la que les permite aún hacernos pensar: lo único que justifica preservar prácticas artísticas antiguas es su sustento filosófico. De no ser por esto, serían totalmente anacrónicas. Esta pequeña pero concentrada exhibición es, pues, un acto de fe”.<sup>32</sup>

A inabilidade dos instrumentos de leitura de mundo por parte do crítico fica patente quando perde o controle sobre seu corpo e sobre seu ideal de Belo. Ironicamente, a estética romântica que ele contesta de forma jocosa foi quem trouxe a valorização do feio que revolucionou toda a arte contemporânea. Mas ele é incapaz de encampar esta experiência para a vida particular.

*Um crime delicado* expõe, assim, a dramaticidade subjacente ao cotidiano. O espaço específico e do teatro, da casa ou de um atelier acabam se tornando lugares teatrais - coordenadas sempre insuficientes diante das surpresas e das diferenças que a convivência provoca. As pessoas se deparam no dia a dia. A reserva daqueles que estão em uma situação de poder não reverte a favor da contemplação, do mergulho na interioridade. Exemplo é o protagonista, o crítico teatral Antonio Martins, que nem quando assiste a peças, se deixa “tocar”. Não deve. Circula em poucos lugares e seu modo de lidar com eles está associado a um camuflado exercício de violência e de autoridade. Está instalado, definitivamente, um choque entre metrópole e intimidade, engendrando modos de atuar e viver através de artifícios – físicos, retóricos e emocionais.

Todos esses aspectos estão bem desenvolvidos na proposta fílmica, que engloba o debate moral e, em certa medida, a política de poder, na manipulação da sua fotografia em jornais, durante a exposição e o julgamento, ou no

<sup>32</sup> In: <http://ehrenberg.tripod.com>.

jogo que estabelece com a atriz global, bela e medíocre. Um dos pontos altos do filme é a discussão conjunta que promove entre teatro, pintura e cinema, evidenciando as passagens entre diferentes formas de arte e entre o mundo real e representado. É isto desde a cena inicial que é a de uma cena teatral em um palco. Mas a escolha quase exclusiva da intimidade da vida de Antonio Martins, em detrimento da rua, não encampa metaforicamente o medo pânico da elite quanto à vida urbana cotidiana. Como se viu, a partir de Machado de Assis, questões existenciais se relacionam, dramaticamente, a particularidades do país e da cidade e são essenciais para dimensionar o impacto nos comportamentos. O personagem do crítico repete no trato da vida cotidiana a postura de observador do mundo do espetáculo. A atenção obsessiva com determinados objetos (espelhos) e a cartografia urbana que constrói para se movimentar indicam distância e análise fria, para qual o olhar é o principal veículo e a linguagem o principal suporte e meio. A sua tensão em passagens subterrâneas (metrô) que simbolicamente indicam campos ocultos do imaginário é um exemplo de como a cidade é vivida como espaço cênico desordenado a ser evitado: o lado do espectador não deve se misturar ao do ator. Num contexto litorâneo como o carioca, onde o corpo é exibido de forma mais explícita e natural, trazer o burburinho das ruas e usá-lo a favor do confronto entre Inês e de Martins daria outra coloração à história. Sem isso, perde-se a possibilidade de surpreender uma sociedade plural, não apenas restrita a artistas divergentes, mas manifestada no dia-a-dia. A vida social não é um todo coerente, independente de se estar ou não apaixonado pelo diferente, pelo perturbador, pelo estranho. Neste meio a relação de cada um com seu *corpo próprio* interfere na interpretação e na encenação em si mesma. A narrativa constrói uma crise do personagem. Mas a sua ambivalência não chega a acontecer “por dentro” de forma radical – vai buscar objetos em que se vê representada. Assim, a investigação psicológica do mundo sombrio e assustado do crítico é representada no filme com primor, mas perde-se a discussão social urbana mais ampla, referida anteriormente (autoridade e paternalismo), ao subtrair o torvelinho da vida na rua (no romance, o contexto da agitação do Largo

do Machado e os ambientes públicos da cidade do Rio de Janeiro). Mas são percalços das adaptações. Aliás, é o próprio Sergio Sant'Anna que comenta, a propósito, o sentimento diante desse crime (literalmente) delicado:

“não deixa de haver uma sensação de perda quando uma obra sua é adaptada para um filme – e não é apenas uma questão de controle. E, num paradoxo, por outro lado não gostaria que filmassem literalmente minha história. O fato de haver intervenções também me excita enquanto artista. É uma questão de a obra se abrir”.<sup>33</sup>

## Bibliografia

- ASSIS, Machado. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1962.
- MONTAIGNE, Michel de. *Pedantismo* in: *Ensaaios* – volume 1 (coleção *Os Pensadores*). São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2004.
- \_\_\_\_\_. *S/Z*. Edições 70, 1999.
- BIRMAN, Joel. *Arquivos do mal-estar e da resistência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- FREUD, Sigmund. 1930. Vol. XXI. *O Mal Estar na Civilização*. Pág. 97. E.S.B. Imago Editora. 1ª edição. 1974. RJ.
- GINSBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. – São Paulo: Cia. das letras, 1989.
- GLEDSON, John Gledson. *Machado de Assis - Ficção e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.
- GRICE, H. Paul. *Lógica e conversação*. Trad: João Wanderley Geraldi. In: *Fundamentos Metodológicos da Linguística*. Marcelo DASCAL (org.). Vol. IV. Campinas: Unicamp, 1982.
- HALL, Stuart. *Identidade Cultural na Pós-modernidade*. São Paulo, DP&A, 2001
- Jesus, Damásio E. de: *Direito Penal- parte geral*. 21ª ed. rev. atual. São Paulo: Saraiva, 1998. 1º vol., 744 p.

<sup>33</sup> In: <http://www.mnemocine.com.br/promo/crimedelicado.htm>.



KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates).

MONTAIGNE, Michel de. *Pedantismo* in: *Ensaaios* – volume 1 (coleção *Os Pensadores*). São Paulo: Nova Cultural, 2000 (p. 143).

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, Perspectiva, 1999.

SANT'ANNA, Sergio. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANTOS, José Vicente Tavares dos. *Violências, América Latina: a disseminação de formas de violência e os estudos sobre conflitualidades*. *Sociologias*, Porto Alegre, n° 8, 2002.

Schwarz, Roberto. *Leituras em competição*. *Novos estudos - CEBRAP* [online]. 2006, n° 75 [cited 2007-09-17], pp. 61-79.

SENNETT, Richard. *Autoridade*. Tradução de Vera Ribeiro. Record: Rio de Janeiro, 1991.



## A dança dos Orixás: mito e história

Aissa Afonso Guimarães<sup>1</sup>

*“Eu só acreditaria num deus que soubesse dançar.  
E, quando vi o meu Diabo, achei-o sério, metódico, profundo,  
solene: era o espírito de gravidade – a causa pela qual todas as  
coisas caem. (...)  
Agora estou leve; agora, um deus dança dentro de mim.  
Assim falou Zarathustra”*

(Nietzsche, 1987: 58)

No pensamento ocidental, a dicotomia instaurada, entre o bem e o mal, pela antiga tradição metafísica distinguiu radicalmente o corpo do espírito; e a ética cristã, fundamentada nas oposições, submeteu o corpo à negatividade dos valores fazendo triunfar a racionalidade da mente sobre a irracionalidade do corpo, a pureza do espírito sobre a impureza da carne, a imortalidade alma sobre a transitoriedade da vida física, o divino sobre o humano. Na modernidade, o corpo pesquisado, esquadrihado, mapeado em suas especificidades tornou-se objeto da ciência e, mais recentemente, das novas tecnologias.

O corpo, pensado, através de séculos no ocidente, como objeto, teve sempre seu sentido apropriado pela consciência ou razão, através da ética, da estética, da medicina, da biologia, da fisiologia etc. Assim, nas diversas áreas do conhecimento, com suas linguagens específicas, o corpo foi analisado e pesquisado como objeto; nossa proposta é, sobretudo, tomá-lo como sujeito, personagem de uma narrativa sem palavras, criador de uma linguagem própria - a dança.

Nossa abordagem interpretará a dança dos orixás enquanto narrativa mítica e enquanto fenômeno coreográfico artístico; e o corpo, sujeito da dança, respectivamente, como mediador entre o humano e o sobrenatural e

<sup>1</sup> Profª Adjunta do Centro de Artes – UFES (Universidade Federal do Espírito Santo)

como indivíduo criador de arte. A dança dos orixás, no candomblé, como atividade ritualística religiosa, em que se reatualizam experiências ancestrais, remete-se diretamente a uma memória mítica. É enquanto prática artística - como o conjunto de movimentos coreográficos que integra a modalidade de dança, afro-brasileiro – a dança do orixás remete diretamente a uma memória histórica.

No Brasil existem inúmeras religiões de matriz africana, decorrentes do tráfico negreiro desde o período colonial, essa designação genérica alude à diversidade própria de influências e sincretismos dos cultos recriados nas diásporas; as diferenças estão ligadas a inúmeros fatores históricos. “Sabemos que o termo “África” é, em todo caso, uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo principal ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos.” (Hall: 2003, 31). Por isso, muitas vezes os cultos de uma religião, com a mesma matriz africana, podem apresentar diferenças nas práticas ritualísticas, conforme as influências, da religião, dos membros da comunidade ou da matriz africana predominante (kêtu-nagô, jêje, angola, congo etc.), na casa-de-santo<sup>2</sup>.

Referimo-nos especificamente ao candomblé porque, dentre as religiões politeístas de matriz africana no Brasil, ele sintetiza, com origem na tradição nagô, a estrutura mítica do panteão afro-brasileiro, e abriga a totalidade do conjunto de orixás, que são cultuados nos variados cultos, existentes nas diferentes regiões do país.

A fundação dos primeiros terreiros de candomblé se deu na primeira metade do século XIX na Bahia, em Salvador<sup>3</sup>. Esse momento ficou marcado também pelo fortalecimento das relações diretas entre Brasil e África, particularmente com a tradição nagô de Ketu e com a língua iorubá, através de

<sup>2</sup> Casa-de-santo ou Terreiro – palavras genéricas, usadas pelos praticantes das religiões afro-brasileiras para designar o lugar da liturgia; templo onde se cultuam as divindades e se realizam os rituais religiosos. No candomblé é espaço sagrado de culto aos orixás.

<sup>3</sup> Sobre o tema consultar os autores, citados nas referências: Roger Bastide, Pierre Verger, Juana Elbein dos Santos, Deoscóredes Maximiliano dos Santos, Agenor Miranda Rocha, Muniz Sodré.

viagens realizadas por importantes sacerdotes da religião, descendentes de africanos, como é o caso de *Iyá Nassô*. *Iyá Nassô* foi uma das fundadoras do terreiro denominado *Iyá Omi Axé Airá Ontile* (ou *Intile*), um dos primeiros terreiros de candomblé, que ficou conhecido, como *Ilê Iyá Nassô* em homenagem a ela. A partir de cisões internas no terreiro *Ilê Iyá Nassô* surgiram duas outras casas-de-santo, que se tornaram igualmente famosas em Salvador, *Iyá Omi Axé Iyá Massê*, conhecida como “*Gantois*” e “*Ilê Axé Opô Afonjá*”.

O *Ilê Iyá Nassô* um dos mais antigos terreiros de candomblé da Bahia, é, popularmente, chamado da “Casa Branca do Engenho Velho”, bairro onde se estabeleceu, depois de algumas mudanças, e onde está até hoje. O espaço é garantido pelo tombamento do prédio, em 1984, como “monumento nacional”, pelo IPHAN. O tombamento do edifício foi uma alternativa para a preservação do espaço-roça tradicional da “Casa Branca” como salienta Gonçalves ao analisar a história do patrimônio cultural no Brasil, “(...) o Terreiro Casa Branca em Salvador está longe da imagem convencional de um monumento histórico e arquitetônico nacional.” (Gonçalves, 2002:120). O que indica que a ação se concretizou, principalmente, pela importância do terreiro para a história do candomblé, e não pelo valor do patrimônio edificado.

Além da significação histórica da ação de tombamento e da garantia do espaço físico, lugar sagrado do culto para a comunidade, este fato representa, simbolicamente, o reconhecimento do terreiro da “Casa Branca”, como símbolo da tradição nagô no Brasil. Além disso, assim como afirma a força das comunidades religiosas, do “povo do santo”<sup>4</sup>, pela importância da participação da comunidade neste processo, e do candomblé como parte integrante da tradição cultural brasileira.

Na cosmogonia nagô do candomblé, as divindades, orixás, viveram os tempos do princípio, das origens do conhecimento das forças da natureza,

<sup>4</sup> Povo-do-santo – expressão usada para designar os adeptos do candomblé e da umbanda.

expresso nas atividades fundamentais para a sobrevivência humana. Desse modo, os orixás estão diretamente ligados aos elementos da natureza e às funções que simbolizam a realização do homem na sua humanidade.

○ orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabeleceu vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, (...). (Verger, 1993:18)

Os orixás são as divindades do *Orun* – a morada dos deuses, eles espalham seu *axé*<sup>5</sup> pelo mundo, e se comunicam, por meio da dança, com os homens no *Aiyê* – a morada dos homens. O *Orun*, segundo os mitos de origem iorubá, é o conjunto dos nove espaços que compõem o universo infinito, o *Aiyê* (terra) situa-se no quinto espaço, o espaço intermediário.

O *xirê* (dança) narra o mito dos orixás. Cada ritmo ou toque específico de orixá, tocado nos tambores ou atabaques sagrados, durante o ritual, invoca, a presença da divindade no *Aiyê*, que manifestando-se no corpo dos iniciados, comunicam ao homem a sabedoria divina e redistribuem a força vital – o *axé*.

“O orixá é uma força pura, àse imaterial que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles.” (Verger, 1993: 19)

A incorporação no ritual do candomblé faz do corpo o sujeito da narrativa, é ele que tomado pela divindade/orixá vivencia e transmite o mito. Recorreremos aqui às acepções de memória do pensamento grego antigo, respectivamente, *mneme* (memória) e *anamnesis* (recordação), como instrumentos para compreensão do que desenvolveremos nos termos memória mítica e memória histórica, em nossa leitura sobre os diferentes modos de realização da dança dos orixás.

A sabedoria (*sophia*) para os gregos era privilégio exclusivo das divindades, inacessível aos homens, que no exercício de sua compreensão

<sup>5</sup> *Axé* ou *Àse* – princípio de expansão de toda realização, unidade dinâmica, força asseguradora do devir (fluxo incessante de todas as coisas) que guarda e redistribui os fundamentos míticos e a energia vital.

poderiam tornar-se no máximo filósofos – amigos da sabedoria. O conhecimento essencial (*alétheia*), enquanto o que não pode ser esquecido, remete-se diretamente à sabedoria de *Mnemósine*, divindade da Memória, mãe das Musas, aquela que segundo o *aedo* (poeta) Hesíodo, sabe “tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será”<sup>6</sup>.

É, sobretudo, por intermédio do *aedo* (poeta) que, inspirado pelas Musas, a *mneme* (memória) se manifesta, e a *alétheia* (a - prefixo de negação, *Lethes* – divindade do esquecimento), o “não-esquecido”, é comunicado aos homens. “Quando o poeta é possuído pelas Musas, ele sorve diretamente da ciência de *Mnemósine*, isto é, sobretudo do conhecimento das “origens”, dos “primórdios”, das genealogias.” (Eliade, 1972: 108). As Musas falam através dos *aedos*, que, “possuídos” por elas, atingem as profundezas do conhecimento do tempo do princípio, a *arkhé* (origem); esta memória manifesta por meio das narrativas dos poetas, a que os gregos denominavam *mneme* (memória), é o que, neste texto, relacionamos diretamente com o termo memória mítica.

“Uma cultura de *arkhé* - entendida como ritualização de origem e destino e não como repetição mecânica de fundamentos – é uma cultura simbólica por vias de corpo e território.” (Sodré, 1997: 30).

Do mesmo modo que o *aedo*, os iniciados do candomblé “possuídos” pelos orixás, narram, através das danças, as histórias dos eventos míticos. Essa memória mítica de *arkhé* é invocada, nos rituais sagrados do candomblé, pela presença dos orixás, que incorporados nos iniciados do culto, narram histórias dos princípios dentro da tradição iorubá. No entanto, a narrativa dos orixás não é proferida pelo verbo, mas pelo corpo. O corpo abrigo do divino, por intermédio da dança, nos rituais de candomblé, vivencia as histórias primordiais, é ele quem media a comunicação entre o homem e as divindades, reatualizando e transmitindo um patrimônio de memórias ancestrais afro-brasileiras.

<sup>6</sup> Hesíodo *apud* Eliade: 1972, p. 108.

O terreiro é o território sagrado onde a temporalidade do ritual se manifesta, no tempo cíclico do rito, onde cada orixá dança sua história de *arkhé*. A dança ritualística é a narrativa do corpo enquanto sujeito, pois ele tem seus significados no gesto, na expressão e nos movimentos que religam a história das relações dos orixás com os elementos da natureza e com as ações primordiais da humanidade.

Tomemos como exemplo o orixá Ogum, suas histórias míticas revelam sempre seu espírito desbravador, sua habilidade e domínio do ferro, e sua natureza guerreira; por isso nos dias de festa em que se veste o orixá<sup>7</sup> ele é quem sai na frente, depois do despacho de Exu<sup>8</sup>, abrindo os caminhos para as outras divindades se manifestarem no terreiro. No Brasil, Ogum está associado diretamente à guerra e ao ferro, de modo que usa vários acessórios forjados por ele, como capacete, espada, e outros, que o vestem como guerreiro que é. Assim, quando Ogum dança sua dança de guerra, empunhando sua espada, ele faz vibrar no ar a sublimidade da força bruta, celebrando e participando o conhecimento essencial da natureza.

Conforme podemos perceber na representação da imagem abaixo<sup>9</sup>, o predomínio do azul escuro remete, diretamente, a cor associada a Ogum; o fundo sugere a movimentação da espada e a energia emanada deste orixá; a barra de instrumentos de ferro, na parte inferior da imagem, é uma representação associada ao seu ofício; Ogum é o primeiro artista, aquele que conhece profundamente os segredos dessa matéria, na África ele é, não só o deus dos



<sup>7</sup> A expressão 'o dia que se veste o santo ou o orixá' se refere aos dias de festas litúrgicas dedicadas aos orixás, em que os "filhos-de-santo", adeptos do culto, iniciados para esta função, incorporam as divindades.

<sup>8</sup> Exú é o procriado, o elemento diferenciado, nascido da integração de princípios míticos de origem, ele é o mensageiro dos deuses, que possibilita a comunicação entre o *Orun* e o *Aiyê*, entre os homens e os orixás., No candomblé como na umbanda, em qualquer cerimônia, primeiro se saúda Exú, somente depois de cumpridas as obrigações para esta divindade é que as atividades litúrgicas podem se realizar.

<sup>9</sup> <http://www.paubrasil.com/Paginas/Orixas/Miniaturas%20Orixas.htm>, imagem capturada em 28/08/07. O trabalho artístico é de autoria de Aurilda Sanches e as fotografias são de Christian Fehr.



ferreiros, mas também dos agricultores, escultores, carpinteiros, enfim “de todos aqueles que utilizam esse metal...” (Verger, 1993: 86).

A dança de Ogum é explosiva, com movimentos rápidos e grandes, que ocupam muito espaço devido à amplidão e a força dos gestuais que caracterizam a violência, a valentia e a coragem da condição de guerreiro dessa divindade. A dança de Ogum, assim como de todos os outros orixás, reafirma no transcorrer do rito, a memória mítica da divindade e do homem.

A dança e o ritmo sempre estiveram presentes nos rituais religiosos das culturas originárias ou de *arkhé*, como demonstram os relatos e análises antropológicos e etnográficos; seja nas nações africanas, nas tribos indígenas brasileiras, nos antigos povos europeus, a dança e o ritmo exerceram e exercem funções essenciais ligadas às necessidades estéticas fundamentais do homem, como a comunicação, a expressão e o prazer. Na dança dos orixás, o corpo, como sujeito, investido de sentido, é território de incorporação de outros personagens, que ultrapassa a condição do indivíduo no mundo para criar o elo transcendental com o universo do sagrado.

“A necessidade de se transfigurar na personagem é uma exigência cultural. (...) A chuva, o trovão, as colheitas, as estações, são temas destas imitações recriadoras, entre sociedades cuja mitologia ainda não tem uma forma de elaboração literária.” (Filho, 1986: 17)

Filho, em “A Personagem Dramática”, ao analisar o surgimento da personagem no teatro, ressalta que o desdobramento e o apagamento transitório da personalidade individual são aspectos fundamentais dos rituais de culturas tradicionais de diferentes lugares e épocas.

Neste sentido, o corpo, na condição de mediador do sobrenatural, é também criador da linguagem da arte; ele é tanto abrigo de memórias míticas (*mneme*) como veículo de recordação (*anamnese*) de memórias históricas, sujeito criador de arte e história. As atividades da memória provêm da mesma origem (*arkhé*), e constituem a condição cultural do homem. Mas possuem naturezas distintas, com modos próprios de realização e temporalidades es-

pecíficas, respectivamente, a memória mítica no tempo cíclico do princípio, que se reatualiza em cada ritual, e a memória histórica, linear, sucessiva do passado/presente, onde se realiza o pensamento, a história e a arte.

A dança dos orixás, enquanto dança artística, é um conjunto de danças que integra a modalidade chamada dança afro-brasileiro, e que faz parte tanto da história da dança no Brasil como da construção da memória histórica da nação.

A dança dos orixás, como parte integrante da dança afro-brasileiro é uma releitura dos passos, bailados, gestos, intenções e informações rítmicas e corporais das danças ritualísticas; que a partir da mistura de técnicas, exercícios de dança, decomposição e estilização dos movimentos são recriadas coreograficamente. O fenômeno cênico, vinculado ao desempenho e estilo do bailarino e à concepção coreográfica, é, no momento de sua realização, uma interpretação individual.

Isto marca a diferença fundamental entre a dança ritualística dos orixás nos terreiros de candomblé e a dança dos orixás como interpretação artística, pois neste caso, não há incorporação, há interpretação do corpo do bailarino; não é um deus (orixá) quem dança, mas, o homem, “pois o ouvido, o dançarino - o tem nos dedos dos pés!” (Nietzsche, 1987:.231)

A caracterização de uma dança artística brasileira surgiu num momento histórico de ações de afirmação e de consolidação da identidade brasileira, que se revelava tanto no estudo dos folcloristas como no interesse dos intelectuais e artistas modernistas pela questão da identidade; e ainda na política do Estado Novo, que se empenhava na construção da nação pelo Estado. Este buscava, na originalidade das práticas culturais populares, elementos para elaborar, através das artes e dos esportes, um ideário de nação, um modelo de identidade e um imaginário de brasilidade.

Neste contexto surgiu a dança brasileira, no decorrer dos anos de 1930, 1940 e 1950, através de pesquisas e trabalhos coreográficos de

bailarinas como Felícitas Barreto, Erus Volúcia e Mercedes Batista, pioneiras no estudo das danças populares e folclóricas, e na recriação coreográfica dos seus movimentos, passos, bailados para os palcos e para o cinema. A mistura da técnica clássica e acadêmica do balé com o universo corporal e rítmico das tradições populares possibilitou a criação de composições coreográficas, de danças tipicamente brasileiras. A busca identitária no universo da dança no Brasil é explicitada, por Erus Volúcia, numa conferência proferida em 1939, no Teatro ginástico, na cidade do Rio de Janeiro. A palestra foi dedicada a Gustavo Capanema, então ministro da Educação e Saúde do governo de Getúlio Vargas no Estado Novo, cuja atuação política se empenhava na afirmação uma identidade nacional e na preservação do patrimônio nacional<sup>10</sup>.

“Antes de apresentar em público meu trabalho, aprendi quatro anos de dança clássica e estudei a história e o folk-lore do meu País, (...). Em começo, as hostilidades do ambiente e desconfianças e de preconceitos maguaram-me bastante o espírito inexperiente. Mas hoje todos me acompanham, bem ou mal, e nossas dansas rumam o estrangeiro” (Volúcia, 1939: 20).

Novamente aqui o corpo é sujeito, que conhece as possibilidades estéticas do movimento, por isso o bailarino é capaz de recriar e exprimir através dos gestos, das intenções, das expressões e dos sentimentos o fundamento estético dos movimentos dos orixás, remetendo sempre a essa origem simbólica e ancestral brasileira. Este fundamento intrínseco à dança afro-brasileira e, especificamente, à dança dos orixás, é tão profundo que, muitas vezes, antecede e transcende o aprendizado e a execução coreográfica dos movimentos pelo bailarino.

“Eu não danço por informação, em meu corpo de mestiça orgulhosa da ancestralidade bem cedo acordaram as manifestações atávicas. Parece que foi ontem... estou ainda a vê-la, (...), a “macumba” do

<sup>10</sup> A atuação de Gustavo Capanema no MES (Ministério da Educação e Saúde) está diretamente associada à criação do SPHAN, atual IPHAN; o que demonstra o empenho do governo de Getúlio Vargas, durante o Estado Novo, na afirmação da nacionalidade.

João da Luz, com aquelas músicas que conservo de cór e aquelas estranhas cerimônias que eu não compreendia e que me fascinavam (...). Comecei a dançar naquele terreiro, dei lá os meus primeiros recitais” (Volúcia, 1939: 19).

O depoimento da bailarina nos mostra que, no caso da dança afro brasileira, as diferentes atividades de memória se entrecruzam, na medida em que a reconstrução de um universo simbólico cultural na diáspora, transpassa os limites das origens étnicas e sociais, despertando o que a bailarina identificou como manifestações atávicas, trazidas no corpo, abrigo daquela memória mítica do terreiro, dos batuques e dos bailados. E, que, por outro lado, se insere como sujeito na construção da memória histórica, tanto por constituir parte da história da dança brasileira, como por afirmar e representar a identidade mestiça, que se identificava com o ideário para a construção da nação brasileira na época.

Isso nos faz concluir que, embora os eventos míticos e os acontecimentos históricos não se realizem na mesma temporalidade, o encontro entre as origens ancestrais da memória mítica e da memória histórica, se realiza de diferentes modos e em ocasiões distintas, toda vez que o mito se presentifica na história. Desse modo, entendemos que a dança dos orixás é, no Brasil, uma das formas em que a ancestralidade, por intermédio do corpo, se faz arte e história, com a força dos orixás.

## Bibliografia

BASTIDE, Roger. *As Américas Negras*, São Paulo: Difel, 1974.

\_\_\_\_\_. *Estudos Afro-Brasileiros*, São Paulo: Perspectiva, 1983.

BOSI, A. *Dialética da Colonização*, 3ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BUARQUE DE HOLANDA, S. *Raízes do Brasil*, 17ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

BUENO, Mª L. CASTRO, Ana L. de *Corpo – território da cultura*. São Paulo: Annablume, 2005.

- CHARBONNIER, G. *Arte, Linguagem, Etnologia*, Campinas: Papyrus, 1989.
- DAMATTA, R. *Carnavais, Malandros e Heróis*, 6ª ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- ELIADE, M. *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Mito e Realidade*, São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FILHO, Rubem R. *A Personagem Dramática*, Rio de Janeiro: INACEN, 1986.
- FONSECA, Mª Cecília L. *O Patrimônio em Processo – trajetória da política federal de preservação no Brasil*, 2ª ed., Rio de Janeiro: UFRJ/Minc-IPHAN, 2005.
- FREYRE, G. *Casa Grande e Senzala*, 28ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1992.
- GONÇALVES, José Reginaldo S. *A Retórica da Perda*, 2ª ed., Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora – identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- LE BRETON, David. *Corps et Sociétés – essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris: Librairie des Méridiens, 1985.
- LUZ, Marco A. *Do Tronco ao Opa Exim – Memória e Dinâmica da Tradição Afro-Brasileira*, Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos Meio às Mediações – Comunicação, cultura e hegemonia*, 2ª ed., Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- MORAES, Mello Filho. *Festas e Tradições Populares do Brasil*, São Paulo: Universidade de São Paulo, 1979.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zarathustra*, 5ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.
- ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, 3ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ROCHA, Agenor M., *Os Candomblés Antigos do Rio de Janeiro*: Faculdade da Cidade/TOPBOOKS, 1994.
- SANTOS, E. Juana *Os Nagô e a Morte*, 5ª ed., Petrópolis: Vozes, 1988.

\_\_\_\_\_. Negro, Preservação do Patrimônio Cultural, in: Chão, *Revista de Arquitetura* nº2, Rio de Janeiro, 1978.

SANTOS, M. Deoscóredes dos. *História de um terreiro nagô*, São Paulo: Max Limonad, 1988.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças*, 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARTZ, L. M. e REIS, L.V. de Sousa *Negras Imagens*, São Paulo: Edusp, 1996. Sodré, Muniz. *O Terreiro e a Cidade*, Petrópolis: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. Corporalidade e Liturgia Negra. Negro Brasileiro Negro. *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro: IPHAN, nº 25, 1997.

VALENTE, Waldemar. O Sincretismo Afro-Brasileiro In: *Brasiliana* v. 280, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1976.

VATTIMO, Gianni. *O rastro do rastro. A religião*. Relógio D'Água, 1997.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tias bairanas tomam conta do pedaço*. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, vol. 3, n. 6, 1989, p.207-228.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. 4ª ed. São Paulo: Corrupio, 1993.

VOLÚSIA, Eros. *Dansa Brasileira – A criação do bailado brasileiro* (Conferência realizada em 20 de julho de 1939 no Teatro Ginástico). Rio de Janeiro: Typographia Batista de Souza, 1939.

## **Super sizes, fast food and fast life: reflexões sobre a cultura de consumo**

*Elaine Teixeira Rabello<sup>1</sup>*

Nunca os documentários estiveram tão em voga no mundo do entretenimento. Sim, é entretenimento, ainda que venha em um perfil de crítica social ou repasse de informações (nada impede que também o seja). De qualquer forma, a pulsão escópica que carregamos da natureza humana – a vontade de ver, observar, espiar os acontecimentos e incidentes – fez com que o cinema, a TV, as lentes em geral se curvassem à realidade e aos temas do dia-a-dia, colocando-os no centro de discussões, diversões e, quem sabe, de um cineminha de domingo à tarde com a namorada. Em qualquer lugar é possível ver através de uma lente a realidade de algum outro lugar, e esta prática está começando a render muitos milhões, graças à nossa sede por realidade (só uma provocação filosófica: por que temos tanta sede de realidade? Não vivemos em uma grande realidade? Ah não?!).

Seguindo o movimento de Michael Moore no cinema independente que, com alguns milhares de dólares registra alguma temática da realidade, rendendo milhões de bilheteria, Morgan Spurlock produz e lança em 2004 o quarto documentário mais assistido na história do cinema, o *Super Size Me*, vencedor de prêmios – entre eles o Oscar de Melhor Documentário – e provocador de críticas e discussões polêmicas. Segundo Spurlock, sua intenção era discutir a cultura do *fast food* e chamar atenção para suas implicações orgânicas. Considerado por alguns um exagero metodológico, a discussão se deu a partir da ingestão, por trinta dias ininterruptos, de todas as refeições nos restaurantes da rede McDonald's. Os resultados são previsíveis...

<sup>1</sup> Bacharel em Psicologia e Psicóloga pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ. Mestranda do Programa em Saúde Coletiva do Instituto de Medicina Social – UERJ.

Independente da iniciativa de Spurlock ser considerada absurda ou admirável, o que pretendo destacar aqui são outras questões. Quem assistiu o documentário já sabe das conseqüências físicas e psicológicas que este mergulho no “mundo do grande M amarelo” causou, já sabe quais argumentos contra *fast food* são utilizados no filme, e até quem não viu pode imaginar o que é abordado. Portanto, a proposta neste breve ensaio será outra. Utilizemos o filme *Super Size Me* como ponto de partida para uma discussão sobre a cultura *fast*, denominada de forma mais pomposa por alguns de *pós-modernidade*.

Entre diversos teóricos, há uma discordância sobre a nomenclatura que se dá à época contemporânea: modernidade, pós-modernidade, alta modernidade, supramodernidade, segundo estágio moderno, modernidade líquida, entre outras, todas pautadas pela caracterização das relações de consumo. Adotaremos os termos pós-modernidade ou hipermodernidade para a época contemporânea marcada pelas relações de consumo, pela produção do *fast* e do efêmero em todos os planos de relação do homem.

Bauman (1999) destaca a transição de uma sociedade moderna – que, para ele, é caracterizada pela produção de bens – para uma sociedade de consumo (pós-moderna). Lembra que todas as sociedades tiveram que produzir para consumir e consumir para produzir; o que muda de uma época para outra é apenas o pólo de ênfase. O consumo, atualmente, é a ênfase nas atitudes e nas relações.

Gilles Lipovetsky, autor do termo “hipermodernidade”, fala da origem da sociedade moderna como resultado da passagem do mundo industrial (ou modernidade) para o mundo globalizado (ou pós-modernidade), pelo avançar das fases do consumo: na primeira fase, a produção em massa pelo taylorismo e pelo fordismo possibilitou as primeiras formas de consumo pós-moderno, inicialmente para os de classe econômica mais privilegiada e, ao longo do século XX, disseminado às classes menos privilegiadas. Instaura-se a pós-modernidade, uma época curta para Lipovetsky, uma transição para o que vivemos hoje, a hipermodernidade.



A hipermodernidade surge da ansiedade gerada pela pós-modernidade (Lipovetsky, 2004) já que, ao mesmo tempo em que aumentaram as possibilidades, aumentaram também as responsabilidades. Paradoxos do tipo “responsabilidade x desregramento”, “autocontrole x deixar-se levar”, “anorexia x obesidade” foram impregnando o cotidiano pós-moderno, em que não se sabia que extremo adotar justamente por ter a opção de todos eles. São os efeitos do crescimento de opções, que geram também um aumento nos sentimentos de descontentamento (Lasch, 1986).

Discute-se respeito às leis e dirige-se falando ao celular. Fala-se em qualidade de vida, mas o número de doenças aumenta. Responsabilidade social, uma discussão em moda, enquanto pessoas são demitidas em massa. Este é o paradoxo da hipermodernidade: “quanto mais avançam as condutas responsáveis, mais aumenta a irresponsabilidade” (Lipovetsky, 2004, p.27). A grande angústia do homem contemporâneo pós ou hiper-moderno é não saber como isso pode ir mais adiante.

Ante este cenário, proponho a reflexão sobre a cultura *fast food* como ícone desta sociedade marcada por traços de oralidade (Lasch, 1986) ávida pela incorporação e satisfação de prazeres a curto prazo. É algo que vai além dos hábitos alimentares, que perpassa as relações e as ações humanas nas sociedades urbano-ocidentais. Pretendo ainda levantar questões para debates do que oferecer respostas ou opiniões minhas, a não ser a crença na arte e na linguagem como instrumentos de crítica pessoal, mas não encerradas em si mesmas. Não vou falar de minhas opiniões sobre o filme de Spurlock, nem de suas implicações para as redes de fast food. Se fizer você, leitor, ter vontade de dialogar comigo sobre as proposições deste ensaio, terei atingido meu objetivo. Porque é da crítica ou do comentário que nascem as idéias. Pelo menos funciona assim para mim e, ao que parece, funcionou assim para Spurlock.

## Vocês têm fome de que? A cultura de consumo e a alimentação pós-moderna

A idéia de Spurlock surgiu quando foi noticiado que duas jovens americanas processaram a rede McDonald's, acusando-a de ser responsável por seus problemas de obesidade. Isto reacende as velhas discussões sobre a responsabilidade das empresas de tabaco pelos problemas de saúde pública causados pelo fumo, a culpa dos fabricantes de armas pelas questões da violência urbana. Enfim, de quem é a culpa? De quem é a responsabilidade pelo modelo social em que vivemos hoje? Se os Estados Unidos são o país com o maior número de obesos no mundo, culparíamos as redes de alimentos ou os indivíduos que optam (tomemos todo o cuidado com o verbo "optar" na sociedade de consumo!) por consumirem produtos destas redes? O Estado, que cria e sanciona leis de bem-estar social que facilitam e incentivam o estabelecimento das redes de *fast food*?

Pensar a culpa da *fast food* exigiria pensar também na culpa do sistema de trabalho que oferece tempos curtos para as refeições, na culpa dos pais que incentivam os filhos a comerem nestas redes, do sistema empresarial que dá abertura para este tipo de restaurante, etc. A conclusão a que quero chegar – na verdade, duas – são um tanto quanto óbvias, mas precisam ser ditas: a primeira é que **não há produto sem consumidor**, logo, se ninguém demandasse, não haveria oferta disponível ainda, muito menos em tal quantidade. A segunda conclusão é: **não há modelo unicausal que explique este sistema**. Não é possível culparmos alguém por alguma coisa, simplesmente. Na pós-modernidade, modelos de causa e efeito não funcionam mais (ou melhor, não satisfazem mais, porque funcionar, eles nunca funcionaram). Diz-se que as redes de fast-food influenciam consideravelmente no tipo de alimentação que as pessoas estão comendo, devido à massificação da cultura alimentar. Mas esta sentença poderia ser reescrita, dizendo que não são as *fast foods* que massificam esta cultura; elas existem decorrentes desta massificação, que vai além da comida.

As redes alimentares são lojas de conveniência. Como tal, elas não vendem hambúrgueres (ou pastéis, ou esfihas). Elas vendem **conveniência**. O papel delas é estar sempre o mais próximo possível de você, na hora em que você precisa. Oferecer uma comida que fique pronta em menos de um minuto. Aceitar todos os cartões de crédito. Ter cardápios combinados que facilitem seu processo de escolha (mas, quem nunca ficou indeciso entre um Bic Mac ou um Cheddar McMelt?). Ter computadores dentro das lojas para uso do cliente em seu 'horário de almoço'. Eles não vendem hambúrgueres. Vendem conveniência. E argumentos como “isso é conveniente só pra eles, donos das redes” são falhos. É conveniente para todos, para os donos das franquias, para os clientes, para o sistema, para a sociedade. Então, de quem é a culpa?

Remetendo-nos novamente ao filme, Spurlock ia fazer todas as suas refeições no McDonald's. Toda vez que lhe fosse oferecida a promoção *Super Size*, ele não poderia recusar. Repito, ele **não poderia recusar uma quantidade maior de prazer** que lhe era oferecida. Creio ser este ponto muito interessante, porque é uma cultura que vai além da loja do McDonald's. Não recusamos – **não podemos** recusar – supostas vantagens, porções extra, nem sequer temos tempo nem costume de pensar em custo-benefício. Promoções do tipo “pague cem e leve mil” fazem nossa mente ficar concentrada no fato de pagarmos apenas 10% do que levamos, não no fato de não precisarmos de “mil qualquer coisa”. Cultura oral, consumo, consumo, consumo. Como chegamos nesta fase?

Aprendemos a consumir na infância. Claro que Freud vai explicar, falando da oralidade, da primeira relação que temos com o mundo através da incorporação do alimento oriundo do seio da mãe. Mas convido a você – e a mim mesma, neste papel de psicóloga – a transcender o individual. Na infância, nas relações com os outros, aprendemos a consumir (as relações e os outros, inclusive!). O desenho da turma do Ronald McDonald convida você a brincar em um mundo maravilhoso de um palhaço esquisito, um pássaro barrigudo, um boneco meio-pirata-meio-irmão-metralha e outros personagens

balofinhos. Têm brinquedinhos nos lanches, parques com supervisores que olham as crianças enquanto os pais saboreiam McFritas e minutos de férias e descanso neste mundo atribulado. Falo de ícones do McDonald's, mas qualquer rede de conveniência terá seus próprios personagens e atrativos, que seguem mais ou menos a mesma lógica. Veja a lanchonete de uma típica escola americana, por exemplo (e a brasileira não fica atrás...).

A alimentação é uma necessidade de sobrevivência para a espécie. Os hábitos gregários da espécie humana estiveram historicamente ligados à alimentação, que passou a ser um componente da socialização humana desde seus primórdios de civilização. Durante boa parte da história da humanidade, a caça, a coleta e a pesca foram os recursos para que o homem conseguisse alimento para si e sua prole e exigiam que grupos se unissem para conseguir o sustento. Entretanto, estes recursos eram por vezes incertos, exigiam nomadismo. Ao instaurar as práticas de plantio, bem com de criação de animais e, posteriormente, a prática do comércio, a lógica da produção se estabeleceu entre os grupos humanos. Produzir o que comer era a garantia de ter o que comer. Mas, notem, o foco estava na produção, e não no consumo. A produção garantiria acesso fácil aos alimentos. Bastava ter moeda e poderíamos, inclusive, trocar alimentos.

Em um salto para o século XX, equipamentos como refrigeradores, fogões a gás, microondas, entre outros, agilizaram os processos de cocção e transformação de alimentos. Reparem, o foco da produção não pertence mais ao cotidiano do cidadão, porque ele já compra o alimento semi-pronto. As técnicas de armazenamento e velocidade deslocam o foco da produção do alimento para o consumo deste. É neste cenário, em meados da década de 50, que surgem as lanchonetes de *fast food*. Não importa de que é feito, como é feito, interessa que chegue em poucos minutos às minhas mãos e que eu possa consumir.

Os Estados Unidos são precursores e inventores desta prática. Rápido, acessível, barato e satisfatório. Nestes adjetivos, fica até difícil saber se estamos

falando de comida, de empresa, de relações. São características da *fast food*, mas também de tudo que diz respeito à lógica de consumo, da *fast life*.

Insisto: modelos unicausais não explicam nem o caos da saúde pública norte-americana por conta da obesidade nem o encanto do medonho palhaço Ronald McDonald sobre nossas crianças (e digo crianças em idade e a criança interior que todos nós carregamos, ávida por consumir). Além da oferta e da disponibilidade deste mundo maravilhoso *fast tudo*, quando falamos em alimentação, especificamente, vemos que não é somente uma questão mercadológica em estrutura de lanchonetes, propriamente ditas. É uma cultura alimentar que resulta em *fast fat problems*.

Podem dizer que é mal da Psicologia, mas eu terei que retornar à infância, novamente, para que possamos rever como esta cultura é passada de geração (pós-moderna) à geração (hipermoderna). Observe como pais tratam o momento da alimentação de seus filhos. Existe uma angústia, uma impressão de que a criança não está comendo o suficiente. Não pode deixar nada no prato! Algumas vezes, parece uma questão de vida ou morte. Tem que comer! Vejamos que é uma angústia dos pais, e não das crianças. Mas estas crescerão e assumirão esta angústia como imperativo em suas vidas. Quando eu como, mamãe sorri.

Curioso também é que o alimento é muitas vezes prêmio por algum feito. Se comer toda comida, ganha sobremesa. Ou se comporta direitinho, ganha sorvete. Isso leva à associação da comida com momentos de sucesso e proximidade afetiva. Quando adolescentes, as reuniões são sempre em lanchonetes, pizzarias, bares, sempre entre comes e bebes. Na formatura, casamento ou em ocasiões especiais, comemora-se com um jantar ou uma festinha. Em jantares românticos, a comida e a bebida servidas dão o toque de sexualidade e afetividade. Em negociações importantes, realiza-se um almoço de negócios. Está sozinho em casa, sem ter o que fazer? Abra-se a geladeira e recompense-se. Perdeu um contrato de trabalho importante? Chegue em casa e coma chocolate, isto fará você se sentir melhor. Todos queremos recompen-

sas: fartura, companhia, sucesso, felicidade. Conceitos atrelados à comida, mas que podem estar ligados à cultura de consumo e à expectativa da sociedade pós-moderna.

Poderia aqui tecer inúmeros comentários que saem do componente macro-social e entram na questão psicológica e micro-social da alimentação. Embora este não seja o objetivo, é importante que se fale sobre como esta grande cultura de consumo faz sofrer o sujeito que está mergulhado nela e nem sequer conhece outro mundo. A obesidade, por exemplo, é alvo de diversos estudos e pesquisas sobre esta interface das questões psicológicas e sociais. Defende-se que o obeso engorda porque inconscientemente quer ser notado, pois obesos sempre causam alguma impressão. É sempre melhor causar uma má impressão do que causar nenhuma. Diz-se também que compulsivos alimentares podem comer por medo de relação, já que a gordura forma uma grande capa que isola este corpo do mundo e faz com que ele não tenha que enfrentar suas dificuldades, porque simplesmente não se relaciona.

Seja qual for a explicação (e existem inúmeras outras conjecturas além dessas), é fora de questionamento os abalos na auto-estima daquele que “consumiu em excesso” o alimento. Por auto-estima, entende-se o julgamento de valor que a pessoa faz de si mesma, suas qualidades e seus desempenhos. É interessante porque na cultura de consumo é importante que se atrele valor simbólico aos produtos consumidos. Atrela-se a estas características de personalidade e isso é o que vai atrair o consumidor (Haug, 1997). Para isso, foi necessário que se afastasse o produto do seu processo de fabricação e se centrasse no processo de consumo. O valor vem a partir do consumo do produto. Terei um desempenho *fast* e eficiente tanto quanto a minha comida *fast* e eficiente. Desta forma, é possível pensar a relação da auto-estima, do sentimento de valor que a pessoa tem de si, que é deslocada dela e passa a ser característica do produto. Logo, não existe outra opção, senão consumi-lo.

E que alternativa existe?

## Considerações sobre educação, saúde e cultura de consumo

De fato, parece não haver muita saída. Se é um processo macro-social, significa que todos nós e todas as instituições estamos sujeitos a ele? Sim; considerando pessoas de uma mesma cultura, sim. Significa que não tem solução? É uma opção enxergar assim.

Como disse, não tenho intenção de expor opiniões (embora duvide que este ensaio já não seja uma grande opinião pessoal!), mas desta vez farei isto claramente. Creio que, mais relevante neste momento do que pensar soluções, é necessário aproveitar nossa capacidade crítica. Talvez, pela primeira vez, somos (ou pensamos ser) oniscientes acerca dos processos psicossociais aos quais nossa sociedade – dita pós-moderna – está submetida. Submetida não, porque não estamos passivos neste cenário, muito pelo contrário. Aliás, esta seria, para autores como Bauman, a grande angústia. A onisciência.

Não temos mais a ilusão de que este sistema trará o progresso e a felicidade incondicionais. Sabemos que haverá preços a se pagar, seja a luta contra grandes corporações (o que parece estar em moda) ou a revisão dos métodos de educação alimentar dentro das famílias e das escolas. Parcerias na discussão e na implementação de projetos educativos são sempre válidos, mas serão inócuos se os profissionais – sejam eles de educação ou saúde ou de qualquer área – não tiverem uma noção sistêmica da questão, pois ficarão presos a aspectos simplistas como culpar empresas ou pais ou donos de cantina.

Quando falo de aproveitar a nossa capacidade crítica, não quero dizer que a melhor forma é fazer documentários, nem comer todo dia no McDonald's, ou fumar 60 cigarros, ou atirar 10 vezes pro alto – ou no próprio pé. A metodologia e sua adequabilidade à crítica não são meu foco, neste momento. O que destaco é que é necessário que nos conscientizemos desta **possibilidade**, desta opção que é o olhar crítico, ou um outro olhar sobre a realidade, sobre os documentários, as idéias, os sistemas, etc. Como se em cada piscadela de olhos pudéssemos mudar as lentes e enxergar de uma forma diferente.

Isto nos levará à esquizofrenia? Não creio que ficaremos mais esquizofrênicos do que Spurlock, as meninas que processaram o McDonald's, os pais que levam os filhos ao McDonald's ou os que se recusam a fazê-lo. Os esquizofrênicos parecem felizes, eficientes, competentes, ágeis, tudo que nós pós-modernos desejamos ser. Tenho inveja deles. Não vêem documentários. Acho que eles devem ir ao Mc Donald's sem culpa.

PS.: Acho que deveria ser sincera com você, leitor. Não resisto a um Quarteirão com Queijo, nem a uma daquelas tortinhas de banana ou maçã.

### **Bibliografia**

- BAUMAN, Z. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1999.
- LIPOVETSKY, G. *Tempos Hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LASCH, C. *O mínimo eu*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1986.



# Website “Arte e Saúde”: a tecnologia da informação a serviço da formação de profissionais em saúde

*Gregorio Galvão de Albuquerque<sup>1</sup>  
Chaiana Furtado de Mendonça Oliveira<sup>2</sup>  
Elaine Teixeira Rabello<sup>3</sup>*

A Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (EPSJV) é uma unidade técnico-científica da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ). Sua missão é promover a Educação Profissional em Saúde. A EPSJV coordena e implementa programas de ensino em áreas estratégicas para a Saúde Pública e para Ciência e Tecnologia em Saúde; elabora projetos de currículos, cursos, metodologias e tecnologias educacionais; produz e divulga conhecimento na área de trabalho, educação e saúde. (EPSJV, 2005)

Dentro das diretrizes pedagógicas da EPSJV, considera-se a tecnologia educacional uma ferramenta importante na formação de profissionais de saúde (De Pablos Pons, 1998). *“O acesso a diferentes códigos e linguagens que vêm sendo desenvolvidas pela informática, identificando seus recursos como meios facilitadores na aquisição, divulgação e produção de conhecimentos”* (EPSJV, 2005) é um dos objetivos da formação na Educação Profissional em Saúde, previstos no Projeto Político Pedagógico da Escola. Desta forma, a Educação em Saúde encontra na tecnologia da informação uma ferramenta de

<sup>1</sup> Ex-aluno do Curso Técnico de Administração Hospital da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (EPSJV/FIOCRUZ). Atualmente é funcionário do Núcleo de Tecnologias Educacionais em Saúde (NUTED/ EPSJV/FIOCRUZ). Graduando em Arquivologia na Universidade Federal Fluminense - UFF

<sup>2</sup> Ex-aluna do Curso Técnico de Gestão em Serviços de Saúde da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (EPSJV/FIOCRUZ). Atualmente é estagiária do Núcleo de Tecnologias Educacionais em Saúde (NUTED/ EPSJV/FIOCRUZ). Graduanda em Cinema na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC

<sup>3</sup> Ex-aluna do Curso Técnico de Histologia da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (EPSJV/FIOCRUZ). Bacharel em Psicologia e Psicóloga pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ. Mestranda do Programa em Saúde Coletiva do Instituto de Medicina Social – UERJ.

grandes potencialidades pedagógicas, já que permite ao sujeito intervir e modificar a realidade em que se encontra (De Seta, 1999).

Um dos projetos de desenvolvimento tecnológico da EPSJV é o projeto Arte e Saúde, criado em 2003, pelo Laboratório de Formação Geral na Educação Profissional em Saúde, em articulação com outros laboratórios da escola, unidades da FIOCRUZ e com o Espaço Unibanco de Cinema. O projeto vem construindo espaços de articulação entre ensino e pesquisa através do desenvolvimento de metodologias de criação, recepção e reflexão sobre os campos da Arte e da Saúde, resguardando-se a autonomia das duas áreas do conhecimento.

A culminância do projeto evidencia-se em um evento, com duração de uma semana, no qual é proposta uma imersão estética com o objetivo de propiciar aos espectadores e participantes uma experiência sensível de afetação pela Arte e por questões relevantes à Saúde Pública. Em sua trajetória, o evento encontra-se em seu quarto ano. A cada ano, um tema da área da Saúde é escolhido para que haja um diálogo reflexivo com Arte.

No presente trabalho, consideraremos as duas últimas edições do evento, que trataram das temáticas “Arte e Meio Ambiente” (2005) e “Arte e Corpo” (2006). Nesta mesma discussão, trazemos a experiência de uma das diversas oficinas do evento, a “Oficina de construção do site”. Seu objetivo foi fazer o registro do evento e sistematizá-lo utilizando a tecnologia de informação, mais especificamente de captação informacional e de construção de web site em prol de registrar a memória do evento e suas produções pela via digital. Esta oficina é coordenada pelo Núcleo de Tecnologias Educacionais (NUTED/EPSJV), que tem como diretriz ser um “*espaço interdisciplinar de pesquisa e desenvolvimento de métodos, estratégias, instrumentos e recursos tecnológicos voltados para a formação de trabalhadores no campo da Saúde Pública*” (EPSJV, 2005), atuando na interface com processos pedagógicos que incorporam a utilização de tecnologias interativas e de hipermídia, entre outras, no cotidiano pedagógico dos alunos (L’Abbate, 1994).

O site foi desenvolvido por meio de fontes iconográficas: fotografias, filmes, fontes bibliográficas nas áreas abordadas do projeto; sessões de cinema; peças de teatro; oficinas; mesas-redondas; debates, visitas guiadas e produção de textos sobre as atividades desenvolvidas no projeto. O registro de tais atividades foi feito através de fotos, filmagem e entrevista para construção do web site. O público-alvo do site são estudantes da rede pública, profissionais da área da saúde, ciência e tecnologia.

Acreditamos que iniciativas como essa permitem a aproximação do aluno com tecnologias informacionais e, portanto, espera-se que, através desta oficina, futuros profissionais em saúde dimensionem a importância dessa tecnologia como recurso pedagógico e as potencialidades desta para seu trabalho na área da saúde.

### **Metodologia de produção do material**

Profissionais do Núcleo de Tecnologias Educacionais (NUTED/ EPSJV), responsáveis pela coordenação desta oficina, orientaram os participantes quanto à captação e registro de informações, equipamentos, manuseio e exploração de recursos e tecnologias. Eles exerceram livremente e de forma ativa a expressão de suas impressões e opiniões sobre o evento como um todo. Assim, puderam aproveitar todo o potencial dos recursos que lhes foram disponibilizados pelo referido Núcleo. Foram eles: ilha de edição, câmeras de vídeo e câmeras fotográficas.

Todo o material que viria a compor o site do evento foi captado pelos alunos do Ensino Médio em Saúde da EPSJV, sendo realizadas filmagens, entrevistas, fotografias e depoimentos textuais.

De posse dos registros, os coordenadores da oficina sistematizaram o material e planejaram o site de forma a conter registros dos eventos, bem como contemplar impressões e produções dos alunos e do público em geral que compareceu aos eventos.

Posteriormente, a partir do material desenvolvido pelos alunos, foram construídos os sites das duas últimas edições do evento (<http://www.epsjv.fiocruz.br/arteemeioambiente>) e (<http://www.epsjv.fiocruz.br/artecorpo>). Além de acessar tais produções, é possível, através dos sites, visualizar fotos, caricaturas e vídeos produzidos, que são registros das impressões deles sobre do tema.

### Aspectos Técnicos

A organização da informação existente no site foi desenvolvida visando à facilidade em seu acesso. Os sites foram elaborados utilizando “*um conjunto de tecnologias que juntas disponibilizam as ferramentas necessárias para tornar dinâmica a linguagem HTML (HyperText Markup Language)*” (Hickson, 2003), chamada de DHTML (Dynamic HTML). Dentro desse conjunto foi selecionada a tecnologia CSS (Cascading Style Sheets) para ambos os sites e Client Scripting para o Arte e Corpo.

A estrutura do site foi dividida em grandes áreas de acordo com cada evento e os direitos autorais sobre foto e texto foram garantidos pelos logos de instituições envolvidas e pela menção dos autores no conteúdo fotográfico e textual.

O design dos sites seguiu um equilíbrio em seus elementos possuindo “*a correta combinação de cores, proporção ideal entre imagens e textos, hierarquização correta dos elementos e também a fácil identificação de todos os componentes aos usuários.*” (Damasceno, 1975)

### Estrutura dos Sites

No site sobre **Arte e Meio Ambiente**, o item de controle principal foi elaborado com *Flash*<sup>4</sup>. As cores escolhidas para cada sessão foram tiradas das

<sup>4</sup> Software utilizado geralmente para a criação de animações interativas que funcionam embarcadas num navegador web.

fotos destaque de cada evento. Para links de sessão, foi utilizada a cor branca para visitados/não visitados e o sublinhado para a passagem do mouse. Para os links do controle foi utilizada a cor preta para links não visitados e para a passagem do mouse, a cor bege.

A estrutura do site foi padronizada em área de evento, de texto opinião (marcado com depoimentos de participantes) e de figuras/filmes (marcado como em foco; filmes foram representados sempre na última linha e com fundo cinza). Na página principal a área de evento correspondeu ao próprio programa de arte e meio ambiente, o depoimento em uma poesia destaque e a de figuras com destaques do evento.

Os filmes foram apresentados através da direção e especificados com uma ficha técnica, local e horário da apresentação no evento, sinopse do filme e os registros dos debates após a exibição dos filmes. As mesas redondas foram apresentadas através de uma temática e exploradas com filmes correspondentes. Mencionou-se a ficha técnica do filme e local de exibição. Ficaram registrados os debates, o local e data da mesa redonda.

As Artes Cênicas apresentadas durante o evento foram descritas através do livro adaptado, artistas e direção do original. Além disso, foram descritos os respectivos atores para cada peça. Após a apresentação, registraram-se os debates ocorridos em mesas redondas.

No site do evento **Arte e Corpo**, o item de controle principal foi elaborado através de um *script java*<sup>5</sup> que permitiu uma sensibilidade explicativa ao conteúdo do ponto de controle selecionado. A seleção de um ponto de controle foi enfatizada através da mudança de cor, de branco para bege ao passar do mouse, e para a seleção do ponto. "A *linkagem é a forma de associar livremente o conhecimento ao documento*" (Bugay, 2000).

<sup>5</sup> Linguagem de programação para atender, principalmente a validação de formulários no lado cliente (programa navegador) e de interação com a página.

A cor e textura corrente das seções foram combinadas como um item padrão apenas para enfatizar o conteúdo artístico. A seleção de fotos para definir as seções foi feita no arquivo disponibilizado pelo registro do evento. Com a foto selecionada, buscou-se obter uma harmonia e valorização da seção.

A estrutura do site foi padronizada em fotos dos eventos e apresentação conceitual do evento. A apresentação conceitual foi elaborada pelos alunos assim como as fotos dispostas na sessão. As demais referências de programação e organização seguiram o modelo do site anteriormente descrito.

Como resultado principal, apresentamos dois *web sites* disponíveis em <http://www.epsjv.fiocruz.br/arteemeioambiente> e <http://www.epsjv.fiocruz.br/arteecorpo>.

## Discussão e Conclusões

Avaliamos que a proposta de registrar o evento segundo o olhar do aluno foi atingida a partir do momento em que incentivou a participação direta nas atividades, estimulou um olhar ativo sobre o evento, ao passo que, *“para a construção de um texto sobre uma palestra, por exemplo, às vezes é preciso uma segunda análise sobre ela”* (Guilherme Ferreira, aluno da turma 2006 – Curso de Laboratório em Bodiagnóstico em Saúde). Também esteve dentro das diretrizes do mesmo ao utilizar recursos humanos e tecnológicos para a manutenção dos arquivos e registro de memória das atividades pedagógicas da EPSJV. Para a aluna Marina Garcia (Turma 2006 – Curso de Laboratório em Bodiagnóstico em Saúde), a oficina permitiu uma melhor reflexão da temática do evento: *“não conseguiria lembrar de uma palavra tão sensata quanto esta para descrever o evento”, além de ser “uma forma descontraída, porém carregada de compromissos. Não é fácil quando nós, alunos, iniciantes, sentamos para escrever sobre alguma coisa tão nova, que perpassa os limites do tradicional”*.

A participação dos alunos das turmas do ensino médio da EPSJV foi produtiva porque, além de estarem como observadores e participantes nos eventos que compuseram a Semana de Arte e Saúde, suas opiniões foram levadas em consideração e expostas ao público pelo web site do evento. Ao participar das atividades, registrá-las, comentá-las e, ainda, ter seu olhar registrado por um instrumento potente de disseminação de idéias – a Internet –, os alunos puderam exercitar sua capacidade crítica acerca de uma realidade que diretamente lhes afetou de forma a alcançar o público em geral, cumprindo o objetivo pedagógico da oficina, através da tecnologia digital de informação. *"Escrever para o site transmite grande felicidade não apenas pelo fato de sermos autores do texto, mas sim pela gratidão de podermos cooperar e potencializar a concretude do evento"* (Ingrid Torres aluna da turma 2006 – Curso de Laboratório em Biodiagnóstico em Saúde).

Nas diretrizes pedagógicas da EPSJV para o Curso de Formação Geral em Saúde percebe-se o estabelecimento de um espaço privilegiado de experiências estéticas no contexto das atividades abarcadas pelo projeto. O mesmo já viabilizou a ampliação das parcerias da EPSJV com atores sociais de diferentes grupos de trabalho e diferentes áreas do conhecimento; o crescente envolvimento e participação dos alunos nas atividades; a diversidade de registros visuais e audiovisuais do projeto através de fotografias, vídeos, CD-ROM; ampla utilização de recursos de hipermídia no registro e divulgação do evento, colocando a tecnologia presente no cotidiano escolar dos sujeitos envolvidos (alunos, professores, funcionários, entre outros).

De fato, o objetivo do projeto de trazer para o centro do debate as questões sobre temas a partir de um olhar caleidoscópico, isto é, com múltiplas possibilidades e matizes, dispensando uma versão definitiva e única, foi viabilizada pela utilização das tecnologias mencionadas. Deve-se ainda ressaltar a relevância da associação da tecnologia da informação às linguagens artísticas, pois nos permitiu explorar de maneira ampla a natureza pedagógico-sócio-cultural do evento. *"Criar novas possibilidades de exploração, descoberta e percepção,*

*em nos dar novos modos de pensar sobre nós mesmos e sobre o mundo em que vivemos”* (Gerold, 2003)

## **Bibliografia**

BUGAY, E. L., Ulbricht, V. R. *Hipermídia*, Florianópolis: Visual Books, 2000.

DAMASCENO, A. *Webdesign - Teoria & Prática*, Florianópolis: Visual Books, 1975.

DE PABLOS PONS, J. Visões e conceitos sobre a tecnologia educacional. In SANCHO, J. (Org.) *Para uma tecnologia educacional*. Porto Alegre: Artmed, 1998. cap. 2, pp.50-71.

DE SETA, M. *Seleção e integração de princípios educacionais ao desenvolvimento de um software educativo: uma abordagem crítica para o design instrucional do Soft-RIS*, Dissertação de Mestrado, Núcleo de Tecnologia Educacional em Saúde, NUTES / UFRJ, Rio de Janeiro, 146p, 1999.

\_\_\_\_\_. *EPSJV. Projeto político pedagógico*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005

HICKSON, R. *Projeto de Sistemas Web orientados a interface*, São Paulo: Campus Ltda., 2003

L'ABBATE, S. Educação em Saúde: uma nova abordagem, *Cadernos de Saúde Pública*. Rio de Janeiro, v.10, n°4, 1994, pp. 481-490.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 18ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

YEFFETH, Glenn (Orgs.). *A Pílula Vermelha: questões de ciência, filosofia e religião em Matrix*. Tradução de Carlos Silveira Mendes Rosa. São Paulo: Publifolha, 2003.