



a trama das ficções

debates entre educação, arte e design

Marcos Beccari
Rogério de Almeida
(orgs.)

DEMON
A DESIGN-FICTION LAB

 **CNPq**



FEUSP
Faculdade de Educação

a trama das ficções

debates entre educação, arte e design

Conselho Editorial:

Alberto Filipe Araújo, Universidade do Minho, Portugal
Alessandra Carbonero Lima, USP, Brasil
Ana Guedes Ferreira, Universidade do Porto, Portugal
Ana Mae Barbosa, USP, Brasil
Anderson Zalewski Vargas, UFRGS, Brasil
Antonio Joaquim Severino, USP, Brasil
Aquiles Yañez, Universidad del Maule, Chile
Belmiro Pereira, Universidade do Porto, Portugal
Breno Battistin Sebastiani, USP, Brasil
Carlos Bernardo Skliar, FLASCO Buenos Aires, Argentina
Cláudia Sperb, Atelier Caminho das Serpentes, Morro Reuter/RS, Brasil
Cristiane Negreiros Abbud Ayoub, UFABC, Brasil
Daniele Loro, Università degli Studi di Verona, Itália
Elaine Sartorelli, USP, Brasil
Danielle Perin Rocha Pitta, Associação Ylê Seti do Imaginário, Brasil
Edesmin Wilfrido P. Palacios, Un. Politecnica Salesiana, Ecuador
Gabriele Cornelli, Universidade de Brasília, Brasil
Gerardo Ramírez Vidal, Universidad Nacional Autónoma de México
Jorge Larossa Bondía, Universidade de Barcelona, Espanha
Ikunori Sumida, Universidade de Kyoto, Japão
Ionel Buse, C. E. Mircea Eliade, Unicersidade de Craiova, Romênia
Isabella Tardin Cardoso, UNICAMP, Brasil
Jean-Jacques Wunnenberger, Université Jean Moulin de Lyon 3, França
João de Jesus Paes Loureiro, UFPA, Belém, Brasil
João Francisco Duarte Junior, UNICAMP, Campinas/SP, Brasil
Linda Napolitano, Università degli Studi di Verona, Itália
Luiz Jean Lauand, USP, Brasil
Marcos Antonio Lorieri, UNINOVE, Brasil
Marcos Ferreira-Santos, USP, Brasil
Marcos Sidnei Pagotto-Euzebio, USP, Brasil
Marian Cao, Universidad Complutense de Madrid, España
Mario Miranda, USP, Brasil
Patrícia P. Morales, Universidad Pedagógica Nacional, Ecuador
Pilar Peres Camarero, Universidad Autónoma de Madrid, España
Rainer Guggenberger, UFRJ, Brasil
Regina Machado, USP, Brasil
Roberto Bolzani Júnior, USP, Brasil
Rogério de Almeida, USP, Brasil
Soraia Chung Saura, USP, Brasil
Walter Kohan, UERJ, Brasil

**Marcos Beccari
Rogério de Almeida
(orgs.)**

a trama das ficções
debates entre educação, arte e design

DOI: 10.11606/9786587047898

· FEUSP

**São Paulo, SP
2025**

© 2025 by Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo
Distribuição gratuita.
Coordenação editorial: Rogério de Almeida e Marcos Beccari
Projeto Gráfico e Editoração: Marcos Beccari e Rogério de Almeida
Capa: Marcos Beccari
Revisão dos autores



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e a autoria e respeitando a Licença *Creative Commons* indicada.

Catálogo na Publicação
Biblioteca Celso de Rui Beisiegel
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

T771 A trama das ficções: debates entre educação, arte e design. / Marcos Beccari; Rogério de Almeida (Organizadores). – São Paulo: FEUSP, 2025.
238 p.

ISBN: 978-65-87047-89-8 (E-book)

DOI: 10.11606/9786587047898

1. Ficção. 2. Filosofia da educação. 3. Arte. 4. Cultura. 5. Arte e design. I. Beccari, Marcos (org.). II. Almeida, Rogério de (org.). V. Título.

CDD 22^a ed. 375.7

Ficha elaborada por: José Aguinaldo da Silva – CRB8^a: 7532

Obs.: Citações e referências não estão padronizadas por opção dos organizadores.

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-Reitora: Profa. Dra. Maria Armanda do Nascimento Arruda

Faculdade de Educação

Diretora: Profa. Dra. Carlota Josefina Malta Cardozo dos Reis Boto

Vice-Diretor: Prof. Dr. Valdir Heitor Barzotto

Direitos desta edição reservados à FEUSP

Avenida da Universidade, 308 – Cidade Universitária – 05508-040 – São Paulo – Brasil
(11) 3091-2360 / E-mail: spdfe@usp.br / <http://www4.fe.usp.br/>

SUMÁRIO

Apresentação	8
Nas tramas do cinema: a ficção entre o real e o imaginário Rogério de Almeida	11
Metáforas profanas: Foucault, Flusser e Preciado Marcos Beccari	25
Arar o solo do real: ficções e suas fricções Guilherme Mirage Umeda	42
Ficcionar o real: desfiando tramas do imaginário cinematográfico de Carlos Reichenbach Artur Rozestraten & Giulia Montone	59
O papel político da ficção na trama de projeto Paulo Reyes	86
Arte, design e educação: tramas ...da <i>historiografia</i> ... Wandyr Hagge	113
Ficção e a festa da existência Daniel B. Portugal	147

Sobre modos de alargar o mundo	154
Luiz Antonio Callegari Coppi	
<i>Yo soy la desintegración: Frida Kahlo e a reintegração</i>	171
poética da vida através do cinema	
Sabrina da Paixão Brésio	
& Isis Madi Rezende	
O imaginário na encruzilhada:	201
aquilombando Cinema e Artes Visuais	
Ana Vitória Prudente	
& Afrânio Mendes Catani	
Relações étnico-raciais: construção da dimensão pedagógica	218
do cinema negro e a afirmação positiva da africanidade	
Celso Luiz Prudente,	
João Paulo Pinto Có	
& Paulo Moraes Alexandre	

Apresentação

Nas últimas décadas, tem sido recorrente o enunciado acerca de uma crise da imaginação, como dificuldade de projetar outras realidades e modos de existência. Ao mesmo tempo, a ficção permanece reduzida a um lugar de “especulação inútil”, em oposição ao registro dos fatos e materialidades. Este livro congrega diferentes vozes para repensar a ficção enquanto prática que reorganiza o real e propõe novas realidades.

A trama das ficções resulta de um evento homônimo realizado no dia 27 de setembro de 2024, no Auditório da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.¹ Coordenado pelos organizadores do presente volume, o evento promoveu a interlocução entre dois grupos de pesquisa: o **DEMO — Laboratório de Design-Ficção** da ESDI-UERJ;² e o **Lab_arte — Laboratório Experimental de Arte- Educação e Cultura** da FE-USP.³ Tal iniciativa é parte do Projeto de Pesquisa “Design-ficção como releitura do presente: dilemas heterotópicos nos estudos especulativos” (2023-2025), coordenado por Marcos Beccari e realizado com auxílio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), processo Nº 401586/2023-5.

1 O evento foi transmitido ao vivo e está disponibilizado na íntegra pelo canal da FE-USP no YouTube. Ver: <https://www.youtube.com/live/CjGWMSwTDaQ>. Acesso em abril de 2025.

2 Ver: <https://demo-esdi.com.br/>. Acesso em abril de 2025.

3 Ver: <https://www.labarte.fe.usp.br/>. Acesso em abril de 2025.

A partir das contribuições dos conferencistas do evento supracitado, e acrescentando capítulos de outros autores e autoras, este livro reúne ensaios que abordam a ficção não como fuga do real, mas como dispositivo de invenção, crítica e criação de mundos. Da filosofia à arte, da arquitetura ao cinema, da literatura à educação, os textos aqui reunidos constroem um percurso que vai das fundações conceituais da ficção até suas manifestações mais insurgentes, subjetivas e políticas.

No capítulo de abertura, **Rogério de Almeida** traça as origens simbólicas do cinema a partir da tensão entre o documental e o ficcional, convocando pensadores como Nietzsche, Morin e Durand para sustentar a ideia de que o imaginário não representa o real: ele o organiza. É a partir desse embate que se abre espaço para pensar a ficção como modo legítimo de conhecimento e experiência.

Marcos Beccari, em seguida, propõe a noção de “metáforas profanas”, imagens conceituais que não apenas descrevem o mundo, mas o reconfiguram. A partir de Foucault, Flusser e Preciado, explora a potência filosófica da metáfora como gesto de transfiguração da linguagem e da realidade, apontando para uma hermenêutica imanente, inventiva e crítica.

Guilherme Umeda apresenta, com lirismo e rigor, um ensaio que aproxima “ficção” e “fricção”, articulando etimologia criativa e filosofia da linguagem. Inspirado por Merleau-Ponty e Manoel de Barros, propõe que a ficção não diz sobre algo ausente, mas sobre o excesso do dizer. Um convite à invenção de sentidos nas dobras da linguagem.

Artur Rozestraten e **Giulia Montone** abordam o cinema de Carlos Reichenbach como campo de *fricção* entre real e imaginário. Articulando arquitetura, mito e imagem, propõem que a ficção opera como desvio, como fuga e retorno, como Babel — matriz de todas as obras humanas. Através de Escher e Borges, articulam uma estética do impossível.

Na sequência, **Paulo Reyes** aprofunda a dimensão política da ficção nos processos de projeto urbano e arquitetônico. Com base em Aristóteles e Rancière, argumenta que ficcionalizar é ampliar os horizontes do possível, rompendo com a lógica técnico-científica em prol de uma abordagem ético-estética, marcada pela dissensão e pela imaginação radical.

Wandyr Hagge propõe uma reflexão sobre a historiografia do design, tomando a ficção como eixo formativo e estruturante. Dialogando com Borges, Paul Ricoeur e

Bruno Latour, o autor argumenta que todo campo disciplinar — como o do design — nasce de redes de sentido e não de realidades preexistentes, operando sempre como montagem daquilo que chamamos de “realidade histórica”.

Daniel B. Portugal apresenta uma leitura provocativa e bem-humorada da existência como festa atravessada por ficções, questionando a separação entre realidade e ir-realidade — isto é, os ideais normativos que erigem “zonas VIPs” da existência. A partir de Nietzsche e Feyerabend, o ensaio reivindica uma ontologia plural e móvel, em que a ficção emerge como condição vital e criativa.

Luiz Coppi desloca a reflexão para o campo da educação, partindo de experiências com arte, literatura e audiovisual. Com ironia e sensibilidade, afirma a ficção como modo de alargar o mundo, desestabilizar verdades e abrir a linguagem à alteridade. Nas práticas docentes e de pesquisa relatadas pelo autor, a ficção não é mero ornamento, mas condição de pensamento.

No capítulo seguinte, **Sabrina Brésio** e **Isis Rezende** analisam o filme *Frida, natureza viva* (1983), de Paul Leduc, como uma poética da memória e da reintegração da vida. A partir da montagem não linear do longa, argumentam que o cinema pode articular a fabulação à biografia, construindo narrativas espirais, oníricas e radicais da existência.

Ana Vitória Prudente e **Afrânio Mendes Catani**, por sua vez, propõem um cruzamento entre cinema, artes visuais e relações étnico-raciais, sob a metáfora da encruzilhada e da orixalidade. Retomando a noção de aquilombamento, discutem como o imaginário negro pode reconfigurar práticas educativas e artísticas, afirmando outras cosmo percepções e modos de existir.

Encerrando o livro, **Celso Luiz Prudente**, **João Paulo Pinto Có** e **Paulo Moraes Alexandre** defendem o cinema negro como instrumento pedagógico de afirmação da africanidade. A partir de uma análise histórica e crítica das representações raciais na cinematografia brasileira, apontam para a urgência de narrativas que rompam com o modelo monocultural e promovam a autoestima, a identidade e a justiça racial.

Os organizadores

Nas tramas do cinema: a ficção entre o real e o imaginário¹

Rogério de Almeida²

Documental-ficcional

O cineasta Raúl Ruiz (2000, p. 86) idealizou fazer um filme que giraria em torno de uma aposta entre Georges Méliès e os irmãos Lumière. Teriam de filmar *A Volta ao Mundo em 80 dias*, de Júlio Verne, a tempo de exhibir na Exposição Universal de 1900, em Paris. Para isso, teriam 80 dias de prazo. Como fariam seus filmes? Os irmãos Lumière embarcariam com seu cinematógrafo em trens e navios e filmariam a viagem, enquanto Georges Méliès ficaria em Paris, valendo-se de todos os truques e efeitos especiais possíveis para recriar o mundo dentro do estúdio.

Embora o filme não tenha sido feito, a aposta em questão põe em evidência que o cinematógrafo, como foi batizado por seus criadores, poderia, desde o início, registrar regimes diferentes de imagens: um documental e outro ficcional.

O cinematógrafo dos Lumière botou fim à corrida tecnológica a que diversos inventores haviam se lançado para a criação de um dispositivo capaz de gravar e reproduzir imagens em movimento, passo inevitável depois da invenção da máquina fotográfica, décadas antes, embora nada nos impeça de supor, como fez Morin (2014),

1 Originalmente publicado com o título *O cinema entre o real e o imaginário*. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 125, 2020, p. 89–98. Foram feitas pequenas alterações para esta edição.

2 Professor Titular da Faculdade de Educação da USP, coordenador do Lab_Arte e bolsista produtividade de CNPq.

que o sonho do duplo já povoasse a mente de nossos ancestrais habitantes pré-históricos das cavernas, em cujas paredes pintavam não meras imagens, mas narrativas, organizadas temporalmente como sucessão de acontecimentos.

Os primeiros filmes rodados pelos irmãos Lumière estavam limitados ao registro de um minuto, gravados por uma câmera imóvel, sustentada por um tripé, e geralmente apontada para uma cena do cotidiano: a saída de operários da fábrica, o trem que chega à estação ou um jardineiro que tem problemas com a mangueira. Embora tenham sido filmados em grande profusão – há mais de 130 registros – e exibidos em feiras, circos e vaudevilles, não sem grande espanto e curiosidade da plateia, os criadores do cinematógrafo não acreditavam no futuro de sua invenção.

Por essa razão, recusaram-se a vender um exemplar para Georges Méliès, que para realizar seus filmes teve de adquirir na Inglaterra o animatógrafo, aparelho semelhante desenvolvido por Robert Paul. Seus filmes incorporaram elementos do ilusionismo, por meio de trucagens, e das *féeries*, gênero teatral caracterizado pelo fantástico.

Tendo em vista as primeiras produções fílmicas, a partir das experiências dos Lumière e de Méliès, constata-se que o cinema, desde seus primórdios, assume dois modelos de fabricação e registro de imagens: o documental, cuja principal característica é reportar um *acontecimento* real, e o ficcional, que narra uma determinada história, real ou inventada, mas sobretudo *encenada*, ou seja, planejada, preparada, roteirizada antes da filmagem.

Esses dois modelos de cinema, o documental e o ficcional, remetem, por sua vez, a uma longa tradição cultural, cujo ápice remonta à Grécia Antiga, com Homero e Heródoto dividindo – apesar dos três séculos que os separam – a encarnação da ficção e da História. O primeiro, reunião dos *aedos* que o antecederam, organiza as experiências humanas em narrativas ficcionais, brotadas da imaginação, enquanto o segundo registra as ações humanas que *factualmente* teriam acontecido.

O que está em jogo nesse paralelo é o reconhecimento da oposição entre dois regimes de representação da realidade: um que seria verdadeiro e outro fabuloso; um que registra fatos reais e outro que inventa ficções. A verdade, de um lado; a fantasia, de outro. Ou, em termos mais filosóficos: num polo, a razão; no outro, a imaginação.

Embora sejam duas modalidades distintas de construção da realidade, as quais poderiam conviver em igual grau de *valorização* – no sentido de que *avaliam* a realidade e a ela conferem valor (Nietzsche, 1983; Deleuze, 1976) –, historicamente uma se sobrepõe à outra e reivindica para si a supremacia no trato com o real, desvalorizando as demais formas simbólicas de conhecimento (Cassirer, 1994).

A desconfiança quanto ao modo como a racionalidade impõe-se na disputa pela hegemonia da verdade e, conseqüentemente, na legitimidade das narrativas sobre a realidade difunde-se há pelo menos um século, como nas críticas à razão instrumental ou à técnica, ou mesmo nos questionamentos epistemológicos e paradigmáticos das ciências, ou ainda nas discussões pós-modernas etc. De certa forma, são desdobramentos do que Nietzsche (1983) detectou como niilismo, isto é, a desvalorização dos valores supremos, a morte de deus, a constatação da impossibilidade de responder racionalmente às perguntas “por quê?” e “para quê?”, que estão na base do nascimento da filosofia grega (Giacoia Junior, 2014). Essa crítica ao domínio da verdade pela razão (que engloba tanto as investidas filosóficas quanto científicas) teve como estratégia de combate o iconoclasmo.

A iconoclastia estaria no cerne da história ocidental, de acordo com a perspectiva de Gilbert Durand (1994), como execração das imagens e, sobretudo, de seu caráter cognoscente, simbólico e hermenêutico. À imagem, obstrui-se sua potencialidade de expressar conhecimentos para reduzi-la à aparição sensível – e, portanto, enganadora – da superfície. Enquanto a razão marchava imperiosa sobre o reino do inteligível, a imaginação chafurdava no caos informe das sensações.

Essa lógica iconoclasta pressupõe uma divisão hierárquica entre os domínios da realidade e da representação. A razão torna-se, então, o meio de validação da verdade, caminho único de acesso ao que é real. E ao proceder assim submete a imaginação a um papel secundário, que eventualmente, sob certas condições, até pode *representar* a realidade, mas jamais seria real ou teria qualquer *autoridade* sobre o real. A imagem seria um índice de remissão ou, como se consolidou na tradição filosófica, a representação mental de um objeto ausente (Abbagnano, 2007).

Contra o iconoclasmo, o imaginário se ressignifica no século XX amparado por uma série de estudos, muitos deles vinculados ao Círculo de Eranos, que congregava pensadores como Rudolf Otto, Carl Gustav Jung, Joseph Campbell, Mircea Eliade

e Gilbert Durand. Essa revalorização do imaginário o desloca do posto passivo de *representação* para a condição ativa de mediador. O imaginário, então, é o que *organiza* o real (Durand, 1997). O conhecimento da realidade deixa de ser a enunciação totalizante da verdade, operada pela razão, para se tornar a expressão figurativa de uma perspectiva, mediada pela interpretação.

Como perspectiva, o conhecimento se mostra parcial e dependente do ponto de vista – é o que define o perspectivismo nietzschiano: “*apenas* uma visão perspectiva, apenas um ‘conhecer’ perspectivo” (Nietzsche, 1998, p. 109). Como expressão figurativa, assenta-se numa formulação que tem a imagem como base, cujo conteúdo *a priori* é o sentido (ainda que de uma ausência de sentido). Como interpretação, requer uma hermenêutica, compreendida como uma estratégia filosófica que visa compreender, traduzir o sentido de uma obra.

Voltando ao cinema, e mais especificamente às primeiras imagens em movimento produzidas por Louis e Auguste Lumière, o que se observa não é o registro imparcial e neutro da realidade, mas a organização premeditada do espaço, o controle do tempo e a perspectivação do olhar. É o que mostra Thierry Frémaux, em seu documentário *Lumière! A Aventura Começa* (2016), ao analisar as primeiras filmagens e constatar que os irmãos inventores preparavam as cenas antes de registrá-las. Por exemplo, o famoso *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* (1895) não foi resultado de uma única tomada, mas de três, inclusive numa delas sai da fábrica também uma carroça; há também uma certa ordenação no modo como os operários saem, o que permite supor algum tipo de orientação para o registro da cena. *O Regador Regado*, do mesmo ano, é menos um registro documental que a encenação de uma *gag*, na qual um menino pisa na mangueira do jardineiro interrompendo o fluxo da água para depois, quando o regador olhar para a ponta da mangueira, molhá-lo. O que se observa é que o jardineiro, após apanhar o menino, retorna ao quadro para *castigá-lo* à frente dos espectadores. Em *O Almoço do Bebê* é evidente a composição da mesa e a encenação do casal, assim como em *Les Forgerons* (1895), em que o “trabalhador” usa camisa branca e gravata e ao final da cena recebe uma bebida, em pleno “horário de trabalho”.

O que esses primeiros filmes mostram é a preocupação do cinematografista em compor a cena nos limites do quadro, organizando antecipadamente o espaço a ser filmado, do primeiro plano à profundidade de campo. Além disso, como o rolo só

registrava algo em torno de 60 segundos, deduz-se que havia uma premeditação das ações de modo a caberem no tempo, e, por fim, a escolha cuidadosa da perspectiva, do ponto de vista, do lugar em que a câmera seria instalada. Portanto, as primeiras realidades captadas pelo cinematógrafo, por mais reais que pudessem ser, nunca deixaram de expressar uma certa manipulação estética, nunca negligenciaram os efeitos que poderiam causar no espectador ou, em outras palavras, sempre compreenderam o caráter imaginário que dota de sentido a realidade.

A separação radical entre realidade e imaginário – matriz da oposição entre verdade e ficção – e sua consequente hierarquização dos saberes no domínio do que é real e verdadeiro, não se sustenta mais no mundo contemporâneo. Nem religião, nem filosofia, nem ciência – tal como foram institucionalizadas – têm sua legitimidade asseguradas. Não significa que desapareceram ou deixaram de ter relevância, mas que perderam e continuam perdendo território, ainda mais no cenário atual de avanço do niilismo, do negacionismo e da ampliação de circulação de mentiras, das *fake news* e de outras formas de desinformação.

O problema não é apenas a cisão entre real e imaginário e sua definição de quais discursos estariam aptos a apresentar a verdade do mundo e quais se limitariam a fictícia ou ficcionalmente representá-lo, mas seus efeitos imprevistos, entre os quais a disseminação da mentira e a negação de fatos históricos ou dados científicos. O que se tornou patente é que as pretensas verdades, obtidas pelo uso da razão, como na filosofia e nas ciências, nunca deixaram de se manifestar como imaginário, pois é efetivamente o imaginário que organiza os discursos, sejam eles filosóficos, científicos, literários ou ficcionais. Embora sejam imaginários distintos, com normas particulares – por exemplo, a ciência para ser ciência depende de um imaginário metodológico, que envolve procedimentos, medições, validações, análises, provas, contraprovas etc. –, os discursos sobre o mundo, como formas simbólicas de conhecimento (Cassirer, 1994), respondem a uma gramática, preservam regras, são jogos de linguagem (Wittgenstein, 1999). Como *textos* (urdidura de sentidos), manifestam-se em determinados contextos dados.

Assim, um conto, um romance, um filme ou uma peça de teatro não são mentira, mas se relacionam com o real – seja para expressá-lo ou iludi-lo – de maneira ficcional, por meio de um jogo simbólico que responde a um determinado imaginário. Já um

tratado filosófico, uma teoria científica ou uma equação matemática também não são “a” verdade (isso não quer dizer que sejam mentira), relacionando-se com o real por meio de outras regras simbólicas, que envolve, por exemplo, o conceito e a lógica, mas que não deixam de organizar imaginariamente o mundo concreto.

Isto posto, é preciso desfazer dois equívocos: o primeiro, que o real se opõe ao imaginário; e o segundo, que a verdade se opõe à ficção. O que se opõe ao real é a ilusão, do mesmo modo que é a mentira que se opõe à verdade. Para investigar essa questão e resgatar a importância do imaginário e da ficção no diálogo com o real, serão analisados os pares real-ilusão e verdade-mentira.

Real-ilusão

Sobre o real e a ilusão: embora seja muito difícil definir o que é o real, uma vez que o real escapa às tentativas de apreendê-lo por meio de enunciados, imagens, fórmulas, teorias etc., podemos nos valer de uma aproximação provisória, mais geral, a partir dos estudos do filósofo Clément Rosset (1989, 2004, 2008), que trata o real como aquilo que não possui duplo, que é único, singular, ou mesmo idiota, no sentido grego do termo, “aquilo que é único”, insignificante, por não ter nenhum significado em si; portanto, o real é a dimensão da existência “que não é interpretável”. Em uma palavra, “o real é”³.

Já a ilusão é um mecanismo de proteção que impede justamente a compreensão do real. Na ilusão, não se nega o real em sua totalidade, mas se esconde sua parte desagradável, vira-se o rosto, olha-se para outro lugar, ignora-se o que foi percebido. A estratégia mais corrente da ilusão é valer-se do duplo. A noção de duplo “implica nela mesma um paradoxo: ser ao mesmo tempo ela própria e outra” (Rosset, 1998, p. 24). Isso porque o real não deixa de ser real, mas a ele é acrescida outra realidade, que ocupa seu lugar, ainda que de maneira ilusória. Desse modo, o mecanismo da ilusão opera não pela negação total do real, mas pela negação da parte desagradável, que é substituída por um duplo.

3 Cf. Rogério de Almeida. *O pensamento trágico de Clément Rosset*. Revista Trágica, v. 12, n.1, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/27226/14839>

Matrix (1999), de The Wachowskis, é um bom exemplo. A nossa realidade é transformada num duplo da verdadeira realidade, que seria a de um mundo tenebroso em que as pessoas sobreviveriam acopladas a máquinas para fornecer energia. Assim, o mundo onde acreditamos viver não passaria de uma realidade virtual, projetada em nossos cérebros. A similitude com o modelo platônico do mundo das ideias em oposição ao mundo sensível, ou do mundo cristão com o reino dos céus e a vida terrena, não é fortuita, assim como a recente analogia entre corpo-*hardware* e mente-*software* não é estranha à concepção cartesiana de corpo como máquina em contraste com o espírito eterno.

Verdade-mentira

Outro par a ser avaliado é o da verdade e mentira. Em primeiro lugar, é preciso não tomar a ilusão por mentira. A mentira é geralmente a inversão de um dado considerado verdadeiro e tem um uso intencional. Equivocar-se com uma informação não é necessariamente mentir, pois para mentir é preciso saber a verdade e ocultá-la. O sujeito mentiroso tem em mente duas informações paralelas. A que ele sabe correta e a outra que ele coloca em seu lugar. Os detectores de mentira, embora não sejam confiáveis, captariam esse “excesso” de energia dispendido pelo corpo, que necessita simultaneamente pensar no que se diz e no que se oculta. Por isso, a mentira é intencional, enquanto o engano é involuntário.

Estabelecidas essas diferenças, podemos retornar ao imaginário para entender que ele se relaciona tanto com o real quanto com a ilusão. O imaginário pode, assim, produzir imagens, discursos, sentidos que afirmem o real, que confirmem a realidade do que existe, assim como também pode produzir imagens, discursos, sentidos que sejam ilusórios, que neguem a realidade ou sua parte desagradável. O imaginário responde tanto pelos fantasmas, monstros e pesadelos quanto pelos pensamentos, discursos e devaneios. Isso porque, de acordo com Cassirer (1994), o homem é um *animal symbolicum*, isto é, opera uma mediação simbólica no trato com o mundo, com o outro e consigo mesmo. Assim, linguagem, ciência, religião e arte são formas simbólicas, mediações sem as quais não nos situaríamos no mundo.

O imaginário não é uma válvula de escape, uma fuga da vida, subterfúgio ou estratégia de evasão, mas modalidade de trato, de lida com o real, principalmente por meio de sua função eufemizadora. Para Gilbert Durand (1988, p. 121),

a função da imaginação é antes de mais uma função de eufemização, não um simples ópio negativo, máscara que a consciência ergue face à horrenda figura da morte, mas pelo contrário dinamismo prospectivo, que através de todas as estruturas do projeto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo.

Por outras palavras, é a mesma constatação de George Steiner (2003, p. 14): “só o homem, a princípio, possuiria os meios para alterar seu mundo recorrendo a cláusulas condicionais hipotéticas”. O imaginário põe em jogo as possibilidades: “e se fosse assim?”, “e se fizéssemos de outro modo?”, “e se olharmos por outra perspectiva?”.

Essas cláusulas condicionais hipotéticas nos lembram que o futuro, como tempo ainda não vivido, não é materialidade concreta, mas um efeito produzido pela linguagem, e mais especificamente pelo tempo verbal. Contudo, se como linguagem, o futuro depende da imaginação, a compreensão da linguagem como um todo depende cognitivamente de operações de tradução: “*entre línguas ou no interior de uma língua, a comunicação humana é igual à tradução*” (Steiner, 2005, p. 72). De modo mais geral, compreender é traduzir, não somente nos casos em que se verte de uma língua para outra, mas no interior da própria língua, quando *traduzimos* um termo por outro, ou ainda nos casos de tradução intersemiótica, em que interpretamos “signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (Jakobson, 2003, p. 65) e vice-versa. É por isso que “leitura e interpretação são, em última análise, ‘tradução’ que dá vida, que empresta vida à obra gelada, morta” (Durand, 1998, p. 252).

O imaginário, portanto, não é mero reflexo da realidade, mas seu agente transformador, pois preconcebe objetos, arquiteturas, artes, técnicas, pensamentos, ideologias, interpretações, perspectivas etc. Se o real é o reino do “não interpretável”, da insignificância, do vácuo de sentidos, só poderíamos torná-lo pensável, compreensível, interpretável, recorrendo ao imaginário, à tradução desse impensável e indizível em uma imagem simbólica que, por sua redundância e repetição, nos situa nesse reino da singularidade intransponível.

Dessa maneira, a eufemização reforça justamente nossa dependência do imaginário para lidar com o real, de tal modo que não podemos, por ser completamente impossível, separar o real do imaginário. Eufemizar escapa, portanto, à dicotomia da verdade e da mentira, ou da realidade e da ilusão, para se estabelecer justamente no campo da ficção.

Não se pode confundir ficção com mentira. Embora os dicionários a tomem como um de seus sinônimos possíveis, não deveria haver essa opção, uma vez que a ficção não se relaciona nem com a mentira nem com a verdade, mas justamente com a realidade, seja para expressá-la ou eludi-la. Nesse sentido, a ficção funciona como os jogos de linguagem de Wittgenstein (1999), para quem os saberes e sujeitos estão inseridos em jogos que não possuem, por si só, fundamento, mas seguem caminhos imprevisíveis, estão abertos a transformações, ao contingencial, às pressões de outros jogos de linguagem.

Nas tramas da ficção

As ficções articulam, projetam, expressam imaginários, funcionam como um jogo de faz de conta. As crianças, quando brincam de faz de conta, sabem exatamente como produzir ficções para lidar com a realidade. Assim, se uma criança assume o papel de professora e as outras de alunas, passarão a jogar com o imaginário da vida escolar, não para produzi-lo (reino da realidade) ou reproduzi-lo (reino da repetição), mas para expressá-lo, para eufemizá-lo, quicá para significá-lo ou mesmo compreendê-lo. Se nessa situação um adulto tentar se dirigir à criança pelo seu nome próprio, quebrando assim uma das regras do jogo, muito provavelmente a criança o corrigirá dizendo, sem sair da personagem, que ela é a professora. E se o adulto estiver disponível, é bem provável que seja incluído no jogo, talvez para exercer o papel de diretor da escola.

A ficção não quer nos enganar, como no caso da mentira, ocupando o lugar da verdade. Também não quer ser verdadeira, no sentido de uma versão única da realidade, mas promover uma mediação simbólica, organizar imaginariamente o real, ainda que de forma diferente daquela feita pelo pensamento. E isso porque a ficção envolve emoções e sentimentos, enfim, uma participação afetiva:

grande parte do valor do sonho, do devaneio e do faz-de-conta depende fundamentalmente de que a pessoa se considere a si própria como pertencendo a um mundo ficcional. É basicamente enfrentando certas situações, envolvendo-se em certas atividades, tendo ou expressando certos sentimentos, que um sonhador, ou alguém que devaneia ou brinca de faz de conta, entra em acordo com seus sentimentos de fato (Walton, 2005, p. 136).

No caso de um filme de terror, por exemplo, o medo que o espectador sente diante da tela não é falso ou ilusório, mas também não é o mesmo medo que sentiria em uma situação real, pois se sabe a salvo. Assim, o medo é real, mas controlado, seguro, podendo ser experimentado livremente. É, portanto, um sentimento verdadeiro, mas experimentado por meio de uma situação *ficcional*.

A ficção, nessa perspectiva, articula real e imaginário. Como jogo de linguagem, como expressão simbólica, a ficção pode oferecer tanto um modo de proteção do real, por meio da ilusão, por exemplo, quanto meios de afirmá-lo. Mais que isso, a ficção pode borrar suas próprias fronteiras, pode arriscar-se ao blefe, pode subverter expectativas e propiciar experiências de compreensão e tradução da realidade. Vejamos como isso ocorre no cinema.

Swimming Pool – na beira da piscina (2003)⁴, de François Ozon, é um bom exemplo, porque o final desestabiliza os alicerces sobre os quais construímos a história. Sarah Morton (Charlotte Rampling), é uma famosa escritora de romances policiais que, cansada de repetir a mesma fórmula literária, decide se isolar na casa de campo de seu editor. Em dado momento, aparece uma bela jovem, que se identifica como filha do editor, Julie (Ludivine Sagnier), e ambas passam a dividir a casa. Certa noite, Julie leva Franck (Jean-Marie Lamour) para casa e se instaura um clima de sedução e ciúme. Apesar de mais velha que Julie, Sarah desperta a atenção de Franck e Julie se irrita. A escritora decide então se retirar. Da varanda de seu quarto, vê o casal à beira da piscina e, enciumada, vai dormir. Como Franck resiste às investidas da jovem, eles se desentendem e ela, num golpe de fúria, acerta sua cabeça e o mata. No dia seguinte, Sarah, ao descobrir o que havia acontecido, decide se aliar a Julie e usa toda sua experiência

4 Baseado em outro filme, *La Piscine* (1969), de Jacques Deray, mas com final completamente diferente.

de romancista para ocultar o cadáver, livrando Julie de qualquer incriminação. A cena final é reveladora: depois de um hiato de tempo, vemos Sarah na sala de seu editor, que lhe explica por que não havia gostado de seu manuscrito: não repetia a fórmula que a consagrara. A escritora diz que já esperava por essa resposta, razão pela qual publicara seu livro por outra editora. Tira um exemplar de sua bolsa e lhe entrega, sugerindo que o dê de presente à filha. Quando sai do escritório, esbarra numa jovem desconhecida: era a verdadeira Julie, filha de seu editor. É então que nos damos conta de que a Julie retratada no filme não era de fato a Julie da vida real. Somos dessa forma obrigados a reconsiderar toda a história que havíamos construído. O que havíamos assistido não era um acontecimento puramente real, mas a ficção imaginada por Sarah Morton. Entretanto, não era tudo ficção, já que de fato Sarah esteve na casa de campo, onde escrevera o romance.

O interessante dessa experiência estética é que ela nos convida a uma operação cognitiva (Bordwell, 1996) após o término do filme e não somente durante ele, como de costume. E ao rever o filme, ou repassá-lo mentalmente, nos damos conta de que realidade e ficção estão de tal modo entrelaçadas que é impossível separar uma da outra. Mas não é exatamente isso que ocorre na vida, em que somos confrontados por situações em que o real e o imaginário estão de tal forma imbricados que não há como cindi-los?

Do mesmo diretor, François Ozon, *Dentro da Casa* (2012) apresenta o envolvimento de um professor com seu aluno, por meio de suas redações, que narram suas supostas incursões na casa de um colega de classe. As narrativas embaralham ficção e realidade, mas de um modo ainda mais complexo que no filme anterior, pois o professor passa a interferir na realidade a partir da ficção que lê. O filme não separa o que é real e ficção, pelo contrário, mostra com clareza como um e outro estão imbricados de maneira indissociável (Almeida, 2016). Aliás, este é um tema recorrente na filmografia de Ozon: *Sob a Areia* (2000) mistura a realidade da morte do marido à ilusão de que ele segue vivo; *Frantz* (2016), refilmagem de *Não Matarás* (1932) de Ernst Lubitsch, trata da ilusão dos pais que tomam por amigo o assassino de seu filho; *O Amante Duplo* (2017) explora os espelhamentos do duplo, ecoando de certa forma a vida dupla de Isabelle (Marine Vach) em *Jovem e Bela* (2013).

A Pele de Vênus (2013), do diretor Roman Polanski, mistura realidade e ficção a partir da audição que um diretor de teatro faz com uma atriz para levar aos palcos uma

adaptação do romance *A Vênus das peles*, de Sacher-Masoch. O que é interessante aqui é que as falas da peça se misturam às falas das personagens do filme, de tal modo que não sabemos se as personagens estão discutindo realmente ou apenas reproduzindo o texto da peça. Na verdade, as duas camadas – a realidade e a ficção – se sobrepõem, de modo que a atriz diz o que ela de fato quer dizer reproduzindo o texto da peça. Novamente, é impossível separar realidade de ficção.

Nenhum outro cineasta, no entanto, foi tão inventivo na defesa da ficção como modo de expressão da realidade como Abbas Kiarostami, que não só as embaralhou, como também aboliu a distinção entre ficção e documentário. Assim, em *Close up* (1990), assistimos à encenação ficcional de um caso real envolvendo o cineasta Mohsen Makhmalbaf, cuja identidade é usurpada por um golpista, que engana uma família inteira com a promessa de realizar um filme. *E a Vida Continua* (1992) e *Através das Oliveiras* (1994) retomam os efeitos do terremoto de Koker, no Irã, encenando e depois reencenando episódios reais.

Outro exemplo é o documentário brasileiro *Terra Deu, Terra Come* (2010) de Rodrigo Siqueira, que registra o ritual de sepultamento de João Batista, de 120 anos, comandado por Pedro de Almeida, garimpeiro de 81 anos, um dos últimos conhecedores dos vissungos, as cantigas em dialeto banguela cantadas durante os rituais fúnebres. O término do ritual, entretanto, não coincide com o término do filme, que retorna ao ponto inicial do ritual, mas agora com outras tomadas, pelas quais observamos que *na realidade* não havia nenhum corpo sendo sepultado, mas uma tora de madeira que ocupara seu lugar. A tradição à qual o ritual se filia é em si verdadeira, mas não o que assistimos, puramente encenado. As referências poderiam se multiplicar com os falsos documentários, como *Zelig* (1983) de Woody Allen ou *Borat* (2006) de Larry Charles; ou mesmo com as simulações dos *shockumentarys* como *Mondo Cane* (1992) ou *Faces da Morte* (1979).

Para concluir, falta dizer que a ficção não se limita nem se reduz à expressão do real, mas também possibilita a intensificação da vida por meio da experiência estética (Almeida, 2024). A arte de maneira geral e mais especificamente o cinema operam contemporaneamente um “contínuo exercício de desorientação” (Favaretto, 2015,

p. 13) que interrompem os fluxos cotidianos e abrem janelas para realidades que vão muito além das experiências concretas a que estamos limitados. Disso resulta o caráter educativo do cinema, como “articulação entre o real que lhe ultrapassa e o interior de quem o vê” (Almeida, 2017, p. 14).

Referências

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALMEIDA, Rogério de. “O processo de criação literária pensado pelo cinema de François Ozon: análise de dois filmes”. In: Lúcia Leão. (Org.). *Processos do Imaginário*. São Paulo: Képos, 2016.
- ALMEIDA, Rogério de. *Cinema e Educação: fundamentos e perspectivas*. Educação em Revista, v. 33, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edur/a/kbqWpx6Vq6DszHrBT887CBk/?format=pdf&lang=pt>
- ALMEIDA, Rogério de. O cinema entre o real e o imaginário. *Revista USP*, São Paulo, Brasil, n. 125, 2020, p. 89–98. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/173078/162383>.
- ALMEIDA, Rogério de. *Cinema, imaginário e educação: os fundamentos educativos do cinema*. São Paulo: FEUSP, 2024. Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1359>
- BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1996.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o Homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DURAND, Gilbert. *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris: Hatier, 1994.

- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FAVARETTO, Celso. O entrelugar da arte contemporânea. In: CARVALHO, Marcelo e GUIMARÃES, Bruno. *Estética e arte*. São Paulo: ANPOF, p. 9-23, 2015.
- GIACOIA JUNIOR., Oswaldo. *Nietzsche: o humano como memória e como promessa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução”. In: *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2003
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica*. São Paulo: É Realizações, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ROSSET, Clément. *A lógica do Pior: elementos para uma filosofia trágica*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- ROSSET, Clément. *Le Réel: traite´ de b̃idiotie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.
- ROSSET, Clément. *O Real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- RUIZ, Raúl. *Poética del cine*. Chile: Editorial Sudamericana, 2000.
- STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.
- STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. Rio de Janeiro: Globo, 2003.
- WALTON, Kendal. “Temores Fictícios”. In: RAMOS, F. P. *Teoria Contemporânea do Cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Vol. 1. São Paulo: Senac, 2005.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

Metáforas profanas: Foucault, Flusser e Preciado

Marcos N. Beccari¹

Não vemos nem entendemos o mundo, nós o percebemos
destroçando-o por meio das estreitas categorias que nos habitam.

— Paul B. Preciado (2023, p. 19)

Introdução

A metáfora, longe de ser um mero recurso retórico, opera como um dispositivo fundamental na maneira como concebemos e organizamos a realidade. Se a linguagem e o imaginário organizam em larga medida nosso acesso ao mundo (Flusser, 2021; Rosset, 2006), então as metáforas não apenas descrevem o que já existe, mas produzem novas formas de pensar e habitar esse mundo. Algumas metáforas, não obstante, possuem uma força peculiar: em vez de apenas deslocar valores e significados dentro de um sistema simbólico previamente estabelecido, elas são capazes de abalar os próprios alicerces desse sistema, instaurando perspectivas antes impensáveis. É esse tipo de metáfora que me interessa aqui, e que denomino “metáforas profanas”.

¹ Doutor em Cultura, História e Filosofia da Educação pela USP. Professor Adjunto do Depto. de Design da UFPR, e professor colaborador e orientador pleno do Programa de Pós-Graduação em Educação da USP. Pesquisador do DEMO — Laboratório de Design e Ficção da ESDI/UERJ, e do Lab_Arte — Laboratório experimental de Arte-Educação Cultura da FE-USP.

Proponho, neste capítulo, explorar uma espécie de intuição que tem sido recorrente ao longo de minhas pesquisas, onde eu me sirvo com frequência dos conceitos e abordagens de Michel Foucault, Vilém Flusser e Paul B. Preciado. Tenho me perguntado como esses autores expressam um tipo de pensamento que é menos pautado em conceitos e mais balizado por certos movimentos metafóricos. Questiono, noutros termos, se suas metáforas profanas não seriam, elas mesmas, um modo específico de fazer filosofia. Para tanto, em vez de eleger algo como uma metáfora central de suas obras — o que sequer creio que seja possível —, detenho-me em localizar uma espécie de “imagem forte” (no sentido profano), um ponto de inflexão conceitual que parece funcionar como chave interpretativa. Esse percurso, ao final, aponta para aquilo que chamarei de hermenêutica profana, o horizonte para o qual espero conduzir este ensaio.

O profano, tal como o compreendo, não é simplesmente o oposto do sagrado, nem um gesto de mera negação ou iconoclastia. Profanar significa amplamente deslocar algo de seu uso exclusivo, tornando-o disponível para outros usos.² Assim, se há metáforas profanas, elas não se limitam a descrever o real, mas o reconfiguram — não apenas desmistificam verdades instituídas, mas instauram novos jogos de sentido. Para explorar essa ideia, analiso três figuras metafóricas que operam nesse registro: a deriva/desvio naval em Foucault, a estranheza gnóstica em Flusser e o corpo hermético do diabo em Preciado. Em cada um desses pensadores, encontramos metáforas que, ao invés de se restringirem à linguagem, se projetam como forças que redesenham os próprios contornos da realidade. Antes de delineá-las, porém, cumpre assinalar brevemente algumas bases conceituais ora adotadas para as noções de “profano” e “metáfora”.

2 A palavra “profano” tem origem no latim *profanus*, que significa “fora do templo” ou “não sagrado”. Originalmente, no direito romano, o conceito de profanação indicava o ato por meio do qual o que havia sido separado na esfera da religião e do sagrado voltava a ser restituído ao livre uso do cidadão. Segundo Agamben (2007), atualmente o “profano” pode indicar certo uso dos dispositivos ideológicos para desativá-los ou transformá-los em meios para a realização de coisas imprevistas.

Máscaras profanas

Para abordar a ideia de profano, tomo como ponto de partida uma passagem de *Assim falou Zaratustra*, no capítulo “Dos transmundanos”, em que Nietzsche (2011, p. 32) declara: “Um novo orgulho me ensinou meu Eu, que ensino aos homens: não mais enfiar a cabeça na areia das coisas celestiais, mas levá-la livremente, uma cabeça terrena, que cria sentido na terra!”. Esse gesto nietzschiano de afirmação da terra sintetiza o movimento profano como um deslocamento do olhar: em vez de buscar fundamento em valores transcendentais, ele reivindica o mundo terreno como espaço de criação de sentido. Mas tal deslocamento não é meramente negativo, isto é, não se reduz a uma negação do sagrado celestial. Trata-se, antes, de reconhecer que a criação de sentido se torna mais profícua — ou, para usar um termo que Nietzsche frequentemente evoca, mais *potente* — precisamente porque não precisa se justificar por referência a qualquer divindade ou ordem superior. O profano, então, não é apenas uma recusa ao sagrado, mas uma afirmação da imanência como terreno de invenção e transfiguração.

Embora Nietzsche não figure entre os filósofos centrais do presente ensaio, sua concepção da máscara — que joga com a inexistência de uma figuração fixa, de uma identidade (Vattimo, 2017) — oferece uma metáfora relevante para pensar o profano em seu aspecto mais afirmativo. Para Nietzsche, a máscara não é apenas uma encenação superficial, um disfarce que oculta uma essência subjacente. Pelo contrário, ela se aproxima da ideia latina de *imago*, não como mera aparência, mas como um princípio animador, um *daimon* que evoca forças e entidades e as encarna provisoriamente.³ Assim, o que chamamos de identidade ou subjetividade não seria algo fixo, mas uma sucessão de máscaras que se afirmam e se transfiguram no próprio ato de serem assumidas.

Essa noção é central para a criação de valores, pois aponta para um dinamismo que não depende de uma verdade imutável, mas que se constitui no próprio fluxo da existência. A máscara, nesse sentido, não encobre, mas expressa, mostra, dá a ver — e o que ela dá a ver é, em última instância, o caráter transitório e performativo daquilo que chamamos de “eu”, “mundo” ou “realidade”. Se há um palco, ele está situado no plano terreno, não havendo outro plano possível. Portanto, afirmar a máscara não é recusar

³ Ver, a este respeito: Didi-Huberman, 2015, p. 71-100; Link, 1995.

a verdade, mas reconhecer que toda verdade é uma composição, um jogo de aparências que se estabiliza apenas na medida em que seguimos jogando com ela. A profanação, nesses termos, não se limita a desmascarar valores sagrados, mas consiste na própria arte de fabular e criar máscaras, sabendo que a força criativa reside não em buscar uma essência oculta, mas em articular um jogo e fazer desdobrar suas transfigurações.

Metáforas metamórficas

Para delinear a noção de metáfora, recorro a dois marcos representativos, embora de tradições distintas: *A metáfora viva*, de Paul Ricoeur (2005), e *Os limites da interpretação*, de Umberto Eco (2015). Na origem grega, o termo *metapherein* remete à ideia de trocar de lugar, transpor ou transportar, enquanto *metamorphosis* está intimamente ligado à noção de transmutação e refiguração de um estado atual de coisas. Dessa forma, tanto a metáfora quanto a metamorfose podem ser compreendidas como modos de refiguração: a metáfora desloca sentidos e posições dentro da linguagem, enquanto a metamorfose transforma a própria realidade, como acontece na obra mais conhecida de Ovídio, onde Narciso se metamorfoseia em flor, Aracne, em aranha, e Dafne, em loureiro; ou ainda no capítulo “Das três metamorfoses” do supracitado *Assim falou Zaratustra*, onde o espírito se torna camelo, o camelo, leão e o leão, criança — metáforas de um retorno à inocência do devir e da afirmação do jogo da criação.⁴

Mais do que simples paralelismo etimológico, essa relação entre metáfora e metamorfose sugere que a primeira pode ser vista como uma metamorfose simbólica, enquanto a segunda encarna a metáfora em matéria e forma. Metaforizar é, nesse sentido, um gesto de mutação conceitual, um deslocamento que torna visível um outro aspecto da realidade, ao passo que a metamorfose efetiva essa transfiguração na forma das coisas. A metáfora não se fixa em um símbolo estável, mas permanece fluida, ambígua e inacabada. Quando Camões instituiu, por exemplo, que “o amor é fogo que arde sem doer”, o efeito metafórico não reside tanto na identificação entre amor e fogo

4 Sobre a metáfora em Nietzsche, ver o capítulo “Da valorização estratégica da metáfora em Nietzsche”, em: Ferraz, 2002, p. 37-55.

como termos fixos, mas no deslocamento de sentidos: o fogo, que normalmente queima e causa dor, aqui arde sem doer, instaurando uma experiência paradoxal e desestabilizadora. O que me interessa mais detidamente, contudo, é um tipo específico de metáfora que qualifico aqui como *metamórfica*, cuja potência pode ser descrita pela seguinte asserção de Eco:

Algumas metáforas tornam-nos capazes de ver aspectos da realidade que a produção mesma de metáforas ajuda a construir. O que não é, porém, de espantar se pensarmos que o mundo é indubitavelmente o mundo sob uma certa descrição e [...] dentro de uma certa perspectiva. Certas metáforas podem criar tal perspectiva. (Eco, 2015, p. 121)

Essa formulação sugere que certas metáforas não se limitam a descrever, deslocar e desestabilizar a realidade, mas também nos permitem recompô-la: elas nos capacitam a enxergar certos aspectos do mundo que, ao serem evocados, ajudam a configurá-lo. É uma dinâmica similar que fez Ricoeur (2005, p. 465) qualificar como “viva” certas metáforas: “A metáfora não é viva apenas por vivificar uma linguagem constituída. Ela o é por inscrever o impulso da imaginação em um ‘pensar a mais’, sob a condição do ‘princípio vivificante’, é a ‘alma’ da interpretação”. Não se trata de revelar sentidos ou níveis ocultos de um léxico ou de um mundo já dado, mas de instaurar novas perspectivas, reorganizando as formas como percebemos e habitamos a realidade. Com efeito, as metáforas metamórficas não operam apenas no nível da linguagem, mas assumem certa função ontológica de moldar perspectivas sobre o mundo.

É aqui que a metáfora reencontra o espaço do profano. As imagens que destacarei a seguir em Foucault, Flusser e Preciado não são meros artifícios retóricos ou modos de interpretar o real segundo moldes pré-estabelecidos. Ao contrário, elas desempenham um papel ativo ao reinaugurarem um mundo desprovido das bases fixas e celestiais, impregnando-o de possibilidades. Em outras palavras, essas metáforas metamórficas operam como instrumentos de uma refiguração da realidade: mais do que apenas mostrarem um mundo profanado, elas nos convidam a participar da profanação.

A metáfora da deriva/desvio naval em Foucault

A imagem do navio percorre a obra de Michel Foucault como um signo inquietante de deslocamento, incerteza e descontinuidade (Fornel Junior, 2016). Desde *História da loucura*, que se inicia com a nau dos loucos, até suas reflexões sobre heterotopias, segurança e subjetividade, o navio não se limita a um espaço de exílio ou de exclusão, mas encarna um movimento perpétuo de deriva — um espaço que não se fixa, um espaço localizável alhures.⁵ A “nau dos loucos” era, afinal, ao mesmo tempo um confinamento e um atravessamento: não apenas um meio de isolar a loucura da cidade, mas um vetor que a mantém circulando, tornando-a visível e enigmática ao mesmo tempo.

Essa navegação do louco é simultaneamente a divisão rigorosa e a Passagem absoluta. [...] se ele não pode e não deve ter outra prisão que o próprio liminar, seguram-no no lugar de passagem. Ele é colocado no interior do exterior, e inversamente. [...] A água e a navegação têm realmente esse papel. (Foucault, 2019, p. 11-12)

A própria categoria clássica da loucura, longe de ser apenas um elemento marginal da sociedade, aparece como um limiar, um ponto de inflexão em que a razão se vê confrontada consigo mesma. “A desrazão não se reencontra como presença furtiva do outro mundo, mas aqui mesmo [...]. O desatino é ao mesmo tempo o próprio mundo e o mesmo mundo separado de si apenas pela fina superfície da pantomima” (ibidem, p. 361-362). A loucura não se encontra em um “além” absoluto, mas no próprio tecido do real, separada apenas por um deslocamento sutil, quase imperceptível — assim como o navio não pertence nem à terra nem ao mar, mas oscila entre ambas, sem jamais se fixar.

A metáfora do navio carrega, portanto, uma tensão fundamental: ao mesmo tempo que delimita e segrega, também inaugura novas possibilidades de experiência. Essa ambiguidade reaparece no conceito foucaultiano de heterotopia, descrita como um “pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, uma deriva infinita” (Foucault, 2013, p. 30). O filósofo salienta que esses lugares “permitem que todo mundo entre, mas, na

5 Mesmo em *As palavras e as coisas*, conforme comenta Umberto Eco (2015, p. 49), assistimos “a uma espécie de teatro da desconstrução e da deriva infinita”.

verdade, uma vez que se entrou, percebe-se tratar-se de uma ilusão e que se entrou em parte alguma” (ibidem, p. 27). Logo, a heterotopia é também uma promessa de passagem que, ao invés de levar a outro lugar, desestabiliza as coordenadas da própria localização.

Essa metáfora da deriva naval aparece também em dois cursos tardios de Foucault (2004, 2008): *Segurança, território, população* e *A hermenêutica do sujeito*. Em ambos os casos, a ênfase recai sobre o governo dos espaços e das subjetividades, e o navio, como símbolo, reaparece como uma figura de controle e risco. Se no contexto renascentista a nau dos loucos funcionava como exílio dos corpos desviantes, em *Segurança, território, população* o desvio se torna uma questão central para a biopolítica: os fluxos devem ser regulados, mas nunca completamente interrompidos. A deriva, nesse sentido, não é apenas um acidente, mas um elemento estrutural da governamentalidade moderna. Já em *A hermenêutica do sujeito*, o navio representa uma prática de si, um modo peculiar de existência capaz de atravessar as (ou de se desviar das) instabilidades da vida.

Vê-se com isso que, ao longo de sua obra, Foucault adensa a metáfora do navio. Ele não a restringe a um dispositivo de exclusão ou punição, mas a repensa enquanto experiência do limiar, do desvio que se insinua dentro da própria normalidade. O navio não está além das normas, mas é um efeito delas, um espaço que emerge da normalização e, ao mesmo tempo, expõe suas incongruências. Por extensão, se há algo de profano nessa imagem, não é porque o navio é um espaço “abandonado por Deus”, mas porque ele revela que Deus nunca esteve em lugar algum. Dito de outro modo, o que Foucault parece sugerir é que todo sistema carrega, em sua própria estrutura, a iminência da deriva, do acaso e da descontinuidade — elementos que não surgem de fora, mas que se articulam no interior das próprias regras que organizam o mundo.

No fim, esse navio de Foucault não nos leva para outro lugar: ele apenas faz com que percebamos que o lugar em que estamos pode se tornar ou já ser outro. Essa é a potência metamórfica da metáfora da deriva: não uma fuga ou uma evasão para além da ordem, mas um movimento que desnuda as condições mutáveis daquilo que tomamos como fixo e determinado. Se a heterotopia é um espaço “flutuante”, não é porque ela se situa em um “fora” absoluto, mas porque sua própria condição é de deslocamento, de oscilação entre o que já conhecemos e aquilo que ainda não percebemos. O desvio, em Foucault, não é uma exceção — é a própria norma silenciosa do mundo.

A metáfora (gnóstica) da estranheza em Flusser

Entre os muitos efeitos que a leitura de Flusser produz, talvez o mais imediato seja o da estranheza.⁶ Sua obra não se encaixa confortavelmente nas tradições filosóficas com as quais dialoga — seja a fenomenologia, o existencialismo, as teorias da comunicação ou as filosofias da tecnologia —, pois opera sempre um deslocamento, um jogo de aproximação e distanciamento que mantém o(a) leitor(a) em estado de incerteza. Essa estranheza não se reduz a um mero traço estilístico ou a um efeito retórico, mas parece expressar algo mais patente: uma visão de mundo na qual o exílio não é uma condição meramente biográfica, mas sim ontológica.⁷ Em *Vampyroteuthis infernalis*, em especial, pode-se reconhecer uma possível ressonância com a tradição gnóstica:⁸ a criatura abissal (espécie de octópode marinho descoberta em meados do século XX) que intitula a fábula flusseriana assume, sob essa chave, um papel análogo ao do Demiurgo, um ser que teria moldado um mundo disforme, dominado pelo erro e pela contingência.

A revelação gnóstica narra de forma mítica que a divindade, obscura e incognoscível, já contém em si o princípio do mal e uma androginia que a torna desde o início contraditória, não idêntica a si mesma. Seu executor inábil, o Demiurgo, deu vida a um mundo instável, no qual uma parcela mesma da divindade cai como que aprisionada ou exilada. (Eco, 2015, p. 27)

6 Noutro momento (Beccari, 2022), eu interpreto tal aspecto enquanto princípio filosófico em Flusser.

7 É preciso considerar, aqui, que a vida Flusser foi atravessada de exílios e migrações; e que, enquanto judeu, sua identidade é marcada por um exílio permanente de si mesma. No pensamento blanchotiano, o exílio é associado à atividade do poeta, perfazendo uma das condições para a criação: “o poema é exílio, e o poeta que lhe pertence, pertence à insatisfação do exílio, está sempre fora de si mesmo, fora de seu lugar natal, pertence ao estrangeiro, ao que é exterior, sem intimidade e sem limite” (Blanchot, 1987, p. 238). No sentido ontológico, podemos associar o exílio a um modo de ser errante, cujas expressões, nos termos de Deleuze e Parnet (1998, p. 121), liberam “forças que vêm do de-fora, e que apenas existem em estado de agitação, de mistura e de transformação, de mutação”.

8 A tradição gnóstica, que se inicia nos primeiros séculos de nossa era, recusa tanto a cosmovisão greco-romana, sob o argumento de que esta prega pela servidão e pela fatalidade, quanto a escatologia cristã que pressupõe um *télos* em direção ao Juízo Final. Ver, a este respeito: Willer, 2007, p. 1-159.

Essa condição se torna ainda mais sugestiva quando consideramos um trecho de *Gestos*, no qual Flusser (2014, p. 116) afirma: “O mundo se ‘deforma’, porque formas são fenômenos improváveis. Não é que a exceção confirme a regra. Pelo contrário: a regra é a exceção que confirma o acaso provável”. Aqui, a ideia de um cosmos ordenado e racional cede lugar a um mundo instável, onde a própria noção de forma é um acontecimento raro e efêmero. O *Vampyroteuthis infernalis*, sob esse prisma, é retratado por Flusser (2023) como uma deformação provável — algo que deveria ser uma aberração, mas que, paradoxalmente, parece carregar e expressar um princípio fundamental da cultura ocidental. Ele não é apenas o oposto do humano; ele é o seu reflexo invertido, sua consequência humanista levada ao extremo.⁹

Não por acaso, intérpretes da obra flusseriana costumam dividi-la em duas vertentes possíveis: de um lado, uma leitura messiânica, vinculada ao humanismo judaico e à busca por um horizonte utópico; de outro, uma leitura gnóstica, que enfatiza o jogo de sombras e simulacros que sua filosofia instaura.¹⁰ Se seguirmos essa segunda via, a estranheza de Flusser pode ser entendida como um gesto deliberado, um truque demiúrgico que ironiza aqueles que tentam decifrar o enigma de seus textos. Nesse labirinto conceitual, Flusser cultiva um segredo último que consiste na própria ausência de segredo: uma ontologia do artifício, onde cada revelação leva apenas a novas camadas de mistificação.

Essa estratégia remete ao que poderíamos chamar de um labirinto gnóstico, que opera de forma oposta à maiêutica socrática. Se Sócrates afirmava “só sei que nada sei”, conduzindo o interlocutor ao reconhecimento da própria ignorância, Flusser parece adotar um procedimento inverso e mais provocador: ele afirma e nega que sabe, constrói e desconstrói argumentos, sugere e desmente verdades obscuras sem jamais explicitá-las. O resultado é uma espécie de jogo irônico e especulativo (Bernardo, 2002), no qual o leitor é levado a suspeitar que há uma grande coerência oculta, quando na realidade está apenas sendo arrastado por uma sequência de deslocamentos conceituais contínuos.

⁹ Eu comento sobre esse conceito de reflexo invertido em: Beccari, 2019.

¹⁰ Ver, respectivamente: Guldin, 2011; Bernardo, 2002.

Tal procedimento não deve ser confundido com niilismo ou cinismo. O que sustenta essa estratégia não é um gesto de negação absoluta, mas uma forma radicalmente profana de pensamento. Flusser não está apenas desmontando certezas; ele está performando a própria instabilidade da verdade. Seu conceito de *bodenlos* (ausência de chão) não significa simplesmente um vazio existencial, mas uma condição estrutural da realidade: não há um solo firme sobre o qual a verdade possa ser edificada, apenas superfícies móveis e interseções provisórias. Sua filosofia, portanto, não se limita a denunciar o mundo como uma construção errante e arbitrária, mas insiste que essa construção é tudo o que temos — e que, ao aceitarmos essa condição, podemos finalmente jogar com as formas, ao invés de buscarmos fundamentos inalcançáveis.

Nesse sentido, a estranheza flusseriana não é um sintoma de alienação, mas um método deliberado. Ela nos convida a desconfiar das respostas fáceis, a abraçar a incerteza como princípio e a perceber que, no jogo das aparências, a única constante é a mutabilidade. Como um pseudo-Demiurgo, Flusser compõe uma metafísica distorcida que nos força a crer em nossas próprias suspeitas, apenas para desmontá-las logo em seguida.¹¹ Não se trata de um exercício de desorientação motivado meramente pelo prazer da confusão; trata-se de uma experimentação ativa das possibilidades de pensamento que emergem quando se abandona a busca por um centro fixo. “O gnóstico sente-se desconfortável num mundo que ele percebe como estranho, [...] e aguarda um acontecimento final que determine a derrubada, a eversão, a catástrofe desse mesmo mundo” (Eco, 2015, p. 28). O que resta, no fim, é o próprio jogo — e a estranheza como condição essencial de um mundo que nunca se deixa apreender completamente.

A metáfora (hermética) do diabo em Preciado

A presença da metáfora do diabo na filosofia de Paul B. Preciado é tão explícita quanto estratégica. Ele próprio se apresenta como tal: “eu sou o monstro que vos fala”,

11 Atitude esta que parece ressoar o gnosticismo negativo de Emil Cioran (2001, p. 126): “O que sempre me seduziu na negação é o dom de tomar o lugar de tudo e de todos, de ser uma espécie de demiurgo, de dispor do mundo como se tivesse colaborado na sua aparição e depois tivesse o direito, e mesmo o dever, de precipitar sua queda”.

título de um de seus livros mais incisivos (Preciado, 2022). Trata-se de um diabo disfórico, lascivo e artiloso, que se entrega às tentações do sexo, das drogas e da filosofia. Mas esse diabo não é apenas uma figura provocativa ou um símbolo de transgressão; ele opera como um princípio hermético de deslocamento e transformação.¹² Em *Dysphoria mundi* — cuja capa, na edição brasileira, faz alusão ao arcano maior XV do tarot, um diabo híbrido pisando sobre um globo terrestre cortado ao meio —, lemos que, “enquanto a metáfora transporta algo (a significação, o sentido, uma imagem) de um lugar a outro, a disforia tem dificuldade de transportar”; de sorte que, no mundo contemporâneo, “A disforia mostrou ser uma ‘entidade’ instável e imprevisível, um conceito elástico e mutante que permeia qualquer outra sintomatologia, fazendo do transtorno mental um arquipélago disfórico” (Preciado, 2023, p. 23-24).

Aqui, a disforia se apresenta como um nome possível para o diabo — uma força de inadequação e desidentificação, algo que perturba, desestabiliza e refaz. Essa força perpassa toda a obra de Preciado, como se assumisse diferentes nomes e aspectos. Em *Testo Junkie*, por exemplo, aparece como *potentia gaudendi*, um diabo orgástico que circula entre corpos, órgãos, hormônios, drogas e ideias (Preciado, 2018, p. 44-53). No *Manifesto Contrassexual*, manifesta-se como as próteses, dispositivos que quebram qualquer noção de identidade fixa e abrem espaço para novas corporeidades (Preciado, 2017, p. 71-168). O que importa, em cada caso, não é a substância dessa figura, mas sua capacidade de metamorfose: o diabo de Preciado não é um ente estável, mas um princípio de mutação contínua. “Pergunto-me com que voz falo, não quem sou” (Preciado, 2023, p. 209), posto que diabo é quem diz “meu nome é legião, pois somos muitos”.¹³

Essa ausência de identidade fixa aproxima a figura do diabo de um princípio hermetico. No hermetismo romano, os deuses e símbolos eram cada vez menos estáveis, pois se traduziam e se misturavam indefinidamente, formando redes híbridas de sig-

12 O hermetismo não remonta exatamente a uma tradição específica, como no caso do gnosticismo, mas a certo clima sincretista pelo qual são negados os princípios de identidade e de não contradição em favor de uma coincidência dos opostos: “como é embaixo, assim é em cima”, na máxima atribuída à Hermes Trismegisto. Ver, a este respeito, o capítulo “Aspectos da semiose hermética” em Eco, 2015, p. 21-77.

13 Marcos 5:9, versão Almeida Corrigida Fiel da Bíblia. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/mc/5>>. Acesso em março de 2025.

nificação.¹⁴ Da mesma forma, o diabo de Preciado não se opõe às identidades, mas as atravessa, as incorpora, as distorce e as reconfigura. Ele não é simplesmente anti-identitário, mas o próprio movimento de conjugação e transmutação das identidades. Em outras palavras, sua potência está na sua dispersão: ele é uma voz emprestada, uma máscara que nunca se encaixa, um corpo que escapa a qualquer fixação.

Tal dinâmica ressoa com o conceito de ontologia-ficção, central para a filosofia de Preciado.¹⁵ Ele sabe que o diabo é uma ficção, mas também sabe que as ficções possuem força ontológica — isto é, têm o poder de reorganizar os modos de existência e de percepção do mundo. O diabo, nesse sentido, não é apenas uma metáfora, mas uma ferramenta operativa, um dispositivo para desmontar a epistemologia hegemônica e liberar outras formas de ser e de habitar o real. Não por acaso, a imagem do arcano da Torre desabando, presente no tarô, também me parece recorrente em seu pensamento: o diabo não está ali para criar um edifício de sentido, mas para precipitar o colapso de um saber que já se encontra em ruínas. “Por isso temos tanto medo de olhar Notre-Dame em ruínas. [...] Não reconstruamos Notre-Dame. Honremos o bosque queimado e a pedra escura. Façamos de suas ruínas um monumento punk, o último de um século que acaba e o primeiro de um outro que começa” (Preciado, 2023, p. 82). O que prevalece, então, na filosofia de Preciado, não é apenas um ponto de vista desviante ou marginal, mas o ponto de vista do próprio diabo, deliberadamente encarnado em um corpo trans:

A fim de realizar o trabalho terapêutico para a multidão que me fez começar a tomar testosterona e a escrever, preciso agora apenas convencer vocês, todos vocês, de que vocês são como eu, e não o contrário. Não vou

14 Pois, quando “o império [romano] dissolve as pátrias locais, dissolve também a identidade delas” (Eco, 2015, p. 23). Em *Diante de Gaia*, Latour (2020, p. 246-247) relata que “havia uma venerável tradição nas várias cidades do Mediterrâneo e do Oriente Médio, antes do advento do judaísmo e do cristianismo, de se erigirem tabelas de tradução para os nomes dos deuses aos quais se fazia culto. [...] cada adepto de um culto local reconhecia seu parentesco com os cultos locais dos muitos estrangeiros que então viviam entre eles. ‘O que você, romano, chama Júpiter, eu, grego, chamo Zeus’, e assim por diante”.

15 “A política é, nesse sentido, uma tarefa de ontologia-ficção: a arte de inventar a existência do in-existente ou de fazer com que um in-existente que passava por natural deixe de existir” (Preciado, 2023, p. 210). Ver, a este respeito: Beccari, 2024.

dizer a vocês que sou igual a vocês, seu igual, ou que vou pedir que me permitam participar de suas leis, ou que me reconheçam como parte de sua normalidade social. Mas aspiro, sim, a convencê-los de que, na realidade, vocês são como eu. Tentados pela mesma deriva [...] vocês são o monstro que a testosterona desperta em mim. (Preciado, 2018, p. 414-415)

Não se trata, portanto, de mera posição de resistência, mas de um posicionamento estratégico dentro da multidão, corrompendo-a por dentro. Preciado já foi bastante criticado pelo risco de sua estratégia ser assimilada e subvertida pelos mecanismos que pretende subverter.¹⁶ Quanto a isso, parece-me suficiente lembrar que o filósofo espanhol sempre escreve a partir da compreensão de si mesmo enquanto resultado da subversão de certas normas de gênero e sexualidade. Isso significa que, na filosofia de Preciado, a prática sempre vem antes da teoria; ele conhece mais do que ninguém os riscos de que sua filosofia seja subvertida, mas também sabe que a sua própria existência depende dessa possibilidade de subversão — que, portanto, não se reduz a uma estratégia, sendo antes uma necessidade. O diabo não busca uma nova ordem; ele se infiltra nos códigos e os reconfigura, fazendo com que deixem de operar como antes. Essa é sua heresia fundamental: não uma simples recusa, mas um desvio ativo, uma transmutação incessante que desafia qualquer tentativa de captura ou estabilização.

Considerações: por uma hermenêutica profana

Sejamos realistas: nada há de mais significativo do que um texto que se declara divorciado de sentido. (Eco, 2015, p. XXII)

As metáforas profanas examinadas neste ensaio — a deriva, a estranheza e o diabo — não são meros ornamentos discursivos ou estratégias estilísticas, mas vetores de pensamento, instrumentos que desestabilizam ontologias fixas e revelam o caráter transi-

16 Conforme revisou Axt (2023, p. 19), a recepção crítica de Preciado na América Latina tende a denunciar “os aspectos ocidentalizantes, eurocentristas e universalizantes presentes nos seus conceitos, bem como [...] o apagamento e desfundamento de contextos e identificações do Sul”.

tório e construído do real. Ao longo do texto, procurei mostrar que, no pensamento de Foucault, Flusser e Preciado, existem certas metáforas que não apenas organizam e conduzem seus argumentos, mas também os executam, instaurando movimentos de deslocamento, transfiguração e subversão; além de constituírem uma forma específica de fazer filosofia, um modo de pensar que resiste à sistematização e à síntese conceitual.

Foucault nos ensina que a deriva não é um simples extravio, mas um fluxo que desestabiliza qualquer ordem que pretenda ser fixa. Flusser, por sua vez, mobiliza a estranheza como um método filosófico, desmontando certezas e nos forçando a encarar a ausência de qualquer fundamento absoluto. Já Preciado encarna o diabo como uma força metamórfica que desafia e corrói as normatividades instituídas, transformando a própria identidade em um campo de experimentação radical.

Não surpreende que esses autores sejam frequentemente julgados como obscuros, prolixos ou subversivos. De fato, não é fácil extrair deles um sistema fechado de ideias ou um conjunto de conceitos definidos com precisão. Mas tal dificuldade não é, a meu ver, um obstáculo a ser superado — ao contrário, ela faz parte do próprio método. A persistência de certas metáforas em suas obras sugere uma estratégia deliberada: evitar uma leitura “ao pé da letra” e, no lugar disso, propor uma abordagem mais atenta aos deslocamentos e ressonâncias que essas imagens instauram. Isso nos leva a considerar a possibilidade de uma hermenêutica profana, uma forma de leitura que não busca fixar significados definitivos, mas acompanha os jogos de sentido, as transfigurações e as subversões que as metáforas operam no próprio tecido do pensamento.

Sob esse prisma, aquilo que poderia parecer um mero artifício estilístico ou retórico adquire um papel mais fundamental do que uma conceituação rigorosa e fechada. Pois a partir de um certo ponto, não estamos apenas lendo um conjunto de ideias, mas acompanhando uma narrativa ficcional que se assume como tal. E essa ficção não está em oposição à verdade, mas revela que toda ideia só adquire valor no interior de uma construção ficcional e metafórica, dentro de um campo de forças simbólicas que organiza como pensamos e experimentamos o mundo.

A metáfora, nesse sentido, é a pedra de toque desse tipo profano de escrita e leitura; não um recurso ornamental, mas um princípio ativo que sustenta a reflexão filosófica. Esse movimento não tem relação com a dita objetividade científica, mas opera precisamente para desnudar e profanar a pretensa sacralidade da qual a ciência, a

metafísica e a maior parte da tradição filosófica se revestem. O que há em comum nas metáforas de Foucault, Flusser e Preciado não é apenas a crítica a valores instituídos, mas a deflagração metafórica do caráter frágil e arbitrário dos fundamentos e critérios tidos como naturais, transcendentais, celestiais.

Uma hermenêutica profana, por conseguinte, não deve se limitar a reconhecer essa deflagração como um dado teórico, mas precisa acompanhar o percurso das metáforas até o fim, compreendendo por que elas são imprescindíveis ao pensamento desses autores. Esse é um exercício que dificilmente pode ser ensinado ou aprendido pela exegese filosófica tradicional, pois exige mais do que a assimilação de conceitos: exige assumir o discurso filosófico como um campo também aberto à ficção, à metáfora e à profanação. O objetivo não é simplesmente causar perplexidade ou se afirmar como um gesto de subversão pela subversão. Trata-se, antes, de tornar visível uma certa dignidade profana do mundo, de dar voz a uma série de máscaras metafóricas e metamórficas que não apenas descrevem, mas incorporam e fazem ressoar esse modo profano de existir.

Agradecimentos

Este trabalho foi realizado com auxílio financeiro do CNPq, processo Nº 401586/2023-5. Agradeço ao CNPq pelo apoio concedido, e também ao Programa de Pós-Graduação em Educação da FEUSP por sediar esta pesquisa. As opiniões, hipóteses, interpretações e conclusões expressas neste capítulo são de minha responsabilidade e não necessariamente refletem a visão nem do CNPq, nem da FEUSP.

Referências

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

AXT, Bryan. Metamorfoses simbiopoiéticas em Paul B. Preciado: De sujeitos a simbioses políticos. *Resistances*, v. 4, n. 7, Article e230108, 2023.

- BECCARI, M. O abismo através do espelho: a atualidade de *Vampyroteuthis Infernalis* de Vilém Flusser. *Visualidades*, v. 17, n. 1, p. 1-14, 2019.
- BECCARI, M. A estranheza de Flusser. In: _____. *Realismos: a estética do real*. São Paulo: Almedina/Edições 70, 2022, p. 157-174.
- BECCARI, Marcos. Da disforia como potência das contradições: Uma aposta de Paul B. Preciado. *Revista VIRUS*, v. 29, n. 2, p. 15-23, dez. 2024.
- BERNARDO, Gustavo. Ironia. In: _____. *A dúvida de Flusser: filosofia e literatura*. São Paulo: Globo, 2002, p. 107-131.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CIORAN, Emil. *Exercícios de admiração: ensaios e perfis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.
- FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. São Paulo: É Realizações, 2021.
- FLUSSER, Vilém. *Vampyroteuthis infernalis*. São Paulo: É Realizações, 2023.
- FORNEL JÚNIOR, Valdir de Volpato. *Os trajetos e os navios em Michel Foucault: a metáfora da navegação como matriz da experiência filosófica*. Dissertação de mestrado em Filosofia. São Paulo: PUC-SP, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito: Curso dado no Collège de France (1981-1982)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população: Curso dado no Collège de France (1977-1978)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- GULDIN, Rainer. Pensar entre línguas: a teoria da tradução de Vilém Flusser. *Cadernos de Tradução*, v. 1, n. 27, p. 290–293, 2011.
- LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. São Paulo: Ubu, 2020.
- LINK, Luther. *Devil: A Mask Without a Face*. London: Reaktion Books, 1995.
- PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n-1, 2017.
- PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1, 2018.
- PRECIADO, Paul B. *Eu sou o monstro que vos fala: relatório para uma academia de psicanalistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- PRECIADO, Paul B. *Dysphoria mundi: O som do mundo desmoronando*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- ROSSET, Clément. *Fantasmagorias: seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid: Abada, 2006.
- VATTIMO, Gianni. *Sujeito e a máscara: Nietzsche e o problema da libertação*. São Paulo: Vozes, 2017.
- WILLER, Claudio Jorge. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna*. Tese de Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. São Paulo: FFLCH-USP, 2007.

Arar o solo do real: ficções e suas fricções

Guilherme Mirage Umeda¹

... sob certo aspecto, é mais fácil aos indivíduos levianos, e requer menor responsabilidade, descrever com palavras as coisas inexistentes do que as existentes, mas com o historiador respeitoso e consciencioso dá-se justamente o contrário: não há nada que fuja tanto à descrição por meio de palavras, e que seja mais necessário apresentar aos homens, do que certas coisas que não têm aparência real e cuja existência não se pode comprovar, mas que, justamente pelo fato de indivíduos respeitosos e conscienciosos as tratarem como coisas existentes, são levadas a dar mais um passo em direção do ser e da possibilidade de nascer.

Hermann Hesse (ou Albertus Secundus?), *O jogo das contas de vidro*

Parti de um jogo. Jogo da linguagem, de palavras postas num quebra-cabeça sem imagem discernível. Pura forma, puro contorno, semanticamente vazio. Encaixadas as peças-palavras, dou um passo para trás e tento, aí sim, fazer sentido da composição.

¹ Doutor em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Mestre e Bacharel em Administração pela Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade (FEA) da mesma Universidade. Bacharel em Comunicação Social pela ESPM-SP. Professor do curso de Graduação em Design da ESPM-SP. Integra o grupo de pesquisa *Eu e o Outro na Cidade*, sediado nesta mesma escola.
E-mail: gumeda@espm.br.

Minha imagem é assim:

[ficção — fricção]

São palavras vizinhas ortográficas, marcadas pela coincidência quase integral das letras, semelhança ainda reforçada pela marcante adjacência do “c” e do “ç”. Apenas um “r” a mais, consoante vibrante que em companhia de alguma outra consoante anterior dão o tom rasgante, cortante da ruptura: crise, fragmento, fratura, quebra, atrito... fricção.

Essa proximidade formal me instigou a escavar o passado das palavras, buscar uma raiz comum entre elas, ao modo do paleontólogo que reconhece nas estruturas anatômicas dos fósseis as relações de parentesco entre espécies já extintas. Fui ao dicionário — repositório geológico das palavras — para colher evidências etimológicas que pudessem apontar algum traço diminuto que conectasse “ficção” e “fricção”, que lhes apontasse um elo perdido. Bem, é uma pena — parece não existir esse elo.

ficção *sf.* ‘ato ou efeito de fingir’ ‘simulação, coisa imaginária’ 1813. Talvez adapt. do fr. *fiction* e, este, do lat. *fictio -onis*, cujo rad. *fict* é o mesmo do supino de *figere* ‘modelar, criar, inventar’.

fricção *sf.* ‘esfrega, atrito’ ‘medicamento para fomentações’ 1813. Do lat. *frictio -onis*. (Cunha, 2012)

Sendo assim, resta-me recorrer a uma etimologia inventiva, aquela que é mais do poeta do que do cientista. Dizia Manoel de Barros (2003): “tudo o que não invento é falso”. Dentre suas invenções, a ideia do delírio do verbo, a voz de fazer nascimentos. Quando a palavra pega delírio, ela possibilita um começo; atualiza sua potência de inaugurar, converte a palavra em lata vazia, pronta a ser preenchida por novos sentidos. O exercício poético, poderíamos dizer, é uma certa maneira intencional de ficcionalizar a linguagem. Ficcionalizar a linguagem pura, diga-se, aquela de uma fala convertida em algoritmo ou simples sistema de signos transparentes, imediatamente referentes às coisas que nos cercam. Uma linguagem que “vincula a sinais escolhidos significações

definidas com um propósito determinado e sem rebarbas”, e, por isso mesmo, incapazes de dizer “a não ser o que se convencionou fazê-los dizer” (Merleau-Ponty, 2002a, p. 24-25).

Por isso, alguma criatividade na etimologia não me parece um exercício de todo inválido. Afinal, o corpo mesmo de nossa língua natural deriva de deslocamentos, equívocos, surpresas e traições. Merleau-Ponty (2002b) argumenta que a existência física dos sons e traços, assim como das palavras que compõem seu léxico, é insuficiente para produzir o sentido da fala:

A operação [da fala] tem seu lado interior e toda a sequência das palavras não é senão [sulco do sentido], não indica senão seus pontos de passagem. Mas as significações adquiridas só contêm a significação nova no estado de vestígio ou de horizonte, [...] é somente à distância [que a significação nova toca o saber passado]. Dele a ela há invocação, dela a ele, resposta e aquiescência, e o que liga num único movimento a sequência das palavras de que é feito um livro é um mesmo e imperceptível desvio em relação ao uso, é a constância de uma certa extravagância. (Merleau-Ponty, 2002b, p. 165-166)

O estado de vestígio ou a extravagância de que trata o filósofo concede à linguagem sua potência de expansão, de sempre se fazer mais. Os sentidos nascem dos encontros — às vezes marcados, às vezes fortuitos — que se dão a cada uso da palavra, a cada tentativa expressiva de dizer o mundo e de significar o pensamento.

A etimologia ficcional de que falo é aquela que puxa do emaranhado de significantes da língua um fio de significado. Não se esforça em desembaraçar as fibras das palavras, em restitui-las a seus novos originários. Em vez disso, puxa os fios por seus nós, extrai de algum acaso no manuseio das linhas um sentido emergente. A mitologia grega nos oferece, em uma de suas mais conhecidas personificações, a ocasião para compreender essas extravagâncias das palavras; trata-se da bonita confusão entre *Kronos* (ou Crono), mais jovem dos Titãs, senhor do mundo da primeira geração divina, e *Chronos*, termo grego que denomina o tempo.

Kronos (Κρόνος) é figura central na genealogia dos deuses narrada por Hesíodo, na *Teogonia* (1995). Filho de Gaia e Urano, Terra e Céu, permaneceu preso na cova

de sua mãe junto a seus irmãos; isso porque Urano antevia e temia a força que seus filhos viriam a ter. Em agonia, Gaia urdiu um plano para, por fim, parir seus filhos, nascidos e enclausurados em seu ventre. Criou uma foice de aço branco e convidou os Titãs a tomarem parte na punição contra o ultraje do pai. Kronos dá um passo à frente e se prontifica a tomar a foice na mão e esperar furtivo pelo momento em que Urano voltaria a deitar por sobre Gaia à procura do amor. No instante aguardado, ceifou o pênis do Céu agressor e o jogou no mar. Urrando de dor, Urano se afasta de Gaia — o que permite que seus filhos possam enfim eclodir —, sem antes amaldiçoá-los pela trama tão violenta da qual fora alvo.

O grande Kronos, dentre os filhos de Gaia o único a levantar voz em apoio à mãe contra seu pai, assume o lugar de seu progenitor como soberano dentre os Titãs. Toma sua irmã Reia como parceira e com ela gera filhos, não sem receio de que o esconjuro de Urano viesse a se realizar pelas mãos de seus descendentes. Por isso — e essa talvez seja a mais memorável porque a mais terrível das ações do Titã — engole cada um deles assim que nascem. Mantendo-os presos em seu próprio ventre, descansava do temor de se ver subjugado por seus filhos, do mesmo modo como seu pai havia sido superado por ele.

Insatisfeita com tão cruel destino de sua prole, Reia trama contra seu irmão/ esposo. Dá à luz seu filho mais novo, Zeus, escondendo-o de Kronos para que pudesse crescer em segurança. No lugar do filho, entrega a Kronos uma pedra embalada em fraldas; este, sem o perceber, engole a rocha, julgando-se então seguro contra seu destino profetizado. Mas Zeus cresce forte e, no tempo devido, confronta seu pai, fazendo-o vomitar todos os seus irmãos, com quem se alia para derrotar e substituir a linhagem dos Titãs no domínio entre os imortais.

Acontece que Kronos — grafado com a letra grega Kappa (k), frequentemente transliterada no alfabeto romano com um K — compartilha com outro termo fundamental da língua grega a sua sonoridade: trata-se de *chronos* (Χρόνος), o tempo.

Chronos é raiz na língua portuguesa de palavras como cronologia, cronômetro, cronograma e assim por diante. No entanto, é importante notar que a palavra *Chronos* é grafada não com um Kappa, e sim com um Chi (c), outra letra grega, frequentemente transliterada como Ch — o que notoriamente se demonstra na língua inglesa (*chronometer*, *chronogram*, *chronology*...).

A grafia diferente sugere que Kronos não pertence à linhagem etimológica de *chronos*. Porém, essa superposição dos dois termos homófonos fez com que, *a posteriori*, essa associação fosse costurada, tornando o titã Kronos uma personificação do tempo. Trata-se de um equívoco etimológico; ainda assim, é um belo exemplo de etimologia criativa, ou etimologia prospectiva. Junito de Souza Brandão (2014) assim o coloca:

CRONO, em grego Κρόνος (Krónos), sem etimologia certa até o momento. Por um simples jogo de palavras, por uma espécie de homonímia forçada, Crono foi identificado muitas vezes com o Tempo personificado, já que, em grego, Χρόνος (Khrónos) é o tempo. Se, na realidade, Krónos, Crono, nada tem a ver etimologicamente com Khrónos, o Tempo, semanticamente a identificação, de certa forma, é válida: Crono devora, ao mesmo tempo que gera; mutilando a Úrano, estanca as fontes da vida, mas torna-se ele próprio uma fonte, fecundando Reia.

Ou seja, no fim a interpretação não é de todo descabida. No sincretismo greco-latino, identificado com Saturno, torna-se deus das colheitas das sementeiras, dos ciclos naturais; esses atributos são surpreendentemente consistentes, do ponto de vista semântico, com a identificação de Kronos com o tempo. Talvez até mais pungente seja a cruel indiferença de um ente devorador como alegoria da inexorabilidade da passagem do tempo, que carrega em seu fluxo a consciência tão humana de nossa própria mortalidade. Nascemos no tempo, vivemos no tempo. Por fim, morremos nele, por ação dele. Trata-se de uma contribuição magnífica da desinvenção poética, propondo relações que só se revelam pela linguagem, que não repousam no mundo real ou factual anterior à linguagem.

No espírito dessa etimologia *a posteriori*, empenho-me na imagem que lancei no início: [ficção — fricção]. Se sonhássemos o passado dessas palavras, onde elas poderiam se encontrar? Que tramas a ficção urdiria com a fricção?

Poderíamos imaginar que a ficção friccione. Mas com quê? Ato contínuo, afirmaríamos que há atrito entre a ficção e o real, antípodas em nossa compreensão de senso comum sobre o falso e o verdadeiro. A ficção é a produção do falso, do fingimento,

do fazer de conta; o real é a narrativa da verdade, do factual, da História. No entanto, se dissermos que há fricção, que se resvalam a ficção e o real, é porque assumimos que há contato entre eles.

Júlio Pimentel Pinto (2024, p. 4) coloca, lado a lado, a história e a ficção como estofo da experiência que vivemos enquanto leitores. Postula:

História e ficção são formas narrativas e ambas constroem a experiência que vivemos, com os recursos de que dispõem e com os compromissos que assumem. No caso da história, com a verdade possível permitida pelo conhecimento disponível sobre o passado. No caso da ficção, com a imaginação, que é sempre capaz de criar novos universos — que não precisam ser reais para falar da vida realmente vivida, com suas belezas e angústias, seus percalços, sonhos e labirintos.

Aqui, percebemos que, por caminhos diferentes, a história e a ficção rasgam o invólucro da vida, inscrevem-se nela, invadem o real. Retornando à metáfora de Merleau-Ponty, sulcam o espírito, trabalham a terra de onde nasce a experiência. É certo que essa experiência interna de leitor, essa transformação muito íntima que um livro (seja de história, seja de ficção) nos acarreta, trabalha no âmbito de uma subjetividade circunscrita, inacessível ao exterior e, assim, encerrada naquilo o que é inexprimível, mundo enclausurado do indivíduo. Porém, se buscamos a chave de compreensão da pessoa em seu constante jogo social, se aquilo que forja o humano em cada um de nós advém dessa fonte de sociabilidade que jorra de um fazer-se coletivo, percebemos que os mundos possíveis criados pela experiência da escritura e da leitura vivem também no espaço-entre, na fina camada em que se tecem as intersubjetividades.

Existem múltiplas formas de compreender a relação da escrita com o mundo. Se a história se compromete com a reconstrução de um passado, não na reconstrução total de um passado desde sempre inacessível, mas sim de uma leitura presente sobre o tempo estudado, a ficção se ergue na construção de um outro mundo: um outro mundo possível, como nos nossos sonhos políticos; um outro mundo inalcançável, como nas utopias; um outro mundo repugnante — às vezes, assustadoramente realistas —, como nas distopias. Há outros mundos que bem poderiam ser os nossos, caso nossas histórias tomassem rumos sutilmente diferentes em momentos cruciais. Na abundância de

universos, enxergamos como se cada ficção fosse desencadeadora de desdobramentos dimensionais ao modo da Interpretação dos Muitos Mundos. A referência a essa tão complexa e fascinante proposição da física teórica, que ao mesmo tempo tenta fazer sentido de fenômenos observáveis no rigoroso campo da ciência e serve de adubo para muita ficção científica, veio-me a partir da leitura de um texto de Derrida (2014). A escrita no geral, a ficção em particular, implica sempre o risco, a aventura. Derrida trata do caráter inaugural da escritura, que não sabe para onde vai:

De que viveriam os livros, que seriam eles se não estivessem sozinhos, tão sozinhos, mundos infinitos e separados? Escrever é saber que aquilo que ainda não está produzido na letra não tem outra residência. [...] O sentido deve esperar ser dito ou escrito para se habitar a si próprio e tornar-se naquilo que a diferir de si é: o sentido (Derrida, 2014, p. 13-14).

A metáfora de Derrida confere ao livro uma espécie de marca existencialista: não se encontra, em essência, em lugar algum. Não está destinado a aparecer, *a priori*, antes que efetivamente apareça como manifestação do ser Para-si. A constituição de significações do livro se dá, portanto, em uma sucessão de escolhas que, a despeito das condições históricas nas quais se inscreve, tem um compromisso com o futuro, faz sua “aposta no inexistente” (Leopoldo e Silva, 2006, p. 76). Faz-se nascer na escrita, radicalmente original, à medida que sua origem não se encontra em qualquer parte antes que tenha sido parida, disparada pelo ato do escrever. E enquanto se desenrola, palavra por palavra, a obra descortina seu próprio mundo solitário, sua própria residência, inabitável por outros livros se não pelo eco de passados comuns ou naquilo o que a linguística denominará de intertextualidade. Muitos mundos lado a lado nas estantes, encerrados pelos limites de suas capas.

Sobre a Interpretação dos Muitos Mundos em si, não entendo quase nada, mas acompanho o assunto à distância, sem pretensão alguma de abandonar meu confortável lugar de leigo. É bom poder maravilhar-me com as imagens suscitadas pela física moderna sem qualquer responsabilidade de compreendê-la ou de explicá-la com rigor e precisão. Mas não é difícil perceber, mesmo pelo breve relato a seguir, o seu poder de atração sobre a imaginação.

Há alguns anos, li um pouco acerca da Interpretação dos Muitos Mundos num ensaio de Alberto Rojo (2011) sobre o maravilhoso conto de Jorge Luis Borges, *O jardim dos caminhos que se bifurcam*. Esse ensaio ressalta a espantosa semelhança entre o labirinto de Ts'ui Pên descrito no conto e a proposta de interpretação da mecânica quântica por Hugh Everett III em 1957, sob o nome de *Teoria da Função de Onda Universal*. Em 1970, Bryce DeWitt publica um influente artigo na revista *Physics Today*, intitulado *Quantum Mechanics and Reality*, discutindo e difundindo amplamente a proposição de Everett.

A Interpretação dos Muitos Mundos é uma explicação concorrente à interpretação de Copenhagen, tida como convencional, para o problema da superposição de estados na mecânica quântica. Classicamente, pela interpretação de Copenhagen, quando um sistema quântico é submetido a uma medição, há um colapso da função de onda que transforma a probabilidade expressa por um vetor de estado em um estado definido. Em termos mais simples: um sistema quântico sustentará um estado de superposição até que um sinal de mensuração interfira nesse sistema, disparando a decisão por um dos dois estados. O famoso experimento mental do “gato de Schrödinger” lida justamente com esse problema.

Já na Interpretação dos Muitos Mundos, não é necessário que se postule o colapso da função de onda — a cada observação, os diversos estados possíveis dados pelo vetor, antes superpostos, passam a existir em universos diferentes. Os universos se desdobram em incontáveis multiversos.

DeWitt (1970), embora admita a inevitável perplexidade com que poderíamos receber a ideia de um multiverso, entende que a teoria de Everett possui vantagens sobre a interpretação convencional. Ele pondera:

É claro que o obstáculo de assumir uma visão tão sofisticada das coisas é o de que ela nos força a acreditar na realidade de todos os mundos simultâneos representados na superposição [...], a cada um deles tendo a mensuração produzido um resultado diferente. No entanto, isto é precisamente o que Everett, Wheeler e Graham nos levariam a acreditar. [... Este] universo está constantemente se dividindo em um número imenso de ramos, todos resultantes de interações semelhantes a uma mensuração entre seus inúmeros componentes. Além disso, cada transição quântica ocorrendo em

cada estrela, em cada galáxia, em cada canto remoto do universo está dividindo nosso mundo local na Terra em uma miríade de cópias de si mesmo (DeWitt, 1970, p. 33, tradução nossa).

A rigor, a proposição de uma realidade de muitos mundos é uma interpretação, e não uma teoria. E um dos importantes aspectos que separa as interpretações das teorias é a sua verificabilidade. Pelo fato desses muitos mundos desdobrados correrem em paralelo, eles são incomunicáveis e, portanto, inobserváveis entre si. São, de fato, paralelos — como linhas que coexistem sem nunca se tocarem.

É interessante que os próprios cientistas que, de modo pioneiro, trabalhavam a Interpretação dos Muitos Mundos tenham notado sua semelhança com a imagem literária criada em 1941 por Borges em *O jardim das veredas que se bifurcam*. Em um volume publicado em 1973 por DeWitt e Graham reunindo a tese original de Everett em duas versões, além de outros artigos que tematizam a sua proposta teórica, lê-se a seguinte passagem do conto borgiano como epígrafe:

O jardim de veredas que se bifurcam é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como o concebia Ts'ui Pen. Diferentemente de Newton e de Schopenhauer, [ele] não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; em alguns existe o senhor e não eu; em outros, eu, não o senhor; em outros, os dois. Neste, em que me deparo com favorável acaso, o senhor chegou à minha moradia; em outro, o senhor, ao atravessar o jardim, encontrou-me morto; em outro, digo estas mesmas palavras, mas sou um erro, um fantasma (Borges *apud* DeWitt; Graham, 1973, p. v).²

Esta aproximação entre os textos nos faz refletir: quão separados, quão incomunicáveis de fato se encontram esses mundos autônomos dos livros? Borges propõe um conto ficcional; DeWitt, uma interpretação ontológica de nossa realidade

² Para este trecho, fiz uso da tradução de Carlos Nejar para a publicação brasileira de *Ficções* (Borges, 1999, p. 98). A referência completa à obra consta ao final deste capítulo.

(poderíamos entendê-la como outra ficção?); porém, essa estranha semelhança mobiliza em mim, enquanto leitor, uma surpresa, uma súbita vontade de colocar em diálogo esses mundos, de operar uma aproximação entre universos a princípio inconciliáveis.

Portanto, serão os “mundos infinitos e separados”, os universos dos livros que criam o espaço em que irão habitar, tão sozinhos assim? Tão separados? Paralelos, enfim? Planos paralelos não se tocam, eles preservam a integridade da sua contraparte. Aquilo o que corre em paralelo nos acompanha a distância, permanentemente assegurada a separação entre nossos percursos, nossos espaços, como se houvesse um painel de vidro à semelhança daqueles nos recintos dos zoológicos, que nos protegem dos animais perigosos. Contemplamos o que se encontra atrás do vidro em segurança porque sabemos que do lado de lá reside esse outro mundo mutuamente inacessível. Mas seria essa metáfora do olhar a distância precisa no caso das ficções? Não haveria entre o real e a ficção um espaço mínimo, e que no desenrolar das suas tramas ocasionalmente se resvalariam, se friccionariam?

Leio sobre Avalon e lhe atribuo estatuto de lugar; o mesmo com a Terra-Média ou com a Terra do Nunca ou Atlântida ou Macondo. Entendo bem que a Los Angeles de um futuro distópico em *Blade Runner* não é a Los Angeles de nosso mundo, que o Japão do distante Período Edo no Japão de *Musashi* não é o mesmo país da nossa realidade. Sei separar os cenários literários dos lugares que habitamos: de um lado, a Dublin descrita por James Joyce, a Praga de Kafka, a Salvador de Jorge Amado ou o Rio de Janeiro de Paulo Lins; de outro, nossa Dublin, ou Praga, Salvador, Rio de Janeiro... São, todos, universos paralelos entre si. Porém, é *deste* mundo que os leio, é *deste* ponto de observação que olho para dentro daqueles outros mundos. Agora, tendo-os diante de mim, provocando-me, tocando-me, não me parecem rigorosamente paralelos ao nosso próprio mundo. Penso, portanto, que haja no correr da narrativa ficcional um corpo que raspa, risca, rasga a realidade, impondo a ela novas lógicas, contornos e alcances. É assim que toda ficção parte do nosso mundo e a ele retorna.

Uma interpretação comum da ficção a lê como um espelho de nosso mundo, cuja imagem se torna tão mais compreensível quanto mais nos reconhecemos nele — perspectiva já criticada por Júlio Pimentel Pinto (2024) até mesmo quanto à historiografia. O autor ainda cita Stendhal e Peter Gay, que ironizaram a metáfora do espelho ao entender a ficção, no máximo, como espelho que se move na estrada junto

ao viajante e que distorce o que reflete. Se insistíssemos na metáfora do reflexo, talvez a medida da distorção se dê mesmo no continuum entre história e ficção, a primeira segurando um espelho mais polido e nítido, o segundo devolvendo imagens difusas ou até disformes. Mas o espelho é sempre, de um modo ou de outro, plano e frio, conserva na sua ilusória profundidade todo um mundo fechado e inacessível ao nosso toque. Acontece que a ficção rompe esse pacto de separação tátil com o mundo. É como se esticássemos a mão em direção à imagem refletida e uma outra mão nos alcançasse. Uma mão que oferece uma carícia, um cumprimento, um arranhão. Ou, como colocaria Sartre (1970 *apud* Leopoldo e Silva, 2006, p. 69), um gesto em que “cada palavra [...] é de início um insulto, um apelo ou uma confissão”.

Na caracterização sartreana de uma literatura engajada, como nos explica Leopoldo e Silva (2006, p. 77), o espelho volta a aparecer. Entretanto, fazendo eco às críticas anteriores ao sentido de uma total reflexividade da ficção quanto às condições históricas de sua escrita, Sartre nos estende um “espelho crítico”, diante do qual o leitor é “levado a negar-se a si mesmo e ao contexto de sua experiência histórica”. Nesse entendimento, concebe-se a literatura como negatividade, como um ato de negação da imagem que aparece no espelho por meio da criação imaginante do inexistente. Penso no que poderia, portanto, ser o avesso de um espelho, o inverso do reflexo... Não adianta girar o espelho, nada há por trás dele. A inversão do espelho está em outra dimensão, um quarto plano, perpendicular ao nosso universo perceptivo espacial. Talvez, a negação do reflexo seja a transitividade, o “através do espelho” de Alice, o através da tela n’*A Rosa Púrpura do Cairo*, ou na subjetividade radicalmente livre do escritor inscrito em suas palavras. Inverter o reflexo é deparar-se, na minha liberdade de leitor, com a mão estendida do autor, vazando o visco das suas contingências, desbravando “o campo do possível, que significa a ação livre motivada não pela realidade — pelo presente — mas pelo inexistente — pelo futuro que ainda não é real” (Leopoldo e Silva, 2006, p. 76).

A metáfora é um recurso de substituição; sempre que a mobilizamos, alguns traços do objeto substituído são sublinhados ou revelados, enquanto outros são minimizados ou apagados. Em nossa premissa metafórica de que a ficção e a realidade se friccionam, podemos procurar esses pontos de contato de dois mundos, compreender sua natureza e avaliar a sua extensão. Diversos debates contemporâneos podem partir daqui, como a perda de fôlego das utopias em um mundo desesperançado, o potencial

educativo e de engajamento da literatura, a autoficção como gênero literário ou as relações possíveis entre história e ficção. Poderíamos, esticando a noção de ficção para além do campo da literatura, pensar nas *fake news*, na construção narrativa das ideologias, na inteligência das máquinas e na sedução dos algoritmos. Vamos usar a metáfora da fricção da ficção para refletir sobre um primeiro caso, emergente de minha própria experiência de atuação docente.

Para inaugurar as atividades de um clube de leitura que coordeno na ESPM com estudantes de graduação, optei pela indicação de leitura de um livrinho singelo, mas com um pano de fundo singular e pedagógico. Trata-se de *O homem que plantava árvores*, do escritor francês Jean Giono (2018). A história acompanha a trajetória de um homem chamado Elzéard Bouffier, tenaz e reservado pastor de ovelhas da Provença, que dedicou décadas de sua vida a semear árvores, transformando um território antes desértico em extensas porções de florestas. O texto de tom documental é narrado em primeira pessoa, aproximando-nos das circunstâncias em que o autor teria conhecido o protagonista e, mais tarde, suas múltiplas visitas ao amigo durante o período de 1913 a 1945.

Samuel Titan Jr., no posfácio da edição referenciada, conta a origem do texto de Jean Giono. Ele foi escrito em 1953, sob encomenda da famosa revista norte-americana *Reader's Digest*. O periódico possuía uma seção intitulada “*The Most Unforgettable Character I've Met*”, para a qual convidou Giono a fazer o seu relato. Após ser escrito e entregue aos editores, o texto chegou às mãos dos *fact-checkers* que, por mais esforço que tenham feito, não encontraram pista alguma da existência do tal Elzéard Bouffier. Giono não se fez de rogado: indicou pessoas que teriam conhecido a figura; reafirmou sua existência factual diversas vezes; e até apresentou, em outros momentos, uma suposta foto de seu amigo.

Elzéard Bouffier, é claro, nunca existiu. Giono honrou seu destino de escritor e “encontrou”, no traço comovente e convincente de sua pena, uma pessoa admirável nos campos do sul da França. Titan Jr. (*in*: Giono, 2018) aponta de modo sagaz que a palavra inglesa *character* designa uma personalidade, mas também uma personagem. A rigor, portanto, Giono seguiu o *briefing*...

Assim como Bouffier sulcava a terra para plantar suas bolotas de carvalho, Giono arou o fértil solo do real com sua história. Vemos brotar um conjunto de

perguntas e sensações que agitam nossa reflexão. Afinal, que reação devemos ter diante da informação de que Bouffier não existiu? Que diferença há entre o relato de tão verossímil personalidade e a narrativa construída sobre a vida de alguém que tenha existido? O que esperavam, pragmaticamente, os editores da revista ao encomendar esse texto e ao publicarem essa seção? Como a trajetória desse pastor, tão tocante, esperançosa e convincente, nos afeta no modo com que encaramos a convivência com o mundo natural, com as mudanças de grandes proporções, com o sentimento da utopia? No jogo proposto por Giono entre a ficção e a história, a realidade sai maior. O parágrafo final de *O homem que plantava árvores* risca nosso mundo, inscreve em nós o sentimento do que somos ou do que poderíamos ser.

Quando considero que um único homem, reduzido a seus meros recursos físicos e morais, foi capaz de transformar um deserto em uma terra de Canaã, penso que, apesar de tudo, a condição humana é admirável. Mas quando faço a conta de quanta constância na grandeza da alma e de persistência na generosidade foram necessárias para obter esse resultado, sou tomado de um imenso respeito por aquele velho camponês sem cultura que soube levar a cabo essa obra digna de Deus (Giono, 2018, p. 37).

Parece-me importante pensar em como as condições sociohistóricas em que o conto de Giono foi escrito e apresentado eram diferentes das nossas. Lidamos hoje com o desafio da proliferação das notícias falsas, maliciosamente criadas e propagadas para manipular a opinião pública. As *fake news* prosperam na crise de confiança que atinge as antigas instituições de produção de informações. Nesse contexto, a publicação de uma história fictícia no espaço reservado a narrativas factuais talvez seja mais perigosa do que divertida. Mas não posso deixar de achar graça no jogo proposto por Giono, em que coloca em pauta justamente a problematização desse limite entre a função jornalística da seção e o força do relato ficcional.

Mencionei anteriormente as possibilidades temáticas emergentes de uma noção mais elástica de ficção, para além do gênero literário. Fiel à linhagem etimológica da palavra (desta vez, a etimologia rigorosa da linguística...), a ficção é fingimento, invenção, coisa imaginária. Relaciona-se, ainda, com a noção de moldar. Nesse caso, não poderiam ser vistas como ficcionais também as narrativas que tentam dar conta de

uma descrição ou interpretação do mundo, ao mesmo tempo em que o moldam para caber em seus programas? Isto é, não seria a ideologia uma outra face da ficção?

Posto dessa forma, uma ficção pintada com as cores da ideologia guarda semelhança incontornável com Procrusto, famoso adversário de Teseu durante sua jornada a Atenas, liderada por Egeu, seu pai. Conta-se que Procrusto oferecia pousada aos viajantes nas cercanias de Elêusis. Com um rápido olhar, media seus hóspedes de cima a baixo, estimando suas alturas. Aos mais altos, oferecia sua cama de ferro pequena; para que coubessem adequadamente no leito, cortava os pés dos infelizes. No caso dos mais baixos, a quem oferecia a cama grande, esticava-os até que parecessem adequados ao comprimento do estrado. Brandão (1999), citando Chevalier e Gheerbrant, afirma que Procrusto simboliza o ideal pervertido em conformismo, da tirania que reduz a alma a uma medida preestabelecida. Enquanto ficção ideológica, Procrusto tortura e deforma o real para que caiba em seu leito de dominação e privilégio.

Por vezes, discuto a leitura semiótica de mapas com meus estudantes; aponto suas características icônicas, dadas pelas semelhanças esquemáticas da projeção cartográfica em relação aos territórios que busca representar. Como todo signo, opera necessariamente uma redução, tem caráter econômico, visto que um signo só poderia ser tão completamente representativo de seu objeto quanto mais se assemelhasse a ele. Ou seja, o mapa perfeito seria como o próprio território, em todos os seus detalhes visíveis e invisíveis, projetado sobre o referente e indiscernível deste. Deixa de ser signo e passa a ser o objeto em si. Portanto, dada a inevitável limitação do signo, é necessário que se escolha o que será deixado de lado e o que será preservado. Essas escolhas não são arbitrárias; sinalizam a hierarquia de valores articulada aos propósitos e interesses daquele que traça seu mapa. É bem conhecida a polêmica em torno das projeções cartográficas do globo terrestre. A curvatura da Terra, que se torna decisiva diante da tentativa de se planificar o esférico, implica decisões de amplas consequências no modo de representá-la. O que distorcer? Forma, contornos, dimensões, direções? Onde distorcer? Os polos, o equador, ou pontos arbitrários na superfície do planeta? Colocamo-nos, literalmente, diante de uma escolha de ponto de vista. Essas considerações não deixam ignorar que há aspectos simbólicos nos mapas, escamoteados nos “efeitos de real” de sua iconicidade.

Mas aqui, quero tratar da ficcionalização dos espaços operada pela atividade do mapeamento e de como essa operação impacta a existência concreta dos territórios ficcionalizados. Um exemplo basta para os fins do que me propus a discutir neste texto.

O mapa dos Estados Unidos retrata uma distribuição territorial curiosa entre as unidades da federação. É evidente que todo recorte geopolítico já implica arbitrariedade, mas é interessante pensar o modo como as decisões de fronteira são tomadas. Se a ocupação territorial e as dinâmicas sociopolíticas que se estabelecem entre seus habitantes precedem a representação cartográfica, é de se esperar que as fronteiras sejam definidas de modo mais “orgânico” (nem por isso, menos artificial): as terras para lá do rio, os lotes deste lado da montanha, a linha entre as margens deste lago e aquela fenda... Porém, em particular nos estados do meio-oeste estadunidense, aparecem configurações territoriais bastante regulares, como Utah, Arizona, Novo México. Wyoming e Colorado são completamente retangulares, com fronteiras claramente traçadas à risca sobre o mapa. Uma parte dessas linhas retas que delimitam os estados se deve a um sistema de agrimensura adotado ainda no século XVIII nos Estados Unidos chamado *Public Land Survey System* (PLSS), ou *Rectangular Survey System*. Conforme o país se expandiu para o oeste, grandes porções de territórios eram fatiados e distribuídos para ocupação. A praticidade de medição e demarcação de terras em linha reta foi decisiva para que o PLSS fosse largamente adotado e persistisse até hoje no mercado imobiliário. Projeta-se sobre o mapa do território um *grid*, orientado por coordenadas convencionais de latitude e longitude. O resultado são fronteiras administrativas traçadas de modo quase independente dos territórios em si: as linhas divisórias dizem respeito mais ao mapa do que ao seu objeto. As fronteiras são alheias à vida encarnada do local, indiferentemente atravessando topografia, fauna e flora, comunidades já estabelecidas etc. Com resultados frequentemente estranhos, o ordenamento jurídico transforma a configuração concreta do espaço (Rohrbough, 1980). Tal qual o hóspede de Procrusto, a realidade é mutilada pela régua, de modo que caiba na estrutura quantitativa e abstrata dada de antemão pelo conquistador: a ficção risca a terra.

No que se assemelham, por fim, a ficção engajada de Sartre e a ficção violenta da ideologia? As diferenças são gigantes desde a partida, de modo que se pode dizer da ficção literária que se trata de uma contraideologia. Mas talvez haja um ponto de encontro possível, uma coordenada assestada ao leitor. Afinal, qualquer que seja a ficção, o “escritor não age sobre o leitor; tampouco este age movido imediatamente pelo escritor; mas ambos agem a partir do encontro de liberdades que se expressa na produção reflexiva de significações” (Leopoldo e Silva, 2006, p. 72-73). Diante da ideologia: a liberdade do leitor para descortinar os mecanismos opressivos e para reconhecer na ficção seus adereços de poder. Diante da literatura: uma resposta ao apelo do escritor à sua liberdade, pela ação de arar o solo do real, abrir na superfície de nosso próprio mundo o sulco de onde esperamos ver brotar o humano reinventado, num tempo do ainda não. Essa é a ficção que, em seu trabalho imaginativo, “tenta um futuro. [...] [certos devaneios poéticos] são hipóteses de vidas que alargam a nossa vida dando-nos confiança no universo” (Bachelard, 2006, p.8).

Dedicatória

Para todas e todos os participantes do Margem: queridos marginais, minha companhia nos passeios pelos bosques da ficção.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. 8ª ed. São Paulo: Globo, 1999.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega – Vol. III*. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DeWITT, Bryce S. Quantum mechanics and reality. *Physics Today*, v. 23, n. 9, set. 1970, p. 30-35.
- DeWITT, Bryce S.; GRAHAM, Neill (eds.). *The Many-Worlds Interpretation of quantum mechanics*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1973.
- GIONO, Jean. *O homem que plantava árvores*. São Paulo: Ed. 34, 2018.
- HESÍODO. *Teogonia*. 3ª ed. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- LEOPOLDO e SILVA, Franklin. Literatura e experiência histórica em Sartre: o engajamento. *Dois pontos*, Curitiba, v. 3, n. 2, p. 69-81, out. 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O fantasma de uma linguagem pura. In: _____. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002a.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A percepção do outro e o diálogo. In: _____. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002b.
- PINTO, Júlio Pimentel. *Sobre literatura e história: como a ficção constrói a experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- ROHRBOUGH, Malcolm J. Review of “Order Upon the Land: the U.S. Rectangular Land Survey and the Upper Mississippi Country”, by Hildegard Binder Johnson. *The Annals of Iowa*, v. 45, n. 4, 1980, p. 322-324.
- ROJO, Alberto. *Borges e a mecânica quântica*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2011.

Ficcionar o real: desafiando tramas do imaginário cinematográfico de Carlos Reichenbach

Artur Rozestraten¹
Giulia Montone²

Introdução

De início, cabe uma reflexão sobre a proposta do encontro intitulado *A trama das ficções* que moveu falas, debates e a produção deste e dos demais ensaios aqui reunidos.

Uma trama é uma tessitura, é uma malha formada por fios entrelaçados, mais ou menos organizados, como um emaranhado, uma teia ou uma urdidura geométrica. Uma trama tanto pode resultar em um tecido quanto pode aludir, de forma conotativa, ao ato de tecer uma tramoia, uma intriga, um enredo ardiloso, uma estória imagina-

1 Arquiteto e Urbanista (1995). Professor Titular em Tecnologia da Arquitetura e Urbanismo e do Design (2024) na FAU-USP. Coordenador da organização dos Colóquios ICHT (Imaginário: Construir e Habitar a Terra) (2015); coordenador do Grupo de Pesquisa CNPq “Representações: Imaginário e Tecnologia” (RITe) (2013), vinculado ao Centre de Recherches Internationales sur l’Imaginaire CRI2i (2015); coordenador do acervo do Atelier de Escultura e Pesquisa da Forma, Caetano Fraccaroli (2016). Desde 2008 coordena o projeto Arquigrafia (Programa eScience FAPESP), atualmente Projeto Temático FAPESP Experiência Arquigrafia 4.0 (2022-2026). Bolsista Produtividade CNPq.

2 Arquiteta e Urbanista (2021). Mestranda no PPG-AU da FAU-USP, onde estuda os imaginários urbanos de São Paulo no cinema de Carlos Reichenbach. Bolsista FAPESP (processo 2024/05995-5), pesquisadora associada ao Grupo de Pesquisa CNPq “Representações: Imaginário e Tecnologia” (RITe).

va ou, como se tornou usual atualmente: uma narrativa. A partir da materialidade das técnicas do tear, o verbo tramar amplia-se à imaginação e/ou à incitação de um enredo envolvente de ações que enlaça personagens com intenções variadas: artísticas, publicitárias, romântico-eróticas, políticas etc.

Tramar tem, portanto, o alcance abrangente e concatenado de antecipar a produção e de produzir, de conceber e elaborar ou de projetar e construir. Interessa aqui destacar e reter a mobilidade das imagens sugerida pela trama, como um deslocamento contínuo de fios ou uma trajetória cíclica entre imaginação e ação que fia e fricciona, tanto o estado atual das coisas quanto sua transformação em outras coisas.

No âmbito da arquitetura, o arquiteto e teórico alemão Gottfried Semper (1803-1879) sugeriu que a tecelagem de fibras vegetais seria um dos fundamentos arcaicos e elementares de um fazer arquitetônico primordial. Afinal, a tecelagem produz superfícies capazes de compor partes de ambientes — vedos (como divisórias e paredes), vãos (como passagens, portas e janelas), coberturas, pisos —, além de ambientes completos e seus objetos vários. É esse saber têxtil que ergue as tramas da *Yãno* (maloca) yanomami, do *Pazyryk* (mais antigo tapete persa conhecido), dos biombos e dos tatames japoneses, da cestaria Guarani e das membranas flexíveis que compõem coberturas tensionadas sobre tantos espaços mundo afora.

Mas, para além da tectônica, o que tramam as ficções em seu tear imemorial?

A hipótese deste ensaio é que as ficções tramam duplamente, tramam em frente e verso, com a trama de um lado tecem seu avesso e vice-versa.

As ficções tramam o advento de outras formas possíveis de existir/habitar; tramam passagens que instituem uma poética do/no/sobre essas existências na direção de outras existências distintas. Ao desenvolverem tais tramas, como devaneios, as ficções promovem uma evasão, um afastamento ou fuga, tal qual uma trajetória centrífuga que, em seu limite orbital, inicia um retorno ressignificado e prepara a chegada a um lugar agora distinto daquele da partida.

Como um fio de Ariadne desfiado e afiado por Julio Cortázar (1914-1984) em um labirinto outro onde o monstro não é mais o Minotauro, mas sim Teseu, o assassino de poetas.

Essa aproximação propõe, em consonância com Gaston Bachelard (1884-1962), uma inversão da oposição que predomina no senso comum entre real e imaginário,

filiando o real ao imaginário ou, em outras palavras, propondo que o real é uma das tramas do imaginário. Diferentemente do que sugerem os dicionários, a ficção não se opõe ao real, como irrealidade. Como sugeriu Michel de Montaigne (1533-1592), a ficção tece o real com os fios do imaginário por força de muito imaginar.

Tal qual na coleção de contos de Jorge Luis Borges (1899-1986) intitulada justamente *“Ficciones”* (1944), as ficções friccionam o real.

A fricção, aliás, é o fundamento erótico da psicanálise do fogo bachelardiana e um dos fundamentos da dominante copulativa de Gilbert Durand (1921-2012). Entrar em atrito com as relações e condições de existência, confrontá-las, friccioná-las, “dançar” com elas, incendeia uma erótica desejante tão multifacetada quanto a própria sexualidade humana.

Como alienar da ficção sua pulsão erótica vital? Em que momento de nossa existência humana não estamos ficcionando? Quando é que a ficção se alienaria de nosso cotidiano?

No limite, dedicar-se à ficção é manter-se vivo por enfrentar, cíclica e ritualisticamente, a morte.

Para Gaston Bachelard esse é o domínio da imaginação ao mover imagens em devaneio, na vigília, como “sonho acordado”. Para André Breton (1896-1966) essa é a potência onírica do surrealismo: saciar a sede do “vir a ser” na fonte dos sonhos, como expresso no Manifesto do Surrealismo. Dissonância que talvez o cinema possa sintetizar, como veremos adiante.

Ainda vivemos sob o império da lógica, eis aí, bem entendido, onde eu queria chegar. Mas os procedimentos lógicos, em nossos dias, só se aplicam à resolução de problemas secundários. O racionalismo absoluto que continua em moda não permite considerar senão fatos dependendo estreitamente de nossa experiência. Os fins lógicos, ao contrário, nos escapam. É inútil acrescentar que à própria experiência foram impostos limites. Ela circula num gradeado de onde é cada vez mais difícil fazê-la sair. Ela se apoia, também ela, na utilidade imediata, e é guardada pelo bom senso. A pretexto de civilização e de progresso conseguiu-se banir do espírito tudo que se pode tachar, com ou sem razão, de superstição, de quimera; a proscrever todo modo de busca da verdade, não conforme ao uso comum. Ao que

parece, foi um puro acaso que recentemente trouxe à luz uma parte do mundo intelectual, a meu ver, a mais importante, e da qual se afetava não querer saber. Agradeça-se a isso às descobertas de Freud. Com a fé nestas descobertas desenha-se afinal uma corrente de opinião, graças à qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações, pois que autorizado a não ter só em conta as realidades sumárias. Talvez esteja a imaginação a ponto de retomar seus direitos (Breton, 1924).

No conto “*O milagre secreto*” que integra as “*Ficciones*” (Borges, 1944), o personagem Jaromir Hladík, preso pela Gestapo em Praga, é condenado à morte. Ao se dar conta de que sua imaginação raramente condiz com a realidade, Hladík pretende, na solidão do cárcere, imaginar exaustivamente todas as variantes de sua morte para, quiçá, evitá-la.



Figura 1: Belvedere, Escher (1958). Fonte: Wikimedia Commons.

Maurits Cornelis Escher (1898-1972) realizou nas artes gráficas uma variante dessa ficção borgeana em sua obra “Belvedere” (1958) [Figura 1]. Nessa imagem de uma arquitetura/torre com escadas que subvertem as regras da perspectiva, o artista holandês também apresenta um prisioneiro atrás das grades no embasamento da torre. No pátio ao lado, sentado em um banco, o arquiteto também parece estar preso em devaneios entre um desenho em perspectiva e uma maquete da própria torre impossível que se ergue atrás dele. Contrariamente a todo o largo descortinamento de horizontes que o Belvedere sugere, na base da torre residem enigmas encalacrados que encantam e aprisionam os homens.

Não seria Babel essa torre impossível que Escher ergue sobre uma montanha, e que se alça acima dos picos mais altos da cordilheira ao redor?

O referencial mítico de Babel aporta para essa trama o reconhecimento do signo ficcional no cerne mesmo das origens da arquitetura e também do urbanismo.

Babel é uma matriz de tramas diversas, a começar por sua constituição ambivalente como Torre-cidade ou Cidade-Torre. Trata-se de um projeto humano infinito que desafia limites sobrehumanos e provoca a ira divina. São ao menos duas as extensões da infinitude de Babel em termos espaciais: a ascensão vertical infinita e a extensão horizontal infinita.

Babel, como fonte mítica do imaginário, engendra todas as obras humanas. Todo canteiro de obras, em sua singularidade ordinária, seja de um edifício ou de uma cidade, reapresenta Babel. Toda obra concluída também é o início de um declínio babélico. É o princípio do fim. Sendo tais obras inúmeras e, talvez, infinitas, são infinitas também suas reapresentações da cidade-torre/torre-cidade babilônica.

Outra manifestação da infinitude Babélica é a profusão de sua iconografia, de Pieter Bruegel (1525-1569) a Gustave Doré (1832-1883), de Athanasius Kircher (1602-1680) [Figura 2] a Cildo Meireles (1948), há uma constelação de imagens em crescimento contínuo que se soma à paisagem das metrópoles contemporâneas: “infinitas” e verticalizadas.



Figura 2: *Turris Babel*, Athanasius Kircher (1679). Fonte: Wikimedia Commons.

Conforme as *Estruturas Antropológicas do Imaginário* (Durand, 1960), a verticalidade é diurna e diirética, pois enfrenta ativamente a letargia fatal da queda, ou as faces catamórficas da morte. Já a extensão horizontal é noturna, conciliadora, e enreda em eufemismos um acordo frágil e imprudente com o “deitar no chão”, imprescindível à renovação da vida. Afinal, a arriscada interação com a horizontal que traga, drena e “transforma tudo em pó” demanda uma paradoxal conjugação de sedentarismo e deslocamento que faz com que as cidades tramem seu crescimento no mesmo lugar.

As cidades enraizadas se expandem segundo dois vetores espaciais básicos — a vertical e a horizontal —, mas também se multiplicam em meta-imagens ou imagens de si mesmas, como a imageria cinematográfica, por exemplo.

Ficcionar no cinema

Para abordar essa relação cinematográfica em um caso específico — entre a cidade de São Paulo e o roteirista e diretor Carlos Reichenbach (1945-2012) — cabe refletir se seriam mesmo os filmes de ficção os melhores documentários, como afirma o cineasta recifense Kleber Mendonça Filho (1968-).

Quando afirma serem os filmes de ficção os melhores documentários, KMF aposta na condição indicial do cinema de revelar o real dentro do ficcional. Como Jean-Luc Godard (1930-2022) afirmou repetidas vezes e Jacques Rivette (1928-2016) formulou mais adiante, todo filme de ficção é um documentário de sua produção, pois torna-se um registro dos atores e da cultura naquele momento.

Ainda que o cinema seja uma arte essencialmente indicial, alguns diretores empenham-se para articular ficção e realidade como trama e urdidura, constituindo um tecido narrativo complexo onde sempre há algo da ficção no real e vice-versa. De modo que o real deixa de ser índice para tornar-se parte integral do filme. Talvez o primeiro momento onde reconhecemos esse movimento seja no neorrealismo italiano. Ao deixar os estúdios e filmar as cidades italianas em ruínas, Roberto Rossellini (1906-1977), Vittorio de Sica (1901-1974), Pier Paolo Pasolini (1922-1975), Luchino Visconti (1906-1976), Federico Fellini (1920-1993), entre tantos outros, acabaram por tornar seus filmes de ficção documentários de uma vida cotidiana esfacelada pela guerra, pela fome e pelo desemprego.

Carlos Reichenbach, por sua vez, em quase 40 anos de atividade no Brasil, realizou apenas três curta-metragens apontados por Guiomar Ramos (2024) como documentais ou híbridos: *Esta Rua Tão Augusta* (1968), *O M da Minha Mão* (1979) e *Olhar e Sensação* (1994). Este fato não o impediu de ser homenageado com uma mostra retrospectiva de sua obra quase completa no Doclisboa de 2022. A propósito da presença de filmes de ficção na programação do festival, dedicado ao documentário, Ramos afirma que:

A conexão de filmes ficcionais com o real do documentário deu-se, portanto, neste caso, pela forma incisiva crítica pela qual a autora-cineasta (Vera Chytilová) se colocou em diálogo com as dimensões social, política e cultural que nos mostra o contexto de uma verdade trazida pelo documentário.

A obra de Reichenbach é também interpretada por essa perspectiva, como tendo representado a realidade da periferia de São Paulo de maneira quase documental. Ao fazer esse retrato, o realizador brasileiro demonstra conhecer bem aquelas pessoas, aquela gente, aquela realidade, aquele lugar (Ramos, 2024, p. 258, parêntese nosso).

Assim como os curadores do festival, Ramos atribui à ficção a capacidade de engendrar o real por meio do imaginário. O trecho acima refere-se, especialmente, aos filmes *Garotas do ABC* (2003) e *Falsa Loura* (2007), frutos de uma pesquisa imersiva que o diretor realizou no “ABC”, um conjunto de municípios da Região Metropolitana de São Paulo, composto por Santo André, São Bernardo e São Caetano do Sul, caracterizado por sua origem industrial, proletarizada e sindicalizada. Ao conjunto de “filmes femininos” de Reichenbach, incluímos *Anjos do Arrabalde* (1986), sobre o qual o próprio comenta:

Claro que não existe esse negócio de retrato fiel da realidade. É a minha visão. São relatos que eu ouvi e interpretei à minha maneira. Nunca acreditei nessa conversa de cinema-verdade. O cara chega e diz: A realidade é assim. Isso de dizer que não vai interferir me cheira mais a preguiça ou falta de talento. Queira ou não queira, você está sempre interferindo na realidade, para bem ou para mal. Mesmo nos documentários (Reichenbach in Lyra, 2007, p. 212).

O termo cinema-verdade ou *cinema-vérité* foi criado por Edgar Morin (1921-) e Jean Rouch (1917-2004) para descrever o seu filme *Crônica de um verão* (1961), no qual ambos entrevistam estudantes, artistas e operários parisienses a respeito de temas subjetivos como felicidade e amor. Assim como tantos outros substitutos para “documentário”, a denominação *cinéma-vérité* surge em um contexto de insatisfação com o estatuto do documentário, visto como uma obra menor, didática, costumeiramente exibida antes dos longa-metragens nas sessões de cinema e, sobretudo, pela “relação vertical que pressupõe com o objeto filmado” (Graff, 2011, tradução nossa).

Se, nos anos 1960, as novas câmeras leves e silenciosas e o gravador síncrono permitiram reivindicar uma proximidade com a realidade, Reichenbach afirma que esse desejo nunca se concretizou, pois seria impossível que algum filme, pretensamente

documental, passasse ileso pelo olhar do diretor. É justamente este tema que inicia e encerra *Crônica de um verão*. No primeiro diálogo do filme, Rouch diz a Morin que não sabe se eles conseguirão gravar uma conversa espontânea diante da câmera, pois as pessoas podem se sentir intimidadas. Ao final, todos os (não) atores que trabalharam no filme e acabaram de assisti-lo são convidados a compartilhar suas impressões. O público se divide entre os que consideram os relatos pouco verdadeiros e os que se incomodam pelo excesso de honestidade de alguns entrevistados. Para os realizadores, o filme conseguiu captar uma verdade mais profunda do que a superficialidade cotidiana. Por isso, as pessoas mais sinceras são vistas como exibicionistas ou mentirosas.

Crônica de um verão, marco inicial do cinema-vérité, sinaliza em sua própria forma o entrelaçamento entre realidade e ficção nos filmes e na vida cotidiana. Como o próprio Jean Rouch diz a Morin no final do filme, nem os atores nem os realizadores podem saber o que é verdade, atuação ou exibicionismo.

Afinal, como poderíamos saber o que é, de fato, verdadeiro? Não estamos sempre atuando? O próprio exibicionismo não seria uma forma de atuação? Parece-nos que a ficcionalização de si mesmo é uma constante. Assim como a ficcionalização do mundo à nossa volta.



Figuras 3 a 5: Fotogramas de *Esta Rua Tão Augusta* (1968).

A renúncia de Carlos Reichenbach ao cinema-verdade sinaliza uma aproximação de Godard ao encarar todo filme de ficção como documento de sua execução. Ao mesmo tempo que revela um traço marcante de sua filmografia: a ficção como forma de elaboração do real. Por meio desse artifício, Carlão trabalhou aspectos de sua subjetividade, bem

como das cidades onde viveu. Diante do conjunto de sua obra, podemos dizer que ele buscava fazer da realidade não apenas pano de fundo, mas matéria prima para a trama da ficção. A respeito de seu primeiro curta-metragem, *Esta Rua Tão Augusta* [Figuras 3 a 5], ele comenta:

Nunca fui um fã ardoroso do documentário. Fiz este filme porque o Person insistiu. Iniciei o projeto sem nenhum entusiasmo, mas aí conheci Waldomiro de Deus. Foi ele quem me deu material humano para enfrentar o documentário. Percebo hoje, à distância, que a figura irreverente, rebelde e iconoclasta de Waldomiro trouxe o gostinho da ficção para o gênero (Reichenbach *in* Lyra, 2007, p. 118).

Sob a narração irônica do locutor Oswaldo Calfat (1920-2005), o curta registra o cotidiano da Rua Augusta. Nesse ambiente, a figura de Waldomiro de Deus (1944-) oferece suporte para uma narrativa documental em torno de sua própria ficção: o artista (à época) desconhecido que continua produzindo e exibindo as suas obras polêmicas a despeito das circunstâncias. Se a boemia, o comércio, a moda, a fofoca, os discos e os livros fizeram da Rua Augusta um lugar de convivência para os paulistanos excêntricos de diferentes estratos sociais, seu desenvolvimento econômico e urbano não a tornou menos indiferente à pintura de Waldomiro, que partiria para a Europa em 1969.

Seja por meio dos diálogos, das imagens ou do próprio destino dos personagens, as contradições da cidade estão sempre presentes no cinema de Carlos Reichenbach: valendo-se da locução de rádio em *over* mais uma vez, Carlão apresenta a Boca do Lixo³ como um importante polo produtor do cinema paulistano no prólogo de *Audácia!*, ao mesmo tempo que denuncia, em tom irônico, o problema da violência urbana na região; em *Sangue Corsário*, *Alma Corsária* e *Filme Demência*, os cinemas e galerias do Centro Novo de São Paulo constituem o local de encontro para novas e velhas amizades; em *O M da Minha Mão*, o diretor homenageia Mário Gennari Filho (1929-1989), um compositor de baião caro à sua infância no Jabaquara; *Sonhos de Vida*, *Amor, palavra prostituta*, *Anjos do Arrabalde*, *Garotas do ABC* e *Falsa Loura* retratam mulheres de classe

3 A região da Boca do Lixo, nos arredores da Rua do Triunfo em São Paulo, é conhecida pelo seu protagonismo na produção de filmes eróticos e de baixo orçamento nos anos 60 e 70.

média baixa, moradoras de bairros suburbanos; *Desordem em Progresso* ilustra o processo de metropolização de São Paulo, atraindo migrantes em busca de trabalho; em *As Safadas*, os protagonistas comentam a transformação do Tucuruvi e as obras do metrô: “estão construindo outra (cidade) por baixo”; em *Lilian M.: Relatório Confidencial*, o ritmo da metrópole perturba uma camponesa recém chegada.



Figuras 6 a 9: Fotogramas de *Audácia!* (1970).

Audácia! — A Fúria dos Desejos (1970) [Figuras 6 a 9] marca a segunda participação de Carlão em um filme antológico⁴, formato bastante popular à época e fundamental para que os jovens diretores pudessem dirigir filmes mais longos e mais prestigiados do que os curtas ou média-metragens. Sua primeira parte consiste em um prólogo documental,

4 Dois anos antes, Carlão já havia assinado o longa *As Libertinas* (1968) com João Callegaro (1945-) e Antônio Lima, no qual dirigiu o episódio *Alice*. Em 1982, após ter assinado diversos longa-metragens individuais, Reichenbach retornaria ao filme antológico, ao lado de Inácio Araújo (1948-) e Antonio Meliande (1945-2017), em *As Safadas* (1982), com seu episódio *A Rainha do Fliper*.

co-dirigido por Antônio Lima e Carlos Reichenbach, onde o narrador apresenta a Boca do Lixo por meio de sua ambiguidade: “De dia, a boca é frequentável, de noite, não”. O que se segue é um retrato do cotidiano do cinema paulistano independente da época: idealizado e realizado majoritariamente pelos diretores, produtores e técnicos que ali circulavam, com poucos recursos e muito jogo de cintura.

Sobre imagens de Luis Sérgio Person (1936-1976), Silvio Renoldi (1942-2004), Rogério Sganzerla (1946-2004), Antônio Polo Galante (1934-2024)⁵, Ozualdo Candeias (1922-2007), José Mojica Marins (1936-2020) e o próprio Carlos Reichenbach (dentre tantas outras figuras), vozes diversas afirmam: “o cinema é a verdade 24 vezes por segundo”, “não quero fazer um filme de autor, quero fazer um filme de coordenador”⁶, “precisamos fazer filmes péssimos” sem que haja preocupação alguma em simular uma dublagem síncrona dos personagens.

Fora de contexto, essas afirmações soam como disparates, mas refletem o posicionamento estético e político da geração de diretores que conformaria o Cinema Marginal, de 1968 a 1973. Uma geração que foi educada segundo os preceitos do Cinema Novo e da Nouvelle Vague francesa, mas que logo os renegaria em nome de um “cinema de comunicação direta”, que aproveita o “‘mau’ cinema americano” e “que não se perde em pesquisas estetizantes, elucubrações intelectuais, típicas de uma classe média semi-analfabeta”, como afirmou João Callegaro (1968) em seu *Manifesto do Cinema Cafajeste*.

5 Antonio Polo Galante foi um dos maiores produtores de cinema do país, muito ativo na Boca do Lixo nos anos 1970. Seu filho, Roberto Polo Galante, também produziu alguns filmes de Carlos Reichenbach.
6 A noção de “Autor” remete à polêmica instaurada por François Truffaut (1932-1984) com os textos “Uma certa tendência do cinema francês” (1954) e “Ali Babá e a Política dos Autores” (1955), ambos publicados nos *Cahiers du Cinéma*. Em linhas gerais, a “Política dos Autores” elegia a *mise en scène* como traço de uma singularidade autoral nos filmes, justificando a primazia do diretor sobre os roteiristas, bem como o processo criativo deste autor ao longo de sua carreira. São esses os motivos que levam os “jovens turcos” (François Truffaut, Éric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Jean Luc-Godard) a reconhecer a autoria mesmo nos filmes menores de Alfred Hitchcock e Howard Hawks, produtos da indústria *hollywoodiana* (Marie, 2012, p. 41-43).

No cenário brasileiro, há uma distinção mais clara entre cinema-de-autor e cinema-indústria, sinalizada por Cláudio Willer (1940-2023) no prefácio de *Cinema de Invenção*: “Ocorre que todo o cinema nacional, durante seu processo de afirmação e consolidação ao longo dos anos 60, depois do fracasso da tentativa de implantação de uma indústria como a Vera Cruz, é um trabalho de autor, experimental e autoral, contrapondo-se à *indústria cultural* ao lutar por espaço no mercado dominado pelo capital monopolista” (Willer in Ferreira, 2000, p. 7-8).

Segundo Fernão Ramos (1987), os marginais-cafajestes (grupo no qual se incluíam, além de Callegaro, Lima e Reichenbach) almejavam “atingir o grande público através do aproveitamento “cafajeste” da linguagem que ele está habituado, com uma temática de inevitável apelo comercial: o erotismo” (p. 66).

No entanto, o que os caracteriza mais profundamente como ‘marginais’ é exatamente a utilização desta linguagem num segundo nível, como ‘curtição’ enquanto referência, não tanto reflexiva mas debochada, e contendo, de qualquer forma, a dimensão metalingüística da utilização de um estilo. A fragmentação da narrativa aparece também no horizonte, tensionada no caso pela presença próxima da exibição no circuito comercial (Ramos, 1987, p. 69).

É neste momento, portanto, que Carlão invoca Godard (um dos precursores da Nouvelle Vague) para dizer que “o cinema é a verdade 24 vezes por segundo” (*O Pequeno Soldado*, 1963). Ainda assim, o faz em um documentário que, guardadas as limitações do gênero, descreve o modo de produção marginal, questionando os limites entre ficção e documentário, como também fez Godard:

Normalmente, separamos Lumière de Méliès. Dizemos: Lumière é documentário, e Méliès é fantasia. Mas hoje, quando vemos seus filmes, o que vemos? Vemos Méliès filmando o rei da Iugoslávia sendo recebido pelo presidente da república, em outras palavras: noticiários. Enquanto isso, vemos Lumière filmando um jogo de cartas em sua casa no estilo de *Bouvard e Pécuchet*, em outras palavras: ficção. Vamos ser mais precisos e dizer que o que interessava a Méliès era o ordinário dentro do extraordinário, e a Lumière o extraordinário dentro do ordinário (...) (Godard, 2020, p. 138, tradução nossa).

Logo após este preâmbulo que documenta o *modus operandi* dos cineastas da Boca do Lixo, o próximo episódio (improvisado, dialogado e dirigido por Carlão) apresenta uma paródia deste modo de fazer próprio ao diretor, ao produtor e a todos os colegas envolvidos no projeto. Intitulado *A Badaladíssima dos Trópicos x Os Picaretas do Sexo*, o episódio expõe uma trama ficcional a respeito de Paula Nelson, uma diretora que

pretende realizar o seu primeiro filme, mas interrompe as gravações quando encontra dificuldades no percurso, recorrendo aos produtores da Boca. O episódio final “Amor 69” é dirigido por Lima e “segue a mesma linha de ser um filme marginal que fala sobre fazer filmes marginais” (Nolasco, 2021).

A estrutura de *Audácia!* traz o “gostinho da ficção” para um filme que documenta um modo de fazer cinema e de ocupar a cidade, ainda que enviesado pelo olhar do diretor. A justaposição de documentário e ficção sobre um mesmo tema torna evidente a plasticidade dos gêneros, de modo a confundir o que é um ou outro. Este recurso será novamente explorado por Carlos Reichenbach em *Lilian M.: Relatório Confidencial* (1975), que além de adotar elementos do documentário [Figura 10], transita entre gêneros fílmicos dentro do espectro da ficção: conforme a protagonista se relaciona com diferentes homens, o filme adquire tonalidades da comédia, da chanchada e do drama. Pela primeira vez, encontramos todos os elementos fundamentais do cinema de Carlos Reichenbach em um filme: a nudez, o caráter literário e filosófico, o humor, a anarquia e o tensionamento entre o erudito e o popular. Apontado pela crítica como o melhor de seus primeiros filmes, *Lilian M.* foi responsável pela consagração de Reichenbach como um autor do Cinema de Invenção⁷.

A tensão entre ficção e documentário é estabelecida logo na primeira sequência do filme: sobre enquadramentos diversos de um mesmo gravador, em *off*, a voz de Carlão interroga a atriz principal, Célia Olga Benvenuti (1946-):

- Seu nome, por favor?
- Célia Olga.
- Seu nome no filme.
- Lilian.

7 A expressão “Cinema de Invenção” remete à obra homônima de Jairo Ferreira (1945-2003), publicada em 1986 (ampliada, reeditada e revista em 2000), que recupera o ciclo do cinema nacional dos anos 1960 aos anos 1980. “Há nela um percurso que abrange desde Glauber e outros nomes consagrados — Khouiri, Zé do Caixão — até os quase desconhecidos ou vistos apenas por iniciados, como Ebert, Calasso, Trevisan e Agripino de Paula. Não se trata, portanto, de um livro sobre o underground, o marginal e o experimental, mas sim de outra coisa: uma avaliação e visão (ou sintonia, para usar a linguagem do autor) do todo a partir da margem e do experimental, selecionando os momentos de maior invenção e ousadia” (Willer in Ferreira, 2000, p. 6).

- Seu nome verdadeiro no filme.
- Maria.
- Ok, Maria. Por onde que a gente começa, em?
- Pode começar por onde você quiser. Ou então pelo início mesmo.

A sequência seguinte revela a escolha do diretor: começar pelo passado camponês da personagem. Maria vive com o marido e seus dois filhos em uma área rural, até que um vendedor ambulante chega às suas terras pedindo por água e comida. Zé, seu marido, o acolhe e ampara. No dia seguinte, quando o marido e os filhos saem de carro, o vendedor a assedia e ambos decidem fugir juntos. Durante uma troca de tapas, eles sofrem um acidente de trânsito. O vendedor morre, mas Maria segue viagem a pé até São Paulo. É na metrópole que ela vai se tornar Lilian e tantas outras coisas.



Figura 10: Fotograma de *Lilian M.: Relatório Confidencial* (1975).

Por meio da oposição campo-cidade, o filme introduz um tema que se tornaria recorrente na obra de Carlos Reichenbach e reapareceria em *Amor, Palavra Prostituta* (1982), *Anjos do Arrabalde* (1987), *Garotas do ABC* (2003) e *Falsa Loura* (2007): o “universo feminino submetido a brutalização social da periferia de São Paulo” (Reichenbach *apud* Silva Neto, 2009, p. 464). Como mencionamos anteriormente, *Garotas do ABC* e *Falsa Loura* são frutos de uma imersão nas tecelagens do ABC paulista, realizada por Carlos

Reichenbach entre os anos de 1995 e 1997, quando contemplado pela Bolsa Vitae de Artes para escrever quatro roteiros (dos seis planejados) para o seu projeto ABC Clube Democrático: *Aurélia Schwarzenêga*, *Anjo Frágil Antuérpia*, *Lucineide Falsa Loura* e *A Fiel Operária Suzy Di*.

Naquele período pude me aprofundar na pesquisa do universo da mulher tecelã. Nunca pretendi realizar com esses filmes um tratado sociológico sobre o assunto, mas trabalhar o meu imaginário a respeito do universo feminino submetido às perversões do progresso desordenado e caótico que caracterizam as regiões surgidas à margem da industrialização acelerada. [...] Durante o período que esbocei os quatro roteiros percorri todos os cenários que tinha em mente, conversando com operárias, policiais, ocupantes de terrenos irregulares, sindicalistas, advogados trabalhistas, etc. E a mais prolífica das estratégias foi andar muito de ônibus, uma fonte inesgotável de descobertas sobre paixões, frustrações, ansiedades, expectativas e mesmo a ideologia das jovens mulheres do ABC. A maioria dos diálogos entre as personagens femininas dos seis filmes são reproduções retrabalhadas do que eu ouvi nessas errâncias (Reichenbach *apud* Silva Neto, 2009, p. 464).

Carlão descreve como “paixões, frustrações, ansiedades, expectativas” aquilo que encaramos como manifestações do desejo feminino: cada um dos filmes vai tratar de desejos específicos e, por vezes, contraditórios uns aos outros. Ainda assim, consideramos que este fio conduz suas reflexões acerca do universo feminino e constrói tramas possíveis para cada uma de suas personagens, tão próximas da realidade.

Segundo Bruno Vieira Lottelli, Carlos Reichenbach inicia em *Lilian M.: Relatório Confidencial* a linha de filmes que “pode ser considerada a mais pessoal de sua carreira, na qual verificamos com mais clareza a projeção direta de questões biográficas do cineasta sobre suas protagonistas” (2018, p. 36) e onde se incluem *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (1979), *O Império do Desejo* (1981), *O Paraíso Proibido* (1981), *Filme Demência* (1987) e *Alma Corsária* (1993). Ocuparemos dos dois últimos, ambientados em São Paulo, para examinar aspectos da relação entre o diretor e a cidade.

Filme Demência constitui um ponto de inflexão na carreira de Reichenbach por uma série de razões que se atravessam para conformar um novo olhar para o mercado cinematográfico, bem como para si mesmo. Como aponta Felipe Moraes, o ano de 1984

marca simultaneamente o fim do cinema moderno brasileiro e o encerramento do ciclo produtivo da Boca do Lixo, as duas principais referências do diretor (2012, p. 286). Não surpreende que *Filme Demência* seja sua primeira (e única) obra desenvolvida com recursos da Embrafilme.⁸

Foi com o projeto de *Propriedade Privada*, escrito em parceria com J.C Ismael (1938-2011) e Inácio Araújo, que Carlão ganhou o concurso da Embrafilme para a produção de novos filmes. No entanto, este roteiro seria descartado pois, durante os mais de oito anos que separaram a sua redação e a liberação da verba para as filmagens, o diretor tinha desenvolvido o roteiro de *Filme Demência* (antes chamado *O Último no Paraíso*, para uma produção com Antonio Polo Galante), misturando o *Fausto* de Goethe com suas experiências pessoais. Quando o dinheiro finalmente foi liberado, essa era a sua obsessão. Carlos Augusto Calil (à época, presidente da Embrafilme; 1951-) aceitou a mudança de roteiro, mas a verba não foi reajustada para o novo projeto, que contava com sequências muito mais complexas e onerosas, pois isso atrasaria mais ainda o início das gravações. “Respondi que não haveria problema, que nossa produtora se comprometia a realizar o novo projeto com aquela verba” (Reichenbach *in* Lyra, 2007, p. 197).

Diante de sua primeira oportunidade para utilizar o dinheiro público e desenvolver um filme autoral, imune às exigências dos produtores da Boca do Lixo ou dos circuitos exibidores, Reichenbach escolhe ter uma verba reduzida para que possa realizar um projeto que responde a seus desejos mais íntimos. Afinal, dinheiro não seria um problema, pois como afirma em seu livro de memórias: “Minha escola de cinema é a da escassez. O conceito era: quando você não tem o que gostaria de ter, procure fazer o melhor usando a criatividade” (Reichenbach *in* Lyra, 2007, p. 199).

8 A Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A) foi uma empresa estatal brasileira que atuou como produtora e distribuidora de filmes, desde a sua fundação, em 1969, até 1990.



Figura 11: Fotograma de *Filme Demência* (1987).

Como já mencionamos, o roteiro de *Filme Demência*, escrito por Carlos Reichenbach e Inácio Araújo, é uma releitura do *Fausto* de Goethe combinada às memórias de Reichenbach. Para a crítica especializada este é o melhor filme da carreira do diretor, sobretudo pela forma como articula os recursos estilísticos que marcam o seu traço autoral.

Aproximando-nos de Lottelli, consideramos que um aspecto fundamental para a consolidação da poética *reichenbachiana* em *Filme Demência* tem origem no tom pessoal e intimista que assume, valendo-se da ficcionalização de si mesmo para conformar uma obra da arte que é, ao mesmo tempo, súmula e farol de seu percurso cinematográfico (2018, p. 43).

Fausto, o protagonista do filme, é um homem branco de meia idade que acaba de perder a fábrica de cigarros do pai e cujo casamento está prestes a acabar. Após uma briga com a esposa, ele rouba a pistola do porteiro e sai pelas ruas de São Paulo em busca da paisagem paradisíaca que vê em seus sonhos e devaneios [Figura 11]. A trajetória do protagonista espelha questões autobiográficas de Carlos Oscar Reichenbach Filho, também criado para dar continuidade aos negócios da família, como industrial gráfico e editor. Os planos mudaram quando ele tinha treze anos de idade e seu pai faleceu.

Filme *Demência* é o filme no qual eu mais me expus. Nele revisitei a perda do principal vínculo familiar e, de certa forma, fiz as pazes com meu pai. O filme foi feito não só para refletir o processo de perda de identidade mas, também o fracasso econômico do País com a consequente decadência moral que acompanha todas as inflações. O filme trata de herança, da perda de relações e bens familiares (Reichenbach *in* Lyra, 2007, p. 187).

Ainda que o protagonista tenha sua visão paradisíaca como destino final, sua busca é errática, preocupada em fugir de seus demônios (afinal, estamos falando de uma releitura do *Fausto* de Goethe), o que permite deambulações pelo espaço da metrópole. Os caminhos propostos por Carlos Reichenbach, não à toa, percorrem edifícios que fizeram parte da Cinelândia Paulista, arquiteturas fundamentais para a compreensão das dinâmicas espaciais que ali ocorriam nos anos 50 e 60, durante a modernização do centro da cidade. Cenário este que remete ao momento inicial de sua carreira, quando trabalhava sob a lógica produtiva da Boca do Lixo e frequentava os cinemas de rua do Centro da cidade, frequentemente filmando esses espaços. A Galeria Metrôpole, por exemplo, aparece em *Sangue Corsário* (1979), *Amor, Palavra Prostituta* (1982) e *Filme Demência* (1987).

Articulando imagens reais e oníricas, a montagem de *Filme Demência* exprime as contradições do protagonista, mas também da cidade: em seu percurso rumo ao paraíso, Fausto encontra figuras excêntricas que o conduzem em sua descida ao inferno [Figura 12]. Essa dualidade aproxima Reichenbach de Goethe, pois nas palavras de Gaston Bachelard, “Gênios menos aéreos, mais terrestres, como nos parece ser o gênio de Goethe, viverão mais brutalmente o instante do salto. Ouviremos, em seus versos, o calcanhar pisar o solo. Ao sabor de sua intuição terrestre, o solo, a terra dará poder ao que salta” (2009, p. 62-63).

Bachelard estabelece um equilíbrio de forças entre ascensão e queda, no qual só seria possível ascender, quando estivéssemos na mais baixa altitude (no caso de Fausto, nas profundezas do inferno). Contudo, o contrário também é verdadeiro. Quando o protagonista recebe a herança da fábrica de cigarros de seu pai, está no topo: é o princípio de seu declínio babélico. Durante o filme, acompanhamos a sua descida, pois “o importante é viajar, e não chegar” (Reichenbach *in* Lyra, 2007, p. 189-190).



Figura 12: Fotograma de *Filme Demência* (1987).

A partir da organização que propõe para a obra de Carlos Reichenbach, Lottelli identifica *Lilian M.* e *Filme Demência* como momentos de transição na carreira do diretor, onde ele redefine sua proposta estética para adequar-se ou opor-se aos anseios do mercado cinematográfico. É no primeiro filme que Carlão assume uma postura autoral e abandona definitivamente o mote “quanto pior, melhor” para conformar o que seria o embrião da poética *reichenbachiana*, enquanto o segundo foi “Um filme capaz de ratificar sua capacidade de sintetizar revisão e profecia a respeito da própria trajetória, que reelabora sua crise pessoal em termos abrangentes para incluir o Brasil e o cinema nacional (...)” (2018, p. 101-103), tornando-se um verdadeiro “filme de cinema”.⁹

⁹ Anagrama de *Filme Demência*.

Ainda segundo Lottelli, foi nos momentos críticos de sua trajetória que Carlos Reichenbach apostou em estruturas dramatúrgicas centrífugas,¹⁰ “marcadas pelas inquietações de um/a protagonista solo que movimenta-se para todos os lados em busca de respostas, o que favorecia a projeção das dúvidas e aflições do próprio autor sobre a trama” (2018, p. 101). Desse modo, podemos considerar que para Reichenbach, o próprio fazer cinematográfico constituiu uma forma de elaboração de sua vida pessoal, valendo-se frequentemente da ficção para reorganizar e transformar a realidade à sua volta. Apesar de suas diferenças, tanto Lilian quanto Fausto rompem acordos sociais e transgridem a norma em nome de seus desejos [Figuras 13 e 14].



Figura 13: Fotograma de *Lilian M.: Relatório Confidencial* (1975).

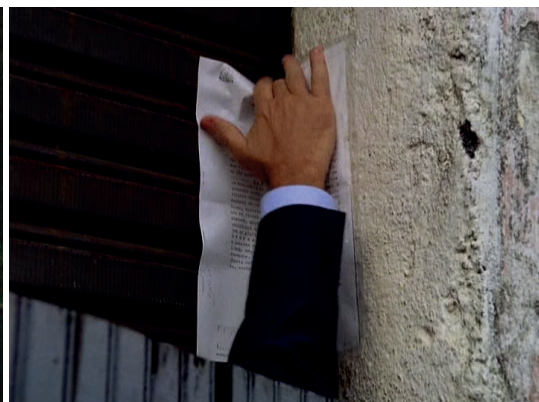


Figura 14: Fotograma de *Filme Demência* (1987).

10 Lottelli identifica duas estruturas dramatúrgicas predominantes na filmografia de Carlos Reichenbach: a centrífuga e a centrípeta: “O primeiro tipo de estrutura privilegia o protagonismo individual e baseia-se na deriva de uma personagem central por uma multiplicidade de espaços, como se estivesse fugindo de um ponto de partida perturbador. [...] São exemplos de filmes com estrutura centrífuga: *Lilian M. (Relatório Confidencial)*, *Filme Demência* e *Falsa Loura*. [...] Já os filmes construídos a partir de uma estrutura centrípeta dividem o protagonismo entre mais personagens, articulando uma espécie de coral que tipicamente converge e permanece em um único local [...]. São exemplos de filmes compostos por uma lógica centrífuga: *O Império do Desejo*, *Anjos do Arrabalde*, *Dois Córregos* e *Garotas do ABC*” (Lottelli, 2018, p. 58-59).

Enquanto *Filme Demência* propõe uma reflexão existencial centrada na perda do pai e nas consequências sociais e econômicas da Ditadura Militar, em *Alma Corsária* (1993), Carlão espacializa suas memórias da infância e da adolescência na cidade de São Paulo para contar a história de dois amigos. Centrado na festa de lançamento de seu livro escrito a quatro mãos: “Sentimento Ocidental”, a estrutura remete a um romance de formação cujos protagonistas são dois meninos de classes sociais distintas. Desde os primeiros momentos no bairro do Jabaquara, as viagens a Iguape, a cena no Viaduto do Chá, o reencontro dos amigos no Cine Cairo¹¹, a Galeria do Rock e, até mesmo, os momentos no apartamento no Glicério, todas as cenas procuram retratar o cotidiano do jovem paulistano de classe média, que busca se encontrar na metrópole, transitando entre as margens e o centro, ficcionando um futuro possível, como fez o próprio Carlos Reichenbach:

Eu lembro que a minha infância era andar de bicicleta por São Paulo e era assim, sair do Jabaquara para ir à Vila Maria. (...) O que me dava maior prazer era conhecer o Cine Júpiter, na Penha, conhecer o Cine Carrão, na Vila Carrão, o Cine Monumento, no caminho para Vila Maria, o Cine Pérola, na Vila Maria propriamente dita, que era longe pra caramba... em Sapopemba, eu conheci o Cine Sapopemba. Eu tive a primazia de conhecer São Paulo de cabo a rabo e, durante toda a década de 50, de ter conhecido todos os cinemas de bairro de São Paulo (Reichenbach, 2004).

Quando Cristina Amaral (1954-), montadora do filme, embaralha os movimentos de Carolina Ferraz (1968-), no alto de um edifício, às cenas dos amigos, ela introduz na ficção o elemento absoluto da realidade. *Alma Corsária* prova, por diversas vezes, que dedicar-se à ficção é manter-se vivo, enfrentando a morte [Figura 15].

11 Localizado na Rua Formosa, 401, esteve em funcionamento de 1952 a 2009 (Pereira da Silva; Vieira, 2008).



Figura 15: Fotograma de *Alma Corsária* (1993).

Considerações finais

Enquanto gênero literário ou cinematográfico, o que se denomina ficção parece afirmar-se como uma produção evasiva, criada a partir da imaginação do autor, logo, distinta da realidade.

Já o ficcionar, como expressão da imaginação e da mobilidade das imagens, tem uma natureza existencial, banal, ordinária, indissociável da vida humana. Ficcinar não é uma ação ocasional, pontual e intencional, que se distingue qualitativamente do “estar vivo” que diz “ser imaginante”.

No limite, ficcionar é condição indispensável para a construção dos acordos em torno do real.

Colocar em relevo o verbo ficcionar, mantendo em suspensão o gênero ficção, possibilita uma revisão crítica dessa sua natureza existencial e, assim, conduz ao reconhecimento de sua ação contínua na duração bergsoniana do existir. Afinal, se em algum momento deixamos de produzir ficções, quando foi que deixamos de ficcionar?

Retoma-se, assim, a hipótese deste ensaio de que as ficções tramam duplamente, tramam em frente e verso, com a trama de um lado tecem seu avesso e vice-versa.

O curta-metragem *Olhar e Sensação* (1994), de Carlos Reichenbach, sintetiza essa proposição ao articular imagens documentais do Zoológico e da cidade segundo a gramática da ficção. A trilha sonora, composta pelo diretor, contribui para o safári urbano proposto, que tem início nos arredores do Vale do Anhangabaú.

Com a câmera em altura baixa, próxima aos olhos de um animal, percorremos (em primeira pessoa, como em um videogame) a cobertura do Edifício Martinelli e miramos os animais que habitam São Paulo, segundo a ficção: pantera, gorila, bisão, urso, rinoceronte.

A voz de Carlos Reichenbach se sobrepõe às imagens dos animais e da cidade para recitar um trecho de *A Consciência de Zeno* (Ítalo Svevo, 1923), do qual destacamos: “Jazia mudo, preso de uma alegria que penetrava o meu minúsculo organismo. Parecia-me haver finalmente alcançado o meu desejo. Contudo, permanecia ali sozinho e abandonado”.

É neste excerto que Reichenbach encontra “a tradução literal do inconsciente em imagens filmadas” (Reichenbach *in* Lyra, 2007, p. 231). A dimensão existencial do filme, escancarada no último quadro (uma fotografia do cineasta com seu pai) [Figura 16], se reflete na conversão do espaço verdadeiro em espaço afetivo, percebido pelo cineasta segundo suas memórias e deformado pela sua imaginação.



Figura 16: Fotograma de *Olhar e Sensação* (1994).

Agradecimentos

Agradecemos ao CNPq (Bolsa Produtividade) e à FAPESP pelo apoio concedido à pesquisa de mestrado da autora, sem os quais não seria possível realizá-la. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade dos autores e não necessariamente refletem a visão nem do CNPq, nem da FAPESP.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *O Ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

BRETON, André. Manifesto Surrealista (1924). In: CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CALLEGARO, João. Manifesto do Cinema Cafajeste. São Paulo: 1968. Disponível em: <https://obarcobebado.blogspot.com/2010/10/manifesto-do-cinema-cafajeste.html>. Acesso em: 21 fev. 2025.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.

GODARD, Jean-Luc. *Grâce a Henri Langlois*. In: Les années Karina. Paris: Flammarion, 2020.

GRAFF, Stephany. *Cinéma-vérité” ou “cinéma direct”: hasard terminologique ou paradigme théorique? Décadrages*. Lausanne: Université de Lausanne, 2011, p. 32-46.

LOTTELLI, Bruno Vieira. *Por um cinema corsário: Rotas cinematográficas de Carlos Reichenbach*. São Paulo: ECA-USP, 2018.

LYRA, Marcelo. *Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Campinas: Papirus, 2012.

MORAES, F. Da boca pra fora: algumas palavras sobre o cinema de Carlos Reichenbach. In: MACHADO JR., R. (org.). *Fora de quadro: Carlos Reichenbach Filho. Rebeca*, ano 1, nº 2, São Paulo, 2012.

NOLASCO, Igor. “As Libertinas” (1968) e “Audácia!” (1970): Carlos Reichenbach em dose dupla. *Plano Aberto* (online), 2021. Disponível em: <https://www.planoaberto.com.br/as-libertinas-1968-e-audacia-1970-carlos-reichenbach-em-dose-dupla/>. Acesso em: 23 jan. 2025.

PEREIRA DA SILVA, Luiz Carlos; VIEIRA, João Luiz. *SALAS DE CINEMA DE SÃO PAULO*: Cairo (São Paulo — SP). Disponível em: <http://www.cinemasdesp2.com.br/2008/05/cairo-so-paulo-sp.html>. Acesso em: 21 fev. 2025.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973): A representação em seu limite*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

RAMOS, Guiomar. *Cruzamentos entre o ficcional e o real: a retrospectiva de Carlos Reichenbach no Doclisboa*. Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, Coimbra, v. 11, n. 1, p. 255-260, 29 jan. 2024. Associação de Investigadores da Imagem em Movimento. <http://dx.doi.org/10.14591/aniki.v11n1.1031>.

REICHENBACH, Carlos. Carlos Reichenbach — lição das coisas. São Paulo: *Revista Cult* (online), 2004. Entrevista concedida a Vitor Angelo. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevistacarlos-reichenbach/>. Acesso em: 10 fev. 2025.

SILVA NETO, Antonio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros: longa metragem*. São Bernardo do Campo: Ed. do Autor, 2009.

WALDOMIRO DE DEUS. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/2098-waldomiro-de-deus>. Acesso em: 16 de janeiro de 2025. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Referências filmográficas

- A ILHA dos Prazeres Proibidos. Direção: Carlos Reichenbach. São Paulo: 1979.
- ALMA Corsária. Direção: Carlos Reichenbach. São Paulo: 1993.
- AMOR, Palavra Prostituta. Direção: Carlos Reichenbach. São Paulo: 1982.
- ANJOS do Arrabalde. Direção: Carlos Reichenbach. São Paulo: 1987
- AS LIBERTINAS. Direção: Carlos Reichenbach, João Callegaro e Antônio Lima. São Paulo: 1968.
- AS SAFADAS. Direção: Carlos Reichenbach, Inácio Araújo e Antonio Meliande. São Paulo: 1982.
- AUDÁCIA! Direção: Carlos Reichenbach e Antônio Lima. São Paulo: 1969.
- CRÔNICA de um Verão. Direção: Edgar Morin e Jean Rouch. França: 1961.
- DESORDEM em Progresso (episódio de City Life). Direção: Carlos Reichenbach. São Paulo: 1990.
- ESTA Rua Tão Augusta. Direção: Carlos Reichenbach. São Paulo: 1968.
- FALSA Loura. Direção: Carlos Reichenbach. São Paulo: 2007.
- FILME Demência. Direção: Carlos Reichenbach. São Paulo: 1987.
- GAROTAS do ABC. Direção: Carlos Reichenbach. São Paulo: 2003.
- LILIAN M.: Relatório Confidencial. Direção: Carlos Reichenbach. São Paulo: 1975.
- O IMPÉRIO do Desejo. Direção: Carlos Reichenbach. São Paulo: 1981.
- O M da Minha Mão. Direção: Carlos Reichenbach. São Paulo: 1979.
- O PARAÍSO Proibido. Direção: Carlos Reichenbach. São Paulo: 1981.
- O PEQUENO Soldado. Direção: Jean-Luc Godard. França: 1963.
- OLHAR e Sensação. Direção: Carlos Reichenbach. São Paulo: 1994.
- SANGUE Corsário. Direção: Carlos Reichenbach. São Paulo: 1979.
- SONHOS de Vida. Direção: Carlos Reichenbach. São Paulo: 1979.
- TWIN Peaks (série televisiva). Direção: David Lynch. Estados Unidos: 1989.

O papel político da ficção na trama de projeto

Paulo Reyes¹

Para dar início

Receber um convite para escrever sobre ficção é sempre um agrado, mas também um ato de fricção. É preciso remexer e ser remexido por aquilo que outrora fora escrito com pressuposta certeza e que se mantinha fechado. Agora o tempo presente me exigiria um retorno para revisitar meus escritos em que a ficção surgia como condição de pensar a realidade do projeto. Retorno então em tempos distintos: 2015 e 2022. Já explico por que essas datas. Por enquanto, fiquemos com Didier Eribon, ao dizer que um retorno nunca finaliza. “Mais do que isso, eu descobrira que um “retorno” nunca é realmente algo que se termina, nem em seu percurso efetivo, nem na reflexão que o acompanha e que, até certo ponto, torna-o possível ao torná-lo inteligível. Não há retorno sem reflexividade” (Eribon, 2022, p. 9). Exato, Eribon! É preciso ir ao encontro do que foi

1 Pós-Doutorado em Filosofia (Instituto de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa com Bolsa CAPES PRINT). Doutorado em Ciências da Comunicação (UNISINOS e Universidade Autônoma de Barcelona). Mestrado em Planejamento Urbano (UnB). Especialização em Design Estratégico (UNISINOS). Graduado em Arquitetura e Urbanismo (UniRitter). Professor Associado da Faculdade de Arquitetura da UFRGS no Departamento de Urbanismo. Professor e Pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional PROPUR UFRGS. Coordenador do Grupo de Pesquisa POIESE — Laboratório de Política e Estética Urbanas. Email: paulo.reyes@ufrgs.br

escrito. Retorno aos meus escritos para olhar como eu pensava o lugar da ficção nesses tempos outros e que agora ganham novos contornos. Voltar é assumir a distância que a narrativa propicia, me permitindo olhar o fato em uma outra perspectiva. Neste texto opero a narrativa em três tempos: como dispositivo reflexivo sobre algo que já ocorreu; como dispositivo reflexivo de algo que está a ocorrer; e como dispositivo reflexivo sobre o que poderá ocorrer.

A base da narrativa está na poética de Aristóteles. Para Aristóteles, “a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade” (Aristóteles, 1968, p. 54). A narrativa em sua possibilidade de ficcionalidade sempre se revela como uma ampliação de horizontes e como potencial de operação política e estética sobre o real. Mesmo que essa noção ainda seja circunscrita por alguns a um delírio estético, acredito na sua força de fazer furos no real. Jacques Rancière certa vez anunciou que só podemos pensar o real ficcionalizando-o. É justamente por aí que seguiremos: *pensar o real do projeto*² por sua ficcionalização, considerando o papel das imagens nessa construção. Penso que encarar o projeto pela condição de ficcionalidade é, em certa medida, olhar para a sua dimensão epistêmica como uma espécie de metaprojeto, ou seja, com a distância que toda narrativa exige.

Acredito na potência da ficção de construir novos imaginários, mas aposto, sobretudo, nas aberturas que provocam no real, nos seus modos de fazer, de ser e de dizer. Muito mais do que um simples modo de representação, entendo que a ficção se apresenta como um jogo de linguagem que opera signos e imagens que, ao rasgar um certo sentido consensual, desloca modos de percepção do real a partir de novas montagens imagéticas. É dessa maneira que a ficcionalidade surge na minha pesquisa sobre projeto: como força motriz que tem capacidade operativa e se apresenta como dispositivo semântico num jogo entre imagens. Nessa operação, não se opõe o ficcional ao real do projeto, mas acima de tudo, amplia-se o campo semântico para compreendê-lo como um *pensar-fazer* que age por assimetrias e irregularidades.

2 Entendo projeto aqui como uma ação que tem um sentido específico em áreas disciplinares criativas como o design, a arquitetura e o urbanismo, e não como projeto de pesquisa, nem como projeto empresarial.

Posicionar a leitura do projeto na esfera de um *pensar-fazer* e não em um *saber-fazer* é lançar luz às novas construções de sentido que a ficcionalidade traz, enfatizando sua reflexividade mais do que seu resultado efetivo. Essas operações semânticas funcionam como tramas de fios soltos que, ao transitar da realidade ficcional para a realidade do projeto, engendram novos significados, produzindo uma abertura de sentido, que nunca é só expressão estética, mas que surgem como um ato político, irruptivo e dissensual. Abrir o real pela ficção é inserir e acolher sentidos diversos daqueles existentes antes da nova montagem, que nunca funcionam como um jogo de palavras que simplesmente estetizam o projeto. O signo, nesse jogo de montagem imagética, deslocado de seu contexto original, passa a compor um outro texto muito distinto do original sem deixar de carregar em si uma força semântica — e é justamente essa força irruptiva que a imagem ou o signo carregam em si que nunca nos deixa fechar um sentido consensual. Penso que a imagem nunca transita de modo esvaziado nesses diferentes mundos, ela é sempre carregada de um sentido que produzirá novas significações.

Este ensaio trata de uma experiência de pesquisa que pensa o projeto em urbanismo na interface com a filosofia, tomando a ficcionalidade como recurso ético, político e estético. Debruça-se sobre a noção de ficção que surgia em dois momentos distintos dessa pesquisa, sintetizados pela produção dos livros: *projeto por cenários: o território em foco*, de 2015; e no livro *projeto |não| projeto: quando a política rasga a técnica*,³ de 2022. Esses livros tornam-se aqui um material sensível de releitura e análise no que tange às questões ficcionais em direção à construção de um pensamento sobre o projeto. Que como afirmava Eribon (2022, p. 20), “o retorno obriga a repensar o percurso realizado e a se interrogar sobre a significação da distância que se instaurou.” Revisitar esses escritos me obriga não só a remexer no passado, mas (des)cobrir questões pertinentes à pesquisa sobre projeto ainda hoje.

A ficção me permitiu naqueles textos revisitar criticamente uma visão de projeto que estava associada excessivamente a uma posição técnico-científica. Minha intenção era, e ainda é, furar esse sentido técnico (*saber-fazer*) em prol de um olhar ético e político (*pensar-fazer*) que reposicione o problema de maneira mais processual.

3 Originalmente como resultado de um estágio de pós-doutoramento em filosofia na Universidade Nova de Lisboa de 2019 a 2020, com apoio CAPES PRINT.

Em 2015, a noção de *cenário* me serviu para abordar a ficção como forma de instalar um pensamento de projeto que buscasse alternativas mais inclusivas. No livro de 2022, revisei o sentido de cenário, compreendendo suas contribuições e limites a partir do que chamei de *movimento de radicalização do projeto pela ficção*. Tomei como movimento de ficcionalização três imagens retiradas de obras literárias como recurso operativo. Tal movimento pela ficção me permitiu transitar da dimensão técnico-científica para uma dimensão ético-política. Operar pela ficção não foi um escape da realidade em prol de uma construção utópica e fantasiosa desta. Pelo contrário, a ficcionalidade posicionou meu olhar em uma perspectiva crítica e política sobre processos de exclusão que o projeto produz.

Este ensaio afirma, então, esse papel ético e político da ficção, para além de sua expressão estética, como *modus operandi* de um pensamento de projeto que mais do que produzir novas existências elabora um deslocamento de tempos e de espaços. Reconhecer o papel ético e político da ficção nos processos de projeto significa, para mim, emancipar outros modos de pensar que não estejam na esteira de uma homogeneização estética expressa por imagens icônicas e referenciais da dita “boa arquitetura”. Estamos, tal qual Jacques Rancière, dando uma dimensão epistemológica e política à ficcionalidade como modo de ver o mundo e de produzir narrativas antihierárquicas, abrindo para a inclusão das diferenças e tensionando “verdades” hegemônicas. “Na política, como na arte, trata-se de criar, a partir de diversos elementos materiais e simbólicos, a unidade de uma forma de experiência sensível compartilhada” (Rancière, 2023, p. 132).

Ficção e montagem

A opção de pensar o processo de projeto a partir da ficcionalidade me faz declarar filiação teórica ao pensamento do filósofo Jacques Rancière. Decidir por esse pensador é reconhecer a centralidade que a temática da ficção tem no conjunto de sua obra, sobretudo pelo fato da ficcionalidade estar diretamente atrelada às dimensões de política e de estética. A ficção, nesse contexto, não é só um modo de expressão, mas é, acima de tudo, uma peça fundamental numa engrenagem conceitual que opera o real

em uma perspectiva emancipatória. Isso significa dizer que menos do que um produtor de imaginações, a ficção é o modo pelo qual pode se repensar a realidade a partir de deslocamentos de percepções e de certezas pré-estabelecidas.

A ficção perpassa toda a obra de Jacques Rancière com ressalva para os escritos do início do século XXI. Apesar de não haver uma linearidade temática em sua obra, que por vezes torna-se repetitiva e recorrente, identifiquei três fases no pensamento de Rancière, considerando a concentração de determinados assuntos em momentos específicos: de 1975 a 1995, nomeei de fase *emancipatória*, momento em que Rancière se ocupa de entender o universo trabalhista e suas possibilidades de verificação de uma igualdade, com destaque para *Le maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (1987); de 1995 a 2000, nomeei de fase *política*, quando a verificação da igualdade necessita ser colocada como um ato de dissenso, com destaque para *La méfiance: politique et philosophie* (1995); e de 2000 até os dias atuais, nomeei de fase *estética*, momento em que esse desejo de verificação de uma igualdade como ato político precisa ganhar visibilidade e expressão, com destaque para *Le partage du sensible: esthétique et politique* (2000).

Mesmo que o sentido de ficção venha a ganhar mais visibilidade no livro *Politiques de l'écriture*, de 1995, a palavra escrita como pensamento e expressão política já surge em ideia desde o início das publicações de Rancière, em 1974 com *La leçon d'Althusser*. Apesar dessa obra carregar no título o nome de um grande pensador marxista do estruturalismo, a intenção de Rancière não era traçar um perfil da persona, mas “estudar a política de um pensamento, a maneira em que esse pensamento se apodera dos significantes e das questões políticas de um tempo, definindo assim uma cena e um tempo específicos para a eficácia política do pensamento” (Rancière, 2011a, p. 08). É, então, contra um modo de pensar que Rancière se depara, ou seja, é contra a ideia de que um processo de alienação deva ser *revelado por outrem*. O que está contido nessa noção de alienação é o fato de que os trabalhadores se tornam subjugados porque ignoram os processos de dominação e por sua incapacidade de tomar para si seu próprio destino, portanto, se sujeitando à ordem dominante. A saída dessa condição seria pela autoridade da Ciência e do Partido, reforçando a distinção entre capacidade intelectual e manual. Ao ler Rancière, Jean-Philippe Deranty (2010) afirma que diferenciar capacidade intelectual da capacidade manual é manter a hierarquia simbólica de modo a torná-los

massas passivas, desconsiderando o valor dos atos e das palavras dos trabalhadores. É justamente essa ideia de que as massas operárias precisariam de um intermediário para revelar o processo de exploração que Rancière critica.

Contra essa dependência intelectual, Rancière vai opor uma teoria da “igualdade radical”, ocupando-se em reconhecer o valor dessas inteligências. A intenção dele é como dar visibilidade à essas existências sem a necessidade de falar no lugar do outro nem reduzir a capacidade intelectual do trabalhador. Portanto, acredita que a emancipação das inteligências só possa ocorrer por um processo em que a *igualdade seja verificada* e não por uma *desigualdade reduzida*. Rancière faz uma distinção importante entre a noção de “redução” e a de “verificação”. Reduzir a desigualdade significa manter o domínio sobre o outro, o que ele considera um *embrutecimento*. Pelo contrário, verificar a igualdade coloca um sujeito em situação de equivalência ao outro, ao que nomeia de *emancipação*. Numa lógica de “igualdade radical”, as inteligências não se submetem porque já tem valor de igualdade, portanto, devem ser verificadas entre pares. Rancière sustenta, então, que a comunicação entre homens ocorre “por meio de obras de sua mão, tanto quanto por palavras de seu discurso. [...] E a emancipação do artesão é, antes de mais nada, a retomada dessa história, a consciência de que sua atividade material é da natureza do discurso” (Rancière, 2013, p. 97). O que se apresenta é o modo de visibilidade e de “autorização” de quem fala e do que pode ser falado, pois o sujeito é sempre alguém que tem o que dizer e não só aquele que sabe fazer. É uma questão de quem conta a história e de como essa dualidade — material e intelectual — são operadas juntas em um mesmo processo sensível. Nesse contexto de igualdade radical entre inteligências que a ficção se apresenta interligada com a noção de história.

Essa relação entre a história e a narrativa é retomada explicitamente em 1992, na obra *Les Noms de l'histoire: essai de poétique du savoir*. Apoiado no pensamento de Émile Benveniste em relação à distinção entre discurso (presença do sujeito) e narrativa (ausência do sujeito) para sustentar que “o trabalho da nova história é subverter o jogo dessa oposição, construindo uma narrativa no sistema do discurso” (Rancière, 2014, p. 21). Rancière propõe então que se pense a nova história a partir de um triplo contrato: o contrato *científico*, que busca o valor da veracidade dos fatos para além da sua forma aparente; o *narrativo*, que expressa a história contada; e o contrato *político*, que opera

sobre às injustiças e contradições da história. Portanto, quando fala em história considera esses três contratos como faces de uma mesma coisa. É desse modo, que podemos reconhecer a entrada da ficção como valor ético, político e estético em sua obra.

Em 1995, escreve mais dois importantes livros, que marcam essa dimensão política da escrita e da ficção nos processos de emancipação: *La Mécontente: politique et philosophie* e o *Politiques de l'écriture*. Escritos na mesma época, Rancière apresenta a noção de política como processo de subjetivação que põe em jogo um litígio, no qual a questão é quem tem ou não o domínio do *logos*. O sentido de política como processo litigioso de subjetivação está intimamente atrelado a uma outra noção: a expressão *le partage du sensible*. Para pensar essa maneira de olhar e co-habitar o sensível, ele propõe que “a partilha do sensível” seja vista por uma dupla função do termo “partilhar”: por um lado, carrega o sentido de agregação, de comunidade, de compartilhar com o outro um comum; por outro lado, traz em si a ideia de separação, de estar apartado, estar fora da “seleção”. A política é sempre esse jogo de “partes” entre “partes” em prol da verificação de uma igualdade. Essa expressão “partilha do sensível” tornada conceito por Rancière, parece ser o eixo central que articula toda sua obra: emancipação, política e estética. Para ele, a partilha do sensível é o modo como reunimos “palavras, corpos, formas, eventos, significados para torná-los uma experiência comum e uma experiência comunicável; mas também, ao mesmo tempo, como nos encontramos atribuídos, na nossa maneira de fazer, a um determinado lugar” (Rancière, 2025, p. 26).

A partilha do sensível como comunidade é garantida por um modo de organização do estar-junto que Rancière nomeia como “polícia”. Polícia não é o aparato disciplinar que mantém a ordem na força, mas um “conjunto de processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição” (Rancière, 2018, p. 42). É uma espécie de outorga que o coletivo estabelece para aqueles que têm o direito de fazer, de ser e de dizer aquilo que está em uma conformidade ao comum. O ato que vai romper com essa configuração em prol da igualdade daquele que está apartado, é o ato político. “A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha ruído” (Rancière, 2018, p. 43). Para Rancière, a política se apresenta como um ato disruptivo que em nome de uma igualdade

radical reconhece um dano e produz uma cena que traz ao sensível uma existência que até então não existia. Logo, a política nunca é um arranjo consentido, é sempre um ato que rompe com a ordem estabelecida, produzindo um litígio. Tornar-se visível como parte da parte que interessa é tomar lugar na política.

Rancière considera que a política é esse campo conflitivo em torno do qual se constrói uma cena comum. Essa cena é o que vai estabelecer quem pode e quem não pode falar, nesse jogo da partilha do sensível. Ou seja, não há uma autorização por aquele que domina a fala em direção àquele que se sente apartado. Como já vimos, isso é o embrutecimento. O que ocorre é sempre um ato de subjetivação para trazer à existência aquele que na lógica hegemônica está excluído e, que, portanto, não existe. É preciso que a cena possa ser lida como um dano e que só através de um ato político a verificação da igualdade possa se constituir, produzindo então a emancipação. Para Rancière (2018, p. 40), “a política existe porque aqueles que não tem direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento”. O dano é a face política desse processo de subjetivação de verificação da igualdade em que só passa a existir pela montagem de uma cena que tensiona o sistema policial, explicitando as partes excluídas. A cena, então, está marcada por esse viés político e só pode ser expressada no plano do sensível a partir da produção da ficcionalização. É fundamental que a ficção produza novas narrativas que sejam capazes de carregar a força política a fim de embaralhar qualquer ordem pré-estabelecida que era tomada como hegemônica. Por isso, Rancière não separa o político do estético.

No livro *Politiques de l'écriture* de 1995, Rancière chama a atenção para o fato de que entender o político junto com a estética não é estetizar ou espetacularizar a política. Pelo contrário, a estética se apresenta como uma divisão dos espaços, reais ou simbólicos, que se expressam como uma maneira de determinação do sensível em que os sujeitos estão “destinados a essa ou àquela ocupação, uma forma de visibilidade e de dizibilidade do que é próprio e do que é comum. Esta mesma forma supõe uma divisão entre o que é e o que não é visível” (Rancière, 2017, p. 8). Destaca ainda que essa divisão define quem pertence à ordem do discurso e aqueles que são tomados como simples ruído dos corpos. Tornar visível, dar existência e poder dizer e fazer é a tarefa da cena estética que se apresenta como ato político ao transformar aquele que não era visto

em sujeito dono de um discurso, pois antes era considerado apenas um ser ruidoso. Essa ação política e estética da transformação subjetiva de um ser ruidoso a um ser do discurso é, para Rancière, a emancipação.

É de uma experiência, ao mesmo tempo, estética e política que se trata. Para Rancière (2023), o sentido dessa experiência aponta para três aspectos: uma divisão tanto material quanto simbólica de tempos e de lugares; o modo como esses objetos comuns são tratados no tempo e no espaço; e como as habilidades ou incapacidades de lidar com esses objetos dizem respeito aos modos de perceber, falar e agir. Portanto, produzir cenas ficcionais.

No prefácio da edição brasileira da obra de Jacques Rancière e Adnen Jdey, *La Méthode de la Scène: Conversations avec Adnen Jdey* de 2018, Ângela Marques entende a noção de cena em Rancière como uma montagem de elementos assimétricos. Essa montagem tem por função instalar uma narrativa antihierárquica, alterando as relações de tempo e de espaço que prefiguram uma determinada situação. Marques enfatiza o fato de que a ordem dominante tenta minimizar as diferenças, apagando conflitos e não reconhecendo resistências, ao que a cena expõe evidenciando o contrário disso: “a cena é dissensual e trata igualmente os elementos plurais e assimétricos que a compõem, de maneira a possibilitar a criação de situações aptas a modificar nosso olhar e nossas atitudes com relação ao ambiente coletivo” (Marques *in* Rancière e Jdey, 2021, p. 41). Acrescenta ainda que essas cenas são expressas por novos enunciados que desestabilizam a ordem policial da partilha do sensível, expondo as injustiças e produzindo ficções. “Ficção, sim, no sentido de que a cena que construo, eu a invento. Mesmo que parta de um texto, e o reinvente como texto de um personagem que olha uma obra ou assiste a um espetáculo” (Rancière e Jdey, 2018, p. 125).

A cena ficcional desse modo produz um novo sentido para aquilo que aparecia sem nenhuma conexão. O que está em jogo são as novas relações que estabelecem uma outra distribuição de papéis e posições no que tange a quem pode pensar e quem pode falar, a partir de um determinado regime estético das artes. Rancière chama a atenção para o fato de que “não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção” (Rancière, 2019a, p. 34). Desde Aristóteles, a *razão dos fatos*, refere-se aos

acontecimentos da história, e com a *razão da ficção*, refere-se às narrativas ficcionais. Mas diferentemente de Aristóteles que compreendia isso como narrativas que contavam o que aconteceu (história) e o que poderia acontecer (ficção). Para Rancière, há um embaralhamento nessas bordas com o atual regime estético, tomando este como um regime interpretativo que borra essas distinções. “Estética é uma matriz de percepções e discursos que envolve um regime de pensamento, bem como uma visão da sociedade e da história” (Rancière, 2011b, p. 2).

É sempre uma questão de construir estruturas inteligíveis que desestabilizam a ordem posta pela lógica policial para dar visibilidade a novos arranjos de lugares e posições. Esse é o papel da ficção. Construir estruturas inteligíveis ficcionais é recolher não mais os grandes fatos e personas, mas recolher os vestígios e detalhes insignificantes, pois, segundo Rancière, não existe detalhe desprezível. “Trata-se de destacar uma circunstância qualquer e explorá-la, não ao serviço de um encadeamento concertado de ações, mas por si mesma” (Rancière, 2019b, p. 117). É ir em direção do “momento qualquer” tal qual posto por Erich Auerbach em *Mimesis*. O “momento qualquer” na leitura de Rancière é “a potência da fragmentação, essa potência da multiplicação que faz explodir o tempo dominante — o tempo dos vencedores — no ponto preciso da “vitória” mais certa: nessa margem do nada para onde ele relega os que estão fora da palavra e fora do tempo” (Rancière, 2019b, p. 136). A ficção para Jacques Rancière tem essa força de expressar uma outra racionalidade, que na partilha do sensível não surgia. Nesse processo de subjetivação dos jogos emancipatórios, a ficção se apresenta como modo de dar existência a uma cena que revele um dano. Portanto, a ficção tem força disruptiva. É com esse sentido, ético (força emancipatória), político (força disruptiva) e estético (força de expressão) que se pretende avançar com um pensamento crítico ao processo de projeto.

A ficção no projeto

Seguindo pelo fio do pensamento de Jacques Rancière (2012), lidar com a ficcionalidade é operar a partir de uma estrutura de racionalidade que estabeleça coexistências perceptíveis e inteligíveis capazes de romper com sistemas rígidos de

significação para construir formas do possível, do real ou do necessário. É assim que me associo aos contratos de Rancière como modos de pensar o *papel da imagem* na realidade do projeto como uma narrativa ficcional. Pensar o projeto desse modo é enredar numa mesma trama a razão dos fatos e a razão da ficção, que a partir de agora aproxima-se com a teoria dos cenários, borrando as interfaces entre o ficcional e a realidade dos fatos. Tal como apregoa Rancière sobre a ficção, o projeto não tem valor em si mesmo como um agenciamento de signos. Pelo contrário, deve ser pensado como “uma identificação dos modos da construção ficcional aos modos de uma leitura dos signos inscritos na configuração de um lugar, um grupo, um muro, uma roupa, um rosto” (Rancière, 2009, p. 35).

A política da ficção é um ato dissidente que gera fricção em uma partilha do sensível e que se caracteriza por estabelecer: os lugares do sujeito; quem pode ou não falar; os limites entre “a percepção e a ação, entre os estados de coisas e os movimentos do pensamento; as relações que ela estabelece ou suspende entre as situações e suas significações, entre as coexistências ou sucessões temporais e as cadeias da causalidade” (Rancière, 2017, p. 13). É justamente para operar ao contrário dessa noção de partilha como exclusão que Rancière se posiciona, sem se abster de olhar para os processos de disputa e de exclusão que a partilha do sensível expõe. Da mesma maneira penso: como o projeto em urbanismo produz a inclusão ou exclusão? E, mais especificamente, como as imagens ajudam nessa construção?

Situemos o projeto como uma ação que instrumentaliza decisões técnicas que levam a uma realização palpável, concreta e em ato. Essa ação prévia ao ato é espacial, porque é localizada em um sítio específico, e temporal, porque opera numa relação de causa e efeito. Partindo de um enunciado, busca-se conhecimentos necessários para o entendimento da realidade em questão: o desejo do(s) cliente(s); leitura morfológica do lugar; compreensão das forças do lugar; escolha de linguagem a partir de referências emblemáticas; definição de materialidade; escolha por soluções técnicas; dentre outras.

De qualquer modo, a lógica causal entre um enunciado e o resultado não se estrutura a partir de escolhas aleatórias. Pelo contrário, são monitoradas e pré-determinadas por *imagens* que organizam o pensamento criativo em direção a uma concretude. Concentro-me na função dessa imagem como organizadora do pensamento de projeto. Mais especificamente, foco no modo com que as imagens organizam a

estruturação formal do projeto, mesmo aceitando que esse processo criativo permita idas e vindas, mas nunca deixando de ser monitorado por essas imagens estruturadoras. Todas as decisões se apoiam nelas. Nesse sentido, quanto menos variáveis estão no processo, mais rápido se chega a uma solução razoável. O processo é marcado por essa tomada de decisão que é sempre por exclusão. Se essa lógica de causa-efeito, por um lado, produz uma eficiência de tempo e de recurso, por outro lado, reduz, e às vezes, chega a eliminar imagens diversas daquelas tomadas desde o início.

Desde 1990, a partir de uma prática de ensino de projeto, e de 2000, no campo da pesquisa, venho pensando a problemática do projeto. Apesar de já ter tido experiência no ensino de projeto arquitetônico e no projeto em design, o meu foco de atuação quase sempre foi na macro escala, na escala do projeto em urbanismo. Declaro isso porque acredito que a escala do urbanismo impõe ao pensamento de projeto variáveis que nem sempre comparecem nas outras escalas, como exemplo, sua potência em atingir toda a população que habita um território. Lidar com essa abrangência de desejos e de interesses é focar na diferença em todos os sentidos, sejam elas sociais, econômicas ou espaciais. É, portanto, nesse viés de inclusão das diferenças, que meu pensamento sobre o projeto habita. Meu compromisso ético, político e estético me leva por caminhos de pesquisa que buscam entrelaçar essas dimensões com o pensamento de projeto.

A ficção no projeto por cenários

A ficcionalidade como possibilidade de pensar o papel das imagens no projeto surgiu na minha trajetória de pesquisa na década de 2010 e se expressava como uma primeira síntese no livro *Projeto por cenários: o território em foco* de 2015. O que me mobilizou a inserir a ficcionalidade como possibilidade de pensar o projeto era, por um lado, o desejo de não aceitar um certo apaziguamento que surgia na ideia de espírito do lugar, e por outro lado, a necessidade de compreender o território como lugar de dissenso e de disputa. Essa perspectiva me levava a pensar a partir de uma fórmula muito utilizada nas narrativas ficcionais que é a expressão “*e se fosse*”. Esta expressão me fez navegar pela teoria dos cenários ficcionais, compreendendo que o sentido mais evidente nessa proposição é a de visualização de ações futuras em que não se tem a

certeza do ponto de chegada. A incerteza, mais do que uma impossibilidade técnica é sempre uma abertura para outros olhares. Mas, de qualquer modo, o que está em jogo nas construções de cenários é a necessidade de mudança no modelo mental para enfrentar as adversidades que estão por vir, operando com outros registros ainda pouco explorados.

No livro *projeto por cenários: o território em foco*, identifiquei três modos de enfrentar os cenários: como um *futuro desejado*, situação em que todas as estratégias de projeto encaminham a uma mesma visão de futuro — é um recurso muito utilizado para situações em que o cenário se apresenta como um meio de visualização de um futuro possível e desejado, ajudando as pessoas a se organizarem em nome dessa nova perspectiva que se abre a partir de um exercício de visualização; como *futuros plausíveis*, situação em que é preciso encontrar uma lógica comportamental de causa e efeito — funciona como um processo de produção de simulações e é muito utilizado para avaliar comportamento do mercado econômico, construindo alternativas de tendência pelos cenários; e como um *futuro crítico*, situação essa que tem por força a visualização das tensões e dissidências presentes — diferente das anteriores, não tem um foco tão direto aos acontecimentos futuros, mas os cenários permitem reconhecer que espécie de conflito e dissidência surge na situação presente. O foco temporal neste último cenário ficcional é o tempo presente, enquanto nos outros é o futuro.

As duas primeiras abordagens produzem cenários, apresentando-se como *resultado* de uma cartografia que busca dados e informações confiáveis. Para isso, atravessam caminhos alternativos, mas que no fim chegam em cenários visíveis, desenhados e projetados. Na terceira abordagem, o cenário não é um resultado, é um *meio* pelo qual o pensamento percorre, tendo como objetivo *pensar através* deles. É nesta abordagem que se apresenta como um *meio* e não como resultado que tenho interesse. Portanto, não se fala em *projetar cenários*, mas afirma-se que é necessário projetar *por* cenários. A expressão *por* designa o modo pelo qual é possível pensar uma determinada situação, expondo seus conflitos e visões dissidentes com a ajuda da visualização dos cenários. Projetar *por* cenários é instalar a ficcionalidade como estrutura de racionalidade que estabelece coexistências perceptíveis e inteligíveis em contextos que a dissidência e a diversidade se apresentam. Portanto, sempre é um ato político e que opera na explicitação da partilha do sensível. Explicitar o dissenso é um modo de visualização

das diferenças para pensar juntos ações de inclusão. De modo operativo, eu pensava que a inserção dos cenários ficcionais poderia ocorrer como *alternativas de respostas* a um processo de projeto. Assim, os cenários surgiam no *fim* do processo na tentativa de abrir ao debate às contradições que habitavam a realidade abordada, mas que ainda não apareciam de forma explícita, como demonstra a figura 1.



Figura 1: Esquema gráfico representacional do Projeto por Cenários

Fonte: autor, redesenhado por Christiano Pozzer

Como procedimento técnico de construção dos cenários, utilizava-se duas ferramentas como possibilidade de armar um pensamento por cenários ficcionais: o Gráfico de Polaridades e o Quadrado Semiótico de Greimas.

O Gráfico de Polaridades é um instrumento de criação e de organização dos cenários. É composto a partir do cruzamento de dois eixos (vertical e horizontal) que representam os conflitos presentes na situação em estudo. Tomemos como exemplo um possível, mas hipotético, projeto urbano. Poderíamos pensar que um eixo representa o valor de uso do lugar em estudo, e o outro eixo, o valor de troca. Nas extremidades do valor de uso podemos atribuir os sentidos de “uso comercial” em um lado e do outro “uso residencial”, representando o nível de conflito gerado pela aglomeração social e ruído de cada tipo de atividade. Nas polaridades do valor de troca podemos considerar como conflito o nível de especulação imobiliária na área, considerando como extremos, por um lado, o aumento da densidade, e por outro, a manutenção da densidade. Teríamos assim, a partir do cruzamento das polaridades, quatro situações

muito diversas representadas cada uma por um cenário ficcional: um cenário comercial com alta densidade; outro cenário comercial com baixa densidade; ainda outro cenário residencial de baixa densidade; e mais um cenário residencial de alta densidade, conforme figura 2.

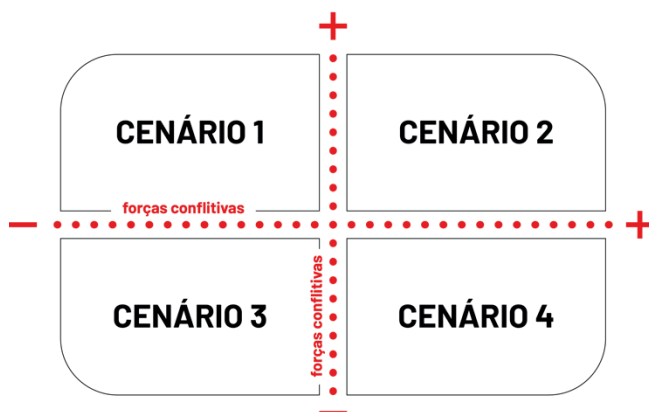


Figura 2: Gráfico de Polaridades

Fonte: autor, redesenhado por Christiano Pozzer

O Quadrado Semiótico de Greimas se estrutura também reconhecendo forças conflitivas e dissidentes. O que se entende por quadrado semiótico é uma representação de articulação lógica que produz a visualização de uma “categoria semântica qualquer. A estrutura elementar da significação, quando definida — num primeiro momento — como uma relação entre ao menos dois termos, repousa apenas sobre uma distinção de oposição” (Greimas e Courtés, 2011, p. 400). No caso dos cenários ficcionais, a partir do Quadrado Semiótico de Greimas, a estruturação ocorre um pouco diferente do Gráfico de Polaridades, apesar de no fim resultar também em quatro cenários. Como exemplo (figura 3) poderíamos utilizar no eixo de contrariedade, na posição **A**, a categoria “residencial”; e na posição **NÃO A**, a categoria “comercial”. No eixo contradição, teríamos na

posição $\bar{A}$ a categoria “não residencial”, e na $\text{NÃO } \bar{A}$ teríamos a categoria “não comercial”. A partir dessas quatro categorias, poderíamos fazer um cruzamento, utilizando o recurso do gráfico de polaridades e construir quatro cenários.

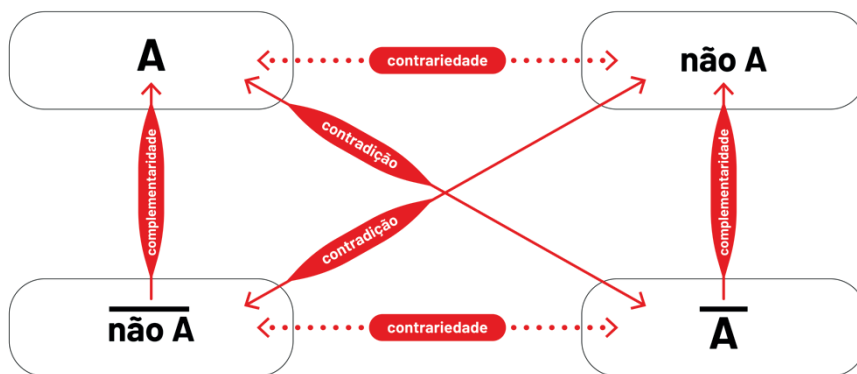


Figura 3: Quadrado Semiótico de Greimas

Fonte: autor, redesenhado por Christiano Pozzer

O detalhamento dos cenários, tanto pelo Gráfico de Polaridades quanto pelo Quadrado Semiótico de Greimas podem ser descritos do mesmo modo. Em geral, se constrói duas peças ficcionais: um quadro de imagens e um texto que representariam a nova realidade de cada cenário. As imagens são fotografias reais oriundas de outros contextos que na sua totalidade anunciam um sentido que ilustra o que poderia ocorrer com aquele lugar se essas tendências ocorressem. Em relação ao produto ficcional, é produzido um texto com expressão jornalística para narrar e descrever a cena da nova realidade proposta. Essas construções ficcionais nunca são tomadas de maneira irônica ou desprezível. Pelo contrário, todas as diferentes alternativas expressas pelos cenários são consideradas realisticamente. Esse cuidado é uma forma de não carregar algum dos cenários com preconceito, falseando as leituras e análises de contexto. Cabe ressaltar

que o exercício ficcional de construção de cenários nunca se expressa como “imagens” claras do momento. São sempre peças de um jogo de interpretação, que na medida do possível, permitem que o debate entre os interessados se estabeleça de modo a confrontar cada um dos cenários com todo o resto.

A ficção no projeto [não] projeto

De 2015 a 2022, momento em que publiquei o livro *projeto [não] projeto: quando a política rasga a técnica*, continuei especulando sobre o papel das imagens no processo de projeto, a partir do ensino, da pesquisa e dos momentos de troca com colegas em eventos científicos da área. Além disso, a produção acadêmica e as orientações de doutorado e de mestrado me ajudaram a produzir um olhar crítico sobre essa temática: cenários fictionais como expressão de um pensamento de projeto.

Mesmo acreditando nos cenários como modo de abertura do projeto, ainda assim achava que ao posicioná-los só no fim do processo funcionavam como simples variações sobre o mesmo tema. Se, por um lado, abriam o resultado para outras alternativas que não uma só, por outro lado, vinham carregados por um campo semântico que parecia ser homogêneo. Portanto, abrir o processo só no final me parecia manter a partilha do sensível configurada por uma certa permissão que ainda era marcada pela lógica policial.

Ocupado com essas questões, retornei para a ficcionalidade a fim de pensar os cenários em outros termos. Achava possível fazer isso com base nos contratos de Jacques Rancière, o científico, o narrativo e o político, mantendo a busca por uma abordagem que não rasgasse a ciência e zelasse pelo rigor científico. Assumi, então, o projeto como uma narrativa discursiva que se apresentava em um contexto de enunciação, expresso por dois tempos: o da *potência* e o do *ato*. Tomava o tempo da potência como aquele que está marcado pelo enunciado do projeto; nomeei de *ainda-não*. O *ainda-não* era o momento em que as leituras do lugar estão se constituindo como informação que subsidiam as tomadas de decisão. Ainda nada se realiza como materialidade do projeto. Tudo ainda é risco. O tempo do ato, ao contrário, é a finalização. É quando o projeto se realiza em uma materialidade concreta. Nada mais resta a fazer se não implementar o

que foi designado ao longo do processo. A esse tempo, chamei de *eis-então*. O *eis-então* é o momento da finalização do projeto enquanto forma realizada que servirá como guia a uma obra. É onde a matéria se faz visível.

Essa narrativa discursiva que se organiza entre um *ainda-não* e um *eis-então* é um tipo de estruturação que toma as imagens como um aliado significativo na definição de uma nova visualidade que surgirá ao fim do processo. No livro *projeto [não] projeto*, essas imagens eram tomadas por mim de dois modos: uma primeira-imagem mental que funcionava como norteadora do processo de criação, reconhecendo nessa imagem uma força de estruturação; e um conjunto de imagens semelhantes representadas por fotografias que nomeei de segunda-imagens, que funcionam como auxiliares à primeira-imagem. Apesar de funcionarem juntas e de modo dependente umas das outras, apresentam funcionalidades diversas. Reconheci nessa imagem-primeira uma qualidade narcísica pelo fato de se apresentar como autorreferente, mas não autossuficiente; e ao contrário, as segunda-imagens só existem por conta da imagem-primeira, portanto, seu caráter é dependente e reflexivo.

Tomemos uma situação hipotética qualquer para melhor exemplificar o problema das imagens da maneira como estou propondo: um projeto de revitalização de uma área portuária desativada. Vejamos:

Quando o processo de enunciação inicia, disparado por um enunciado do projeto — “revitalizar a área portuária” —, imediatamente uma imagem mental começa a ser produzida no pensamento do projetista. Muito incipiente, essa imagem começa a ganhar uma certa materialidade, mas ainda difusa e com poucos contornos definidos. Se configura como uma intenção e não apresenta qualquer definição. Esse processo mental de produção de uma primeira-imagem precisa lançar mão de outro recurso imagético. Surgem, então, as segunda-imagens, que reconhecemos como as referências arquitetônicas. Estas, diferentes da primeira-imagem que se constitui como mental, se apresentam como representações literais e concretas. Em geral, são imagens fotográficas que expressam obras realizadas, existentes e de grande repercussão no campo arquitetônico mundial.

O que ocorre aqui é um processo de espelhamento produzido e conduzido pela primeira-imagem, por isso a nomeio de imagem narcísica. Ela busca reconhecer imagens concretas que a melhor represente. O resultado disso é um campo semântico

muito similar que não se constitui por imagens com sentidos diversos da primeira-imagem, compondo um de acordo e nunca uma discordância. Considerando ainda que, em geral, as imagens são escolhidas a partir da sua reverberação e força icônica, estamos sempre reproduzindo o mesmo, podendo constatar ainda que nos últimos anos os projetos de revitalização de áreas portuárias desativadas receberam formas e usos que se assemelham muito apesar de se realizarem em contextos diversos.

Por conta dessa construção de um campo semântico muito similar, reconheci a necessidade de repensar a posição dos cenários ficcionais no processo de projeto. A questão que se apresentava naquele momento e ainda repercute na minha pesquisa hoje é: como romper com essa espécie de partilha do sensível que surge como uma organização “policia” das imagens? Como estabelecer um corte nesse fluxo que mais parece reforçar um mundo imagético hegemônico dos super projetos mundiais? Como estabelecer uma cena que funcione como um ato político? Tal qual a representação de Narciso na obra de Jehan Georges Vibert (figura 4), como eliminar a força narcísica no processo de projeto?



Figura 4: Narcisse, Jehan Georges Vibert.

Foto da obra exposta no Musée des Beaux Arts de Bordeaux.

Fonte: foto do autor.

A alternativa que me pareceu razoável era habitar a ficcionalidade como condição de romper com essa lógica. Seguir por uma certa desobediência à técnica, rompendo com determinado saber-fazer que ela perpetua e a não necessidade de chegar a um eis-então. Nesse sentido, a ficcionalidade me possibilitava operar mais por um pensar-fazer e menos por um saber-fazer, permitindo instalar outras narrativas discursivas minoritárias que, ao habitar as margens, produzissem outras realidades contra-hegemônicas. A questão sempre foi como instalar essa condição de abertura para outras imagens. O objetivo com a ficcionalidade era encontrar material simbólico que me permitisse pensar os cenários ficcionais *não mais* no fim, mas em outro lugar do processo que fizesse rasuras no campo semântico a fim de permitir a inclusão de outras narrativas.

Foi só quando me deparei com a obra de Maurice Blanchot (2018) que isso se tornou possível. Precisei sair de um pensamento que entendia a narrativa como um simples relato, para pensá-la, com a ajuda de Blanchot, como acontecimento em um movimento por vir. Apostei, então, nessa direção: pensar o projeto como *potência de acontecer* (num por vir) e não só como resolução. Era preciso que a ficcionalidade me levasse de volta ao tempo do *por vir* do projeto.

Confiei na ficcionalidade como condição de instalar um pensamento político ao processo de projeto no tempo do *ainda-não*, ou seja, precisava retornar ao seu enunciado. Como fazer? Apostava na força da ficção para transportar meu pensamento para esse lugar. Mergulhei na ficção. Depois de um tempo entre livros de literatura retomando leituras antigas e apostando em obras mais recentes, encontrei em três histórias ficcionais a possibilidade de produzir esse movimento de retorno. Acreditava ser possível propor uma ruptura nesse campo semântico imagético homogêneo a partir das seguintes obras ficcionais: *História do cerco de Lisboa* de José Saramago; *Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street*, de Herman Melville; e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

Essas obras me permitiram construir três movimentos de radicalização no processo, instalando as seguintes categorias teóricas de pensamento: uma *negativa*, uma *torção* e um *espaçamento*. Esses movimentos precisariam me retirar do tempo do eis-então e me levar ao ainda-não do projeto, no tempo de um por vir.

O primeiro movimento foi romper com a certeza do projeto, estabelecendo uma *negativa* ao projeto na sua posição do eis-então. Encontrei na *História do cerco de Lisboa* de José Saramago essa possibilidade. Essa obra narra o cotidiano de um revisor dentre suas tarefas para uma editora. Raimundo Silva é seu nome. Ele tem por tarefa revisar o texto do livro *História do cerco de Lisboa*. Exausto, Raimundo se depara com os fatos que narram parte da história de Lisboa.

Está como fascinado, lê, relê, torna a ler a mesma linha, esta que de cada vez redondamente afirma que os cruzados auxiliarão os portugueses a tomar Lisboa. Quis o acaso, ou foi antes a fatalidade, que estas unívocas palavras ficassem reunidas numa linha só, assim se apresentando com a força duma legenda, são como um dístico, uma inapelável sentença, mas são também como uma provocação, como se estivessem a dizer ironicamente, Faz de mim outra coisa, se és capaz. [...] com a mão firme segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra NÃO, agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados NÃO auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passou a ser verdade, ainda que diferente, o que chamamos falso prevaleceu sobre o que chamamos verdadeiro, tomou o seu lugar, alguém teria de vir contar a história nova, e como. (Saramago, 1989, p. 48)

Retiro da obra de Saramago, autorizado por Raimundo, uma *negativa*. Um não. Um signo que vem carregado de vontade de contar outra história. O que está em questão aqui não é, em absoluto, a deformação da verdade histórica, mas ficticiamente estamos a provar o sabor de poder contar outra história, não mais a dos grandes nomes, mas, tal como Rancière vem nos provocando, a dos *momentos quaisquer*. Mais do que uma negação do projeto, a inserção do “não” funciona como um *corte*. Sendo assim, mais operativo do que imobilizador.

Quando proponho inserir um “não” ao processo de projeto, interrompo um modo de organização das imagens, que conduzem o pensamento projetual a um consenso. Essa negativa aponta para a possibilidade de mudança de um modelo mental que está excessivamente marcado pela resolução da técnica do saber-fazer. Aposto ainda na possibilidade de instaurar um processo de pensar-fazer que se apoie em outras

imagens não hegemônicas nem exemplares, mas que contem uma história da arquitetura minoritária. Pelo menos, que possa abrir para novas narrativas surgirem. Romper com o fluxo do projeto é também romper com a chegada no tempo do eis-então, desvinculando a relação da certeza do futuro do presente. A negativa não pode ser simplesmente um corte. Precisa ter força disparadora. Assim, ganha uma complexidade ao deslocar-se de uma ação com ímpeto de futuro para uma posição em um presente com potência de disparador, no por vir. Retorna, assim, para a posição inicial do processo de projeto que é a sua enunciação.

Por conta dessa interrupção, retornar ao *enunciado* do projeto é habitar o tempo do ainda-não, tal como Raimundo Silva, para tentar narrar outra história. No meu caso, da possibilidade de pensar o projeto de outro modo. Com isso, embarco no universo ficcional de Herman Melville e encontro com Bartleby, um simples escrivão. Bartleby é um funcionário de um pequeno escritório de advocacia exemplar que mantém suas tarefas de copista sempre em dia e às finaliza com muita eficiência. A disponibilidade para o trabalho é sua marca. Está sempre disposto. Até que em mais um dia normal de trabalho ao ser interpelado pelo chefe que lhe pedia para conferir um documento, Bartleby responde: “preferiria não”.

Herman Melville no livro *Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street*, utiliza a expressão “*I would prefer not to*”, que foi traduzido para o português como “acho melhor não⁴”; “preferia não⁵”; e “preferiria não⁶”. Optando pela tradução “preferiria não”, me associo à interpretação que Giorgio Agamben dá à obra: como potência. Pensar essa atitude de Bartleby como algo que *ainda não se realizou* e que se apresenta como potência de existir ou de não existir. A expressão, tornada uma fórmula por Melville, “preferiria não”, é a composição do verbo preferir no futuro do pretérito⁷ acrescido de uma negativa. A ação no futuro do pretérito carrega um *sentido de condição* ao verbo preferir. Em determinadas circunstâncias algo pode ocorrer ou não.

4 Tradução de Irene Hirsch para a edição da Cosac Naify de 2005.

5 Tradução de Tomaz Tadeu para a edição da Autêntica de 2015.

6 Tradução de Tomaz Tadeu do livro de Giorgio Agamben, *Bartleby, ou da contingência*, que segue com a tradução do livro *Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street* para a edição da Autêntica de 2015.

7 Pretérito imperfeito é uma ação que inicia no passado e que ainda não terminou, enquanto o futuro do pretérito é uma ação que ocorrerá em um futuro incerto e carrega, normalmente, junto de si o termo “se” para exprimir a condição.

Quando lanço mão da expressão “preferiria não” no processo de projeto, não estou lidando com a simples negativa do tempo verbal de um futuro condicional para expressar a possibilidade de algo vir ou não a ocorrer. Estou carregando com esse signo uma história de ruptura com uma ordem imposta. Reconheço nessa história original uma força irruptiva que é capaz de produzir novos sentidos éticos, estéticos e, sobretudo, políticos. Bartleby não se nega a trabalhar, mas preferiria não. Colocar-se nessa posição de suspensão da decisão é ficar no ainda-não. Naquele tempo em que a ação está prestes a acontecer, mas ela de fato não se atualiza, fica sempre numa posição virtual, de potência.

A fórmula proposta por Melville retira a narrativa discursiva das certezas do futuro do presente e instala nas incertezas do futuro do pretérito, nos convocando a pensar a situação dada sempre em determinadas condições. Posicionar o projeto nesse tempo verbal é instalar o pensamento de uma potência para que algo aconteça ou não. É retornar ao momento de potência da enunciação, no ainda-não, e por um esforço de reconhecer no enunciado uma possível contrariedade. Encontrar essa contrariedade significa dar uma torção no enunciado a fim de que ele mostre uma face que não estava explícita. Com isso, proponho o segundo movimento, a *torção*.

A torção na posição do ainda-não significa abrir o enunciado para um desconhecido que perturbará a ordem policial, pois não permitirá que o campo semântico se estabeleça como homogêneo. Torcer o enunciado é ficar entre um fazer e um não-fazer. Para essa assertiva de “revitalizar uma área portuária desativada”, apresentamos a possibilidade de pensar a ocorrência da “não revitalização”. Muito mais do que uma impossibilidade de algo acontecer, pois seria a ausência total do projeto, estamos abrindo para outro tipo de pensamento que só pode ser instalado quando estabelecemos a contrariedade. A contrariedade exposta pela torção nos permite perguntar: a quem interessa a revitalização portuária? Que outras atividades poderiam ocorrer no local? Quem de fato se beneficia da nova situação? Poderíamos continuar abrindo questões que o atrito entre fazer e não-fazer instala.

Diferente da urgência do capital em realizar o projeto, com a torção ganhamos tempo para reflexão. É possível, agora, tramar os procedimentos de projeto sempre operando com as contrariedades. Com esse tempo estendido, apresenta-se o terceiro movimento: o *espaçamento*. Chamo de espaçamento esse tempo que alarga o espaço,

inspirado pelo tempo de espera em *Esperando Godot* de Samuel Beckett. Nesse texto ficcional, Godot significa algo por vir, uma promessa de algo acontecer. Godot pode ser uma pessoa, pode ser Deus, também pode ser uma saída, uma esperança. Espaçamento é o tempo alargado. Trazendo para o contexto do projeto, esse tempo de espera, o espaçamento, funciona como resistência aos fluxos urgentes da resolução e do capital. É a possibilidade de ter tempo e espaço para ampliar o debate e as reflexões sobre o que está em causa no projeto. Espaçar o projeto é a possibilidade da efetivação de uma maior participação social no processo projetivo.

Essas três figuras literárias que foram transformadas em categorias conceituais — uma *negativa*; uma *torção* e um *espaçamento* —, servem como material simbólico que funcionam juntas a romper com um fluxo de normalidade, abrindo o enunciado para sua contrariedade e conquistando mais tempo de reflexão com a possibilidade de encontrar outras vozes. Esse movimento só faz sentido de ocorrer no tempo do ainda-não, ou seja, na instalação do projeto marcada pelo enunciado. A possibilidade de abertura e amplitude de tempo para a inclusão de diferentes olhares que a lógica dos cenários possibilitava devem então deslocar-se do fim para o início do projeto. Os cenários ficcionais, armando o projeto já no seu enunciado, produzem uma complexificação no processo, reduzindo as possibilidades de se fechar numa partilha do sensível. Desse modo, os cenários ficcionais funcionam como expressão estética e carregam em si uma força política, produzindo cenas.

Por vir

A ficcionalidade tem me acompanhado por algum tempo e já faz furos nas certezas sobre o projeto urbano que sempre tomo como provisórias. Pensar a ficcionalidade a partir de Jacques Rancière é, para mim, borrar os limites de realidade e de ficção no sentido de inserir novos modos de ver, de dizer e de fazer o projeto de uma maneira mais complexa. Retomar esse sentido de ficção é pensar nessa indeterminação que a ficcionalidade faz quando encontra o real. A ficção tem esse poder de romper com a ordem policial, produzindo novos sentidos mais inclusivos em um jogo litigioso. É sempre um movimento de romper os limites entre a razão dos fatos e a razão da

ficção. Esse rompimento mais do que estabelecer um contrário, produz uma mescla impura expressa pelo que Rancière chama de triplo contrato da história: o científico, o narrativo e o político.

Entendo o projeto como essa narrativa sobre o real, ou seja, um modo de *pensar* o real que produz sentido respeitando esse triplo contrato da história. Tomo assim, a narrativa como dispositivo reflexivo que está a serviço da ficcionalidade para construir outros modos de fazer, de ser e de dizer. É justamente com esse sentido de dispositivo que a ficcionalidade permite um movimento de passagem de um saber-fazer para um pensar-fazer. É uma questão de construir estruturas inteligíveis.

Esse modo de pensar se insere em uma perspectiva epistêmica que não separa as percepções sensíveis do âmbito da estética com as condições dissensuais e irruptivas da política. A constituição do urbano na sua esfera coletiva é por si diversa e plural, não podendo nunca se fechar em contextos simplificados. Pensar o projeto pela ficção é sempre romper e tensionar determinadas certezas que se apresentam no contexto da cidade.

A ficção não tem sido pensada da mesma maneira ao longo desses anos de pesquisa. No momento em que escrevi o *projeto por cenários: o território em foco*, a ficção aparecia como materialidade dos cenários, dando consistência ao mesclar informações reais e narrativas ficcionais. Naquele tempo me servia para abrir o sentido e as alternativas de projeto. Os cenários produziam realidades outras, mesmo que imaginárias, ainda assim possíveis e verossímeis como a tradição aristotélica pensava as narrativas ficcionais.

Já no *Projeto [não] projeto: quando a política rasga a técnica*, a ficção, expressa pela obra literária, serviu de material bruto para encontrar novos sentidos conceituais que aumentassem a complexidade do pensamento sobre o projeto. Operativamente quando se extrai uma palavra, o *não*, ou uma expressão, *preferiria não*, ou uma situação não exposta em palavras, *a espera*, de uma obra literária nunca se está deslocando só um significante de um contexto a outro. Pelo contrário, essas imagens ao transitarem do universo literário para o mundo do pensar-fazer do projeto, vêm carregadas de significações que ao mudar de contexto produzem novos sentidos. Sentidos esses que sempre habitam a estética e a política. Essa chave de leitura estética e política me permite rever e pensar o por vir da minha pesquisa sobre projeto. Antes de finalizar este texto, gostaria de agradecer aos meus orientandos pela leitura crítica e atenta deste texto. O

meu muito obrigado aos doutorandos Christiano Hagemann Pozzer, Flávia Sutelo da Rosa e Gustavo de Oliveira Nunes e ao mestrando Yuri Rezende Taraciuk. Agradeço também ao meu grupo de pesquisa POIESE — Laboratório de Política e Estética Urbanas pelo intenso debate que permite coletivamente uma abertura no pensamento. Porque o pensar só se faz junto.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1968.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Perspectiva, 1978.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Abril, 1976.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 2018.
- DERANTY, Jean-Philippe. *Jacques Rancière Key Concepts*. Durham: Acumen, 2010.
- ERIBON, Didier. *A sociedade como veredito*. Belo Horizonte: Âyiné, 2022.
- GREIMAS, Algirdas; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2011.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *La leçon d'Althusser*. Paris: La Fabrique, 2011a.
- RANCIÈRE, Jacques. *O que significa "Estética"*. Lisboa: KKYM, 2011b.

RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.

RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: ensaio de poética do saber*. São Paulo. Editora da Unesp, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2018.

RANCIÈRE, Jacques e JDEY, Adnen. *La méthode de la scène*. Paris: Lignes, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *Estética e política*. Lisboa: KKYM, 2019a.

RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. Lisboa: KKYM, 2019b.

RANCIÈRE, Jacques e JDEY, Adnen. *O método da cena*. Belo Horizonte: Quixote Do, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *Les voyages de l'art*. Paris: Éditions du Seuil, 2023.

RANCIÈRE, Jacques. *L'expérience esthétique: dialogue avec Bernard Aspe*. Marseille: Nous, 2025.

REYES, Paulo. *Projeto por cenários: o território em foco*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

REYES, Paulo. *Projeto [não] Projeto: quando a política rasga a técnica*. Porto Alegre: Sulina, 2022.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Arte, Design e Educação: Tramas ... da *historiografia*...¹

Wandyr Hagge²

*Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por
hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres.*
Jorge Luis Borges, 1941.

Introdução: a História na caixa preta

Quando os professores Marcos Beccari e Rogério de Almeida me convidaram para este encontro sobre educação, arte e design, achei que fosse engano. Afinal, sou economista. E economistas, em geral, são chamados para falar de corte de verba — não para discutir criatividade. Até porque, na nossa cartilha, “cultura” costuma ser vista como subsídio, “design” como embalagem... e “educação”, como despesa.

¹ Este texto reelabora a exposição feita no seminário *A trama das ficções: Debate entre Educação, Arte e Design*, realizado na FEUSP em 27 de setembro de 2024, tal como se encontra em <https://www.youtube.com/watch?v=CjGWMSwTDaQ&t=5575s>, consultado em 22 de abril de 2025. Trata-se, em última análise, de desenvolver a hipótese que, apresentada em dez minutos, eu próprio — confesso —, tive dificuldade de entender.

² Wandyr Hagge é doutor em Teoria Econômica pelo IEI/UFRJ e, desde 1995, professor da ESDI/UERJ onde, junto com Daniel B. Portugal coordena o *DEMO: Laboratório de Design-Ficção*.

Meu temor se acentuou quando li o *briefing* do Encontro:

Nas últimas décadas, tem sido recorrente o enunciado acerca de uma crise da imaginação, como dificuldade de projetar outras realidades e modos de existência. Ao mesmo tempo, a ficção permanece reduzida a um lugar de “especulação inútil”, em oposição ao registro dos fatos e materialidades. Este evento congrega diferentes vozes para repensar a ficção enquanto prática que reorganiza o real e propõe novas realidades.³

Cheguei a pensar que estaria condenado a assumir o papel de uma dessas “diferentes vozes” que atacam a “especulação inútil” em nome do “registro dos fatos e materialidades”. E confesso que, por um momento, até flertei com esse papel de antagonista previsível. Pelo menos em ficção. Mas resolvi inventar outra história.

O objeto deste texto — ao menos em teoria — é discutir historiografia como estudo de “ficções”. Mais especificamente, a historiografia do design. Trata-se, sobretudo, de explorar um dos caminhos possíveis para analisar os múltiplos universos caóticos de fatos — *res gestae* — em narrativas supostamente coerentes (mas frequentemente antagônicas) de uma disciplina — *rerum gestarum*. Narrativas essas “aptas” a serem ensinadas em nossas escolas. De forma mais direta — ainda que com alguma dose de caricatura — trata-se de pensar como um caos indefinido de manifestações “culturais” acaba sendo transformado em algo confundido com “verdade”.

Esta narrativa será desenvolvida dentro de um campo de conhecimento específico: o Design, entendido em sentido amplo. A partir do século XIX, com o advento da Revolução Industrial, esse campo passou a ser formalmente reconhecido como “Desenho Industrial”, refletindo a crescente integração entre estética, funcionalidade e produção em larga escala.

Iniciarei, contudo, abordando a temática central enunciada para este evento: as ficções. Mais especificamente, discutirei um conto presente na coletânea *Ficciones*, de Jorge Luis Borges. Lançado em 1940, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* é um marco da literatura

³ Tal como no texto exposto no *link* citado acima.

fantástica do século XX — uma narrativa que combina ensaio, ficção e metalinguagem, ao mesmo tempo em que propõe uma reflexão sobre a relação entre realidade, linguagem e invenção intelectual.

Para quem não conhece o texto, um pequeno *spoiler*: a narrativa começa de forma quase casual, com uma conversa entre o narrador — supostamente o próprio Borges, ou uma versão ficcional de si mesmo — e seu amigo escritor Adolfo Bioy Casares. Dessa conversa surge a descoberta de uma referência enigmática a uma nação chamada Uqbar, encontrada em uma enciclopédia. Trata-se de um país que não figurava em nenhum atlas, guia ou enciclopédia oficial — apenas em uma versão (mais tarde revelada como adulterada) da *Anglo-American Cyclopaedia*, onde o verbete aparecia. Esse detalhe já antecipa um dos temas centrais do conto: a instabilidade da realidade diante do poder da ficção e da erudição fabricada.

A partir desse ponto, o narrador se depara com uma descrição minuciosa de Tlön — um mundo imaginário meticulosamente construído por um grupo secreto de intelectuais. A “literatura de Tlön”, como descreve Borges, reflete uma filosofia que desconsidera a objetividade do mundo material e preconiza uma realidade derivada do sujeito. Essa concepção culmina na revelação de que Tlön não é apenas uma invenção literária, mas uma construção intelectual que começa, pouco a pouco, a se materializar no mundo real.

O narrador descreve como as ideias de Tlön começam a ganhar vida, a ponto de os livros que falam de Tlön não pertencerem a um gênero literário, mas à literatura de um mundo que existe como um mundo projetado. As invenções desse universo, em seguida, começam a infiltrar-se na realidade concreta — palavras, objetos e conceitos que antes habitavam apenas o domínio da imaginação tornam-se tangíveis. O clímax da narrativa ocorre quando o próprio narrador se dá conta de que Tlön, longe de ser apenas uma criação intelectual, está se materializando, de maneira insidiosa, no nosso mundo. Esse jogo entre o real e o imaginário, explorado por Borges com maestria, dissolve as fronteiras entre ficção e realidade, levando o leitor a refletir sobre o papel performativo da literatura na constituição do mundo.

Tlön, nesse sentido, é o relato hiperbólico de toda história disciplinar bem-sucedida: uma ficção organizada com tanta precisão que começa a colonizar o real.

A narrativa não se apoia em “provas”, mas em estilo, coerência interna e autoridade enciclopédica – ou seja, em formas de erudição que *parecem* verdadeiras.

Como em Tlön, uma disciplina universitária não nasce do nada, mas de um esforço coletivo de construção, inscrição e circulação de ideias. Quando esses elementos formam uma rede estável e reproduzível — quando livros, aulas, normas e critérios passam a operar juntos —, o que era especulação vira campo. E o campo vira realidade.

A História revelada

Tlön é, em essência, um diálogo — uma narrativa — entre o mundo que existe e um mundo que pode vir a existir. Esse novo mundo ganha existência no instante em que se acredita nele. O real imaginado se transforma em um Tlön concreto quando aqueles que o concebem conseguem difundi-lo amplamente como se fosse a própria realidade. A ficção, assim, torna-se realidade quando uma narrativa é compartilhada e aceita como verdadeira. A história, nesse sentido, assemelha-se a um chapéu de três pontas. As pontas representam o acontecimento, o narrador e o público que o acolhe. Sem qualquer uma dessas partes, a narrativa perde sua forma e significado.

Os principais cânones desta melodia já estavam antecipados na epígrafe de seu primeiro compositor:

Heródoto de Halicarnasso apresenta aqui o resultado de suas investigações, para que os feitos dos homens não sejam esquecidos com o tempo e que as grandes e maravilhosas ações, realizadas tanto pelos gregos quanto pelos bárbaros, não fiquem sem glória; e, especialmente, para que se conheçam as causas das guerras entre eles. (Heródoto, 2008, p. 19)

Trata-se, em síntese, da persistência da memória — com o devido respeito a Salvador Dalí — e da glória ambígua tanto de quem protagonizou os fatos quanto de quem os registrou.

A memória, no entanto, por vezes, é falível: suscetível a distorções, esquecimentos e, não raramente, à vaidade de quem a registra. Por isso, a busca por uma represen-

tação supostamente mais fiel do passado levou ao desenvolvimento de métodos tentativamente mais rigorosos de investigação e crítica das fontes. Essa trajetória culminou, no século XIX, com Leopold von Ranke, considerado o “pai da história científica”, que fundamentou sua abordagem na análise de “fontes primárias” e na objetividade narrativa, com o propósito de relatar os acontecimentos “como realmente aconteceram” (*wie es eigentlich gewesen*).

Assim, nosso tempo herdou um pacto iluminista no qual a verdade, como ideal absoluto, foi substituída pelo método como meio de acesso a ela própria — o que nos conduz ao conceito de *mimesis* (μίμησις), entendido aqui como a representação fiel da realidade — e às suas interpretações relevantes nesse contexto.

O conceito de *mimesis* possui uma longa trajetória no pensamento ocidental. Em *A República*, Platão apresenta a arte como uma imitação do mundo sensível, que, por sua vez, é uma cópia imperfeita do mundo das Ideias. Assim, a arte estaria duas vezes afastada da verdade, sendo considerada uma forma inferior de conhecimento.

Aristóteles, por outro lado, em sua *Poética*, reconhece a arte como uma forma de imitação (*mimesis*), mas a valoriza como uma atividade natural e educativa. Para ele, a arte imita ações humanas, permitindo ao espectador experimentar emoções como a piedade e o medo, conduzindo à catarse. Em outras palavras, a *mimesis*, para Aristóteles, é uma forma de compreender e representar a experiência humana por meio da narrativa.

É nesse contexto que Paul Ricoeur retoma e amplia o conceito aristotélico de *mimesis* em sua obra *Temps et récit*, especialmente no Tomo I, publicado em 1983. Ricoeur propõe, neste livro, uma teoria da tríplice *mimesis*, composta por três fases (que resumirei de maneira tosca e obviamente distorcida):⁴

1. *Mimesis I* (Pré-configuração): refere-se ao mundo da ação humana antes de ser narrado, incluindo estruturas simbólicas e temporais que tornam a narrativa possível.
2. *Mimesis II* (Configuração): é o ato de emaranhar (no original, *mise en intrigue* / *muthos*) eventos em uma trama coerente, transformando a ação em narrativa.

4 Todas as ideias apresentadas nesta seção encontram-se — salvo erros evidentes de interpretação — neste primeiro tomo.

3. *Mimesis III* (Reconfiguração): ocorre quando o leitor interpreta a narrativa integrando-a à sua própria experiência e compreensão do mundo.

Essa abordagem destaca a narrativa como mediadora entre a experiência humana e a compreensão do tempo (donde o título *Tempo e Narrativa*), enfatizando a função hermenêutica da *mimesis*.

Em suma, ao concluir o Tomo I de *Temps et récit*, Paul Ricoeur propõe uma reflexão abrangente sobre a relação entre tempo e narrativa. Para ele, o tempo se torna verdadeiramente humano quando é articulado narrativamente, e a narrativa atinge seu pleno significado ao se tornar condição da própria existência temporal. Mesmo a narrativa *histórica*, quando orientada pelo ideal de objetividade, não escapa de sua natureza *narrativa*: ela organiza os acontecimentos em uma trama coerente que confere inteligibilidade ao passado.

Sem a pretensão de reduzir o pensamento de Ricoeur a esta breve síntese, é possível sugerir que — ao transitar para outro campo — seu empreendimento hermenêutico pode ser enriquecido por meio de outras ferramentas conceituais. É isso que tentarei explorar a seguir: antes de me voltar à historiografia do design, sugirirei uma releitura das três *mimesis* à luz de uma perspectiva inspirada em Bruno Latour.

Das *mimeses* de Ricoeur às redes de Latour

A Teoria Ator-Rede (TAR), desenvolvida principalmente por Bruno Latour, propõe uma abordagem alternativa para compreender como o conhecimento, a ciência e as instituições se constituem. Em vez de separar atores humanos (como professores, estudantes, pesquisadores) de elementos não humanos (documentos, equipamentos, regulamentos, algoritmos), a TAR considera todos esses elementos como participantes igualmente relevantes na construção das percepções em um momento.⁵

⁵ Da mesma forma que o pensamento de Paul Ricoeur, não pretendo apresentar aqui as ideias de Bruno Latour em seu rigor. Tomarei como base apenas seu *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*, que consultei na impressão da Editora 34.

Para Latour, não existe uma “sociedade” ou uma estrutura hermenêutica subjacente que organize os acontecimentos. O que há são redes: cada fenômeno, inclusive a criação de uma disciplina universitária, resulta de negociações e alianças entre diferentes elementos que ganham agência ao se conectarem.

Dentro desse contexto, a formação de uma nova área do saber — como a História do Design ou do Desenho Industrial; nosso tema ainda oculto — não pode ser explicada apenas por decisões racionais ou avanços teóricos. Segundo a TAR, isso só ocorre quando uma rede heterogênea é formada e estabilizada. Essa rede pode incluir:

- Professores que articulam propostas em conselhos;
- Projetos de pesquisa financiados, que conferem legitimidade;
- Artigos e livros, que moldam os conteúdos;
- Currículos e ementas, que institucionalizam saberes;
- Softwares e plataformas, que operacionalizam práticas;
- Indicadores de produtividade, que validam certos formatos.

Uma “disciplina” — entendida como *briefing* institucional destinado a reprodução em eventos acadêmicos —, nessa perspectiva, não tem uma essência teórica fixa, mas existe enquanto conseguir mobilizar e manter seus elementos conectados e produtivos. Ela é performada, não dada.

Latour também nos lembra que a linguagem não apenas descreve o mundo, mas o produz. Os objetos de que falamos tornam-se efeitos de realidade que deslizam na superfície da escrita (Latour; 2021, p. 79-81). Isso significa que:

1. O objeto não é um ponto de partida, mas um efeito da enunciação.
2. A escrita não revela uma verdade profunda, mas constrói camadas de sentido.
3. Os fatos e objetos ganham estabilidade por meio de redes de mediação, não por sua evidência intrínseca.

Paul Ricoeur, ao propor a tríplice estrutura da *mímesis* (pré-configuração, configuração e reconfiguração), pensa a narrativa como uma mediação entre tempo e compreensão. A narrativa não representa apenas o mundo: ela o ordena, o torna inteligível, e o reconfigura.

Uma leitura latouriana dessas três *mímeses* permite deslocar esse eixo. Em vez de pensarmos que a narrativa organiza um mundo já dado, podemos vê-la como parte ativa de sua constituição.

- Na *Mímesis I*, o mundo da ação não é um pano de fundo simbólico, mas uma rede em formação. O real não antecede a narrativa: ele emerge das associações entre humanos, objetos, práticas e discursos.
- Na *Mímesis II*, a narrativa não apenas organiza: ela atua. Configurar uma trama é traduzir, reordenar e estabilizar uma cadeia de agenciamentos. O historiador participa da construção dos próprios objetos que pretende descrever.
- Na *Mímesis III*, a leitura não é o fim do processo, mas sua extensão. O leitor prolonga ou desvia a rede de sentido, interferindo na circulação do que foi narrado.

Essa articulação entre Ricoeur e Latour permite pensar a narrativa histórica não como espelho de um tempo anterior, mas como operador material, político e técnico na constituição dos próprios acontecimentos. No campo do design, isso significa deslocar o foco de estilos, autores e objetos isolados para os dispositivos, redes e práticas que fazem com que algo venha a contar como “design”, como “história” ou como “realidade”.

A História em formação: a Pré-História da História do Design

Exposto o arcabouço teórico, chegamos, enfim, ao início do objeto central deste texto: investigar como um saber inicialmente difuso pode se consolidar como ferramenta de transmissão no campo da Educação. O estudo de caso, como anunciado anteriormente, é a criação de uma disciplina universitária voltada à História do Design — ou, de outra maneira, à História do Desenho Industrial.

Em sua recente *Storia del Design*, a historiadora italiana Gabriella D'Amato chama atenção para o fato de que “a maior parte dos textos sobre o tema não recebeu, mais propriamente, o título de ‘histórias’” (D'Amato, 2020, p. X). Esta observação vale, sobretudo, para praticamente toda a literatura publicada antes da década de 1980. D'Amato sugere — ainda que com certo embaraço — a hipótese de que isso talvez decorra da dificuldade de narrar a história de uma disciplina que não está “univocamente definida” ou, mais radicalmente, sem definição.

Cerca de uma década antes de D'Amato, o historiador norueguês Kjetil Fallan, em uma das poucas obras de cunho epistemológico dedicadas ao campo — *Design History: Understanding Theory and Method* — já reconhecia que “A história do design como um campo, ou como uma disciplina, é um fenômeno relativamente recente” (Fallan, 2010, p. viii).

Victor Margolin — autor de uma das mais recentes e completas obras do gênero, o *World History of Design* —, atribui o aparecimento do campo a dois autores:

Narrativas embrionárias (*early*) tais como os livros *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, de Nikolaus Pevsner, e *Mechanization Takes Command*, de Siegfried Giedion, foram publicadas respectivamente nas décadas de 1930 e 1940. Porém, em ambos os casos, foram obras idiossincráticas que, no momento de sua publicação, não estavam associadas ao desenvolvimento de uma disciplina de história do design. (Margolin, 2015, p. 3)

Histórias do Design, com esse título, só começam a aparecer na década de 1980. O “batismo” do campo, contudo, encontra-se documentado (ainda que timidamente). John Walker (1989) — e, antes dele, Clive Dilnot (1984) — reivindicam para a Grã-Bretanha a primazia na consolidação da história do design como disciplina, localizando suas origens nas décadas de 1960 e 1970. Mais tarde, em 2002, Victor Margolin sintetizaria essa ficção com notável clareza:

A história do design como matéria acadêmica recebeu seu primeiro grande estímulo no início dos anos 1970 na Grã-Bretanha. Em 1960, o *First Report* do *National Advisory Council on Art Education*

(NACAE), conhecido como Relatório *Coldstream*, estipulava que todos os alunos de arte e design deveriam aprender a história das próprias disciplinas. Dez anos depois, uma comissão conjunta do NACAE e do *National Council for Diplomas in Art and Design* insistia que os cursos de história da arte e do design incorporassem métodos históricos sofisticados e relacionassem as respectivas práticas com questões e preocupações sociais”. (Margolin, 2002, p. 271)

O texto sintético de Margolin pode ser expandido.

Em 1958, o Ministério da Educação do Reino Unido instituiu uma comissão consultiva com a finalidade de revisar e reorganizar o ensino superior de arte e design no país. Até então, as instituições de “ensino artístico” operavam de maneira predominantemente prática, informal e descentralizada, baseadas em modelos de *atelier* e orientadas por uma lógica artesanal pouco compatível com os critérios acadêmicos vigentes em outras áreas do conhecimento. O objetivo do comitê era propor uma estrutura mais formalizada, capaz de alinhar os cursos de arte aos padrões do ensino superior britânico.⁶

Entre suas metas, destacavam-se: 1) estabelecer padrões acadêmicos nacionais para o ensino de arte e design, que o equiparassem aos demais cursos universitários; 2) criar um diploma oficial — que resultaria no *DipAD* (*Diploma in Art and Design*) — com critérios objetivos de avaliação e reconhecimento; 3) integrar à formação prática disciplinas teóricas e humanísticas, como história da arte, filosofia, estética e cultura geral, ampliando o escopo crítico do ensino; 4) reformular o modelo tradicional baseado em ateliês, considerado excessivamente artesanal e subjetivo, promovendo um currículo estruturado, com carga horária definida e sistema de avaliação formal; e 5) avaliar a função das escolas de arte, estabelecendo diretrizes claras para seu financiamento, infraestrutura e governança.

À frente da comissão foi nomeado Sir William Coldstream — pintor vinculado ao realismo britânico, professor e diretor da *Slade School of Fine Art*, ligada ao *University*

6 Não tive acesso ao *Coldstream Report*, em sua versão de 1960, apenas o relatório do *National Council for Diplomas in Art and Design*, já mencionado por Margolin. Além deste relatório, baseei o texto que se segue nos trabalhos de Kate Aspinall e de Marie McLoughlin, listados nas referências.

College de Londres. Coube a ele conduzir os trabalhos de um grupo seletivo de profissionais de destaque nas áreas de arte, design, arquitetura e filosofia, cujas contribuições seriam fundamentais para a elaboração do relatório final. Entre os integrantes do comitê, destacam-se Sir John Summerson, historiador da arquitetura; Misha Black, designer industrial e professor do *Royal College of Art*; Sir Nikolaus Pevsner, historiador da arte, da arquitetura e do design; Sir Robin Darwin, então diretor do *Royal College of Art*; e Alasdair MacIntyre, filósofo moral e político.

Publicado em 1960, o Relatório Coldstream teve um papel indireto, mas decisivo, na consolidação da história do design como disciplina acadêmica. Uma de suas recomendações centrais foi a criação dos chamados *first degree courses* — equivalentes aos bacharelados — que deveriam combinar a formação prática tradicional das escolas de arte com uma base teórica e crítica sólida. Ao recomendar a inclusão de disciplinas como história, filosofia, sociologia e estética nos currículos, o relatório criou o espaço institucional necessário para uma formação mais reflexiva, ancorada em saberes contextuais e históricos.

Foi nesse contexto que a história do design começou a se integrar sistematicamente aos programas de formação, muitas vezes em paralelo à história da arte e da arquitetura. A exigência de uma base teórica obrigatória conferiu legitimidade acadêmica a um campo até então marginal. A partir de então, multiplicaram-se os textos, pesquisas e estruturas universitárias voltadas à história do design. Instituições como a *Central School of Art and Design* e o *Royal College of Art* passaram a incorporar historiadores e teóricos em seus corpos docentes, formalizando um campo que, até então, existia de modo disperso e pouco reconhecido (Margolin, 2002, p. 271).

Esse movimento encontrou desdobramentos concretos nas décadas seguintes, com o fortalecimento de programas voltados à reflexão crítica e histórica no interior das escolas de arte e design. À medida que o ensino de design absorvia conteúdos teóricos e discursivos, emergia também a necessidade de construir uma narrativa própria — distinta da história da arte, embora em diálogo com ela — capaz de dar conta das especificidades dos objetos, práticas e contextos do design.

É nesse cenário que se funda, em 1977, a *Design History Society*, entidade que passa a reunir pesquisadores, docentes e estudantes dedicados a consolidar a história do design como campo disciplinar autônomo. A criação da sociedade marca um momento

simbólico de institucionalização: um saber que antes circulava de forma periférica ganha, então, um espaço estruturado para debate, publicação e formulação de agendas teóricas. Sua revista, a *Journal of Design History*, lançada posteriormente, tornou-se uma das principais referências internacionais da área.

A História do Design como objeto Pirandelliano

Fica claro, a partir do que foi exposto acima, que a História do Design, enquanto disciplina, nasce “oca”. Ela é — para retomarmos uma formulação de Bruno Latour — o resultado de uma rede cujo propósito inicial foi “estabelecer padrões” e “regulamentar” uma diversidade de campos, integrando à formação prática dos artistas um viés humanístico que suavizasse a “brutalidade” dos ofícios por meio da abertura à reflexão crítica. Há, nesse impulso fundacional, um consenso tácito: tratava-se menos de estruturar um campo acadêmico consolidado do que de “humanizar” o ensino técnico e politécnico então vigente. E, eventualmente, transplantá-lo do atelier para a sala de aula.

Dentro do escopo amplo e heterogêneo onde se inscreve — em sentido lato — o conceito de design, encontram-se temas que vão do artesanato à arquitetura e além. John A. Walker observa que a disciplina de história passou a ser requisitada em cursos de design industrial e gráfico, sendo também incorporada, por extensão, a áreas como moda, meios de comunicação de massa, arquitetura, escultura e pintura (Walker, 1989, p. 17).

Nesse contexto, a História do Design apresenta-se quase como um pastiche pirandelliano, à maneira de *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello: figuras “inacabadas” que surgem no palco em busca da existência que lhes foi negada por um autor ausente. Enquanto narrativa historiográfica, isso representa um desafio: como afirmar uma identidade onde ela ou não existe, ou se encontra diluída entre ofícios diversos — frequentemente marginais ou ignorados pelo universo acadêmico?

De forma concreta: imagine-se a situação de um professor encarregado — digamos, no início dos anos 1980 — de ministrar, do zero, um curso de História do Design. Que caminhos seguir? Que conteúdos eleger? Como exercer sua autoridade

diante de perguntas como: O que é design? Quais suas origens? Que marcos adotar? E, sobretudo: qual bibliografia utilizar? Como transformar o “oceano de fatos históricos” — seja qual for o recorte escolhido — em “um campo de saber intelectualmente autônomo, socialmente necessário e tecnicamente ensinável”? (Furet, 1991, p. 134).

Como passar da *res gesta* à *rerum gestarum*?

O próprio Walker reconhece que, à época:

Como a história do design é uma disciplina tão jovem, ela depende necessariamente de outras, mais consolidadas, para a maior parte de seus conceitos e métodos fundamentais. No início, havia uma escassez aguda de publicações sobre design que pudessem servir como manuais para estudantes e como modelos para os aspirantes a historiadores do design. (Walker, 1989, p. 17)

É nesse ponto que nos deparamos com um paradoxo.

Em 1975, a *Open University* lançou o curso A305: *History of Architecture and Design 1890–1939*, coordenado por Tim Benton — talvez uma das contribuições mais importantes e menos reconhecidas para a história do design surgidas na Grã-Bretanha. Projetado para ser acessível a um público amplo, incluindo adultos sem formação acadêmica prévia, o curso enfatizava a análise crítica de fontes primárias e a compreensão do contexto social e político da arquitetura e do design no período.

Sua abordagem combinava materiais impressos, programas de televisão e rádio, além de projetos práticos. Entre os desdobramentos editoriais, destacam-se os volumes *Form and Function: A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*, editado por Tim Benton, Charlotte Benton e Dennis Sharp, e *Documents: A Collection of Source Material on the Modern Movement*, editado por Charlotte Benton.

Apesar de sua importância e pioneirismo, o curso de Benton permaneceu amplamente ignorado pela academia. As razões são incertas. Talvez por seu caráter ecumênico e acessível; talvez pelo preconceito esnobe que ainda hoje paira sobre a *Open University*. Uma questão que merece investigação. Porém, tenho uma impressão nada lisonjeira no que diz respeito à formação dos primeiros professores do campo: o *Form and Function* é um *guia de leituras*. Aliás, um excelente guia de leituras. Como tal, deixa aos “mestres” traçar seus próprios caminhos dentro de um panorama vastíssimo

de estímulos e tramas possíveis. Um vetor de leitura é indicado pelos áudios e vídeos da *Open University*. Porém, como mencionado anteriormente, isso não é “intelectual” o bastante para referenciais acadêmicos.

Em contraste, surge a figura de Nikolaus Pevsner, ocupando lugar canônico no campo da história do design. Seu texto, erudito e estruturalmente acadêmico — e talvez, por isso mesmo, impenetrável ao leitor não especializado — tornou-se referência obrigatória. *Pioneers of the Modern Movement* (1936), mais tarde reeditado como *Pioneers of Modern Design* (1949), converteu-se não apenas em leitura fundamental, mas em um verdadeiro obstáculo epistemológico diante do qual o campo se fragmentaria por décadas a fio.

O trabalho de Nikolaus Pevsner legou ao campo — ao contrário dos esforços da equipe de Benton — um modelo *prêt-à-porter*: um manual “clássico” que, por mais impenetrável que pudesse parecer, oferecia aos que o adotavam a oportunidade de “explicar” a miríade de nomes e obras presentes em suas páginas. Horas de sala de aula seriam cumpridas, sem muito esforço.

Assim, enquanto Pevsner oferecia uma narrativa consolidada e de fácil assimilação (apesar da exaustiva erudição contida no texto), o curso de Benton desafiava os estudantes a explorar criticamente a história do design, promovendo uma compreensão mais profunda e diversificada do campo.

Esse objetivo, não obstante, muito provavelmente escapava aos anseios dos estudantes da época — mais interessados em *crafts* do que em raciocínio crítico. Ironicamente, o próprio Pevsner, citado por Marie MacLoughlin, concordava com isso: “the textile designer needs no Giotto (or a little will go a long way)” (MacLoughlin, 2019, p. 6).

Nikolaus Pevnsner como fundamento canônico da História do Design

Nikolaus Pevsner, importante historiador da arte, da arquitetura e do design, exerceu um papel indireto, porém significativo, na formação do ambiente intelectual que culminou no *Relatório Coldstream* (1960). Embora não tenha participado diretamente da

comissão responsável pelo documento,⁷ suas ideias influenciaram profundamente os debates sobre a educação artística no Reino Unido durante as décadas que o precederam. Em especial, suas concepções sobre o papel da arte e do design em contextos históricos e culturais mais amplos ajudaram a preparar o terreno para as recomendações que o relatório viria a formalizar.

Pevsner foi um dos principais defensores da ideia de que a arte e o design deveriam ser compreendidos dentro de uma moldura histórica e cultural. Em *Pioneers of the Modern Movement: from William Morris to Walter Gropius*, publicado em 1936, ele enfatizou a continuidade histórica dos movimentos artísticos e suas funções sociais no contexto da modernidade industrial. Anos depois, em 1949, ao reeditar a obra sob o título *Pioneers of Modern Design*, o autor não apenas atualizou o texto, mas também reposicionou conceitualmente sua narrativa: a nova formulação deslocava o foco do “movimento moderno” como fenômeno histórico para o “design” como categoria consolidada — mais precisa, institucionalizada e diretamente relacionada aos discursos emergentes sobre projeto e cultura material. Essa inflexão, embora sutil, ajudou a consolidar o “design” como campo autônomo e ressoava, de forma indireta, com os princípios que seriam defendidos pelo *Coldstream Report*: a valorização do rigor acadêmico, da articulação histórica e da fundamentação intelectual na formação artística e projetual.

Outro ponto de convergência entre o pensamento de Pevsner e as recomendações do *Coldstream Report* diz respeito à aproximação entre Belas-Artes e Design. Admirador declarado do modelo da Bauhaus, Pevsner defendia a dissolução das fronteiras entre essas áreas, propondo uma formação que integrasse criação estética, função social e reflexão crítica. Essa visão se refletia, ainda que indiretamente, na estrutura curricular sugerida pelo relatório; a inclusão de disciplinas como História da Arte, estudos teóricos e formação geral marcava uma ruptura com o tradicional modelo de aprendizagem por repetição em ateliês, ainda dominante nas escolas de arte britânicas.

7 A leitura das pesquisas de Aspinall e McLoughlin sugerem que, apesar de não *redigir* o relatório, Pevsner — seja como *Chair*, seja como debatedor e por meio de cartas —, desempenhou um papel fundamental, senão nos relatórios, pelo menos na construção da fundamentação teórica que eles ajudaram a concretizar.

Em vez disso, propunha-se uma formação mais abrangente, capaz de oferecer aos estudantes uma consciência histórica e conceitual do próprio campo em que atuavam — exatamente o tipo de fundamentação que Pevsner considerava indispensável para o desenvolvimento intelectual das práticas artísticas e projetuais.

Essa inflexão ganhou forma concreta com a introdução do *Diploma in Art and Design* (DipAD), uma das principais consequências do *Coldstream Report*. Ao incorporar estudos acadêmicos — como história, teoria e cultura visual — ao lado da prática em *atelier*, o diploma instituiu uma mudança estrutural no modelo britânico de formação artística. Tratava-se de uma ruptura deliberada com o paradigma do ensino prático isolado, reivindicando para o artista e para o designer uma posição de agente crítico e intelectualmente preparado.

Essa reconfiguração encontrava respaldo nas posturas de Pevsner, cuja abordagem erudita à História da Arte e do Design sustentava a ideia de que a criação visual exigia mais do que habilidade técnica: ela demandava compreensão histórica, capacidade analítica e inserção cultural. Ou seja, mesmo que não tenha contribuído diretamente para a redação do relatório, o pensamento de Pevsner oferecia um suporte conceitual de fundo, que ajudava a legitimar esse novo modelo de formação.

Esse engajamento institucional contribuiu, mesmo que de maneira indireta, para o fortalecimento de um ambiente favorável às reformas que o *Coldstream Report* viria a consagrar. Seu prestígio e capacidade de articulação entre os mundos da história da arte, da arquitetura e do ensino superior reforçavam o argumento de que as artes visuais, em suas múltiplas manifestações, deveriam ser tratadas com o mesmo grau de seriedade acadêmica que os demais campos do saber.

Em síntese, Pevsner ajudou a consolidar uma visão de formação artística que transcendia o *atelier* e o virtuosismo técnico, reivindicando para o campo um lugar legítimo no universo universitário. Suas ideias não apenas anteciparam, mas também ressoavam com os princípios centrais que seriam defendidos no relatório: a valorização da teoria, o diálogo com as humanidades e a integração entre prática e reflexão crítica. Nesse sentido, sua contribuição pode ser lida não como intervenção pontual, mas como influência estrutural — silenciosa, porém determinante — na gênese de um novo modelo de ensino que abriria caminho, nas décadas seguintes, para o fortalecimento da história do design como campo acadêmico.

Nikolaus Pevnser como obstáculo epistemológico à História do Design

Mencionei no título, acima, o conceito de obstáculo epistemológico, tal como formulado por Gaston Bachelard em *A Formação do Espírito Científico*. Logo no primeiro capítulo da obra, Bachelard observa que

[É] no âmago do próprio ato de conhecer que aparecem, por uma espécie de imperativo funcional, lentidões e conflitos. É aí que mostraremos causas de estagnação e até de regressão e até de regressão, detectaremos causas de inércia às quais daremos o nome de obstáculos epistemológicos. (Bachelard, 1938, p. 17)

Mais adiante, ele sentencia: “um obstáculo epistemológico se incrusta no conhecimento não questionado” (p. 19).

O caos provocado na formação acadêmica nas áreas de Artes e afins, os conflitos políticos e burocráticos foram – ainda de acordo com a agenda latouriana –, atores (humanos e não humanos) para o desenvolvimento deste enredo. Adiciono Bachelard a essa agenda e é com base nesta formulação que se estrutura o argumento da presente seção.

Compartilho com Gabriella D’Amato e outros autores a ideia de que o design, enquanto campo de saber, permanece aberto e em constante construção. Em termos nietzschianos, “todos os conceitos em que um processo inteiro se condensa semioticamente se subtraem à definição; definível é apenas aquilo que não tem história” (Nietzsche, 1887, p. 68). A História do Design ilustra bem esse aforismo: ela não se define por limites estáveis, mas emerge de uma trama de agências e traduções — um processo latouriano — que transforma contingências materiais, discursos e práticas em narrativa histórica.

Nesse contexto, vale retomar o diálogo com Paul Ricoeur. Para o autor, o ato de *mise en intrigue*, característico da *Mimesis II*, consiste justamente na organização de eventos dispersos em uma trama coerente — ou seja, a configuração narrativa que permite à história surgir como tal.

Neste estágio “pré-histórico”, identificamos pelo menos quatro narrativas que propõem diferentes configurações para a História do Design. A partir do momento em que uma dessas narrativas é fixada, passamos à *Mimesis III*, onde — como propõe Ricoeur —, o leitor interpreta o texto integrando-o à sua própria experiência e compreensão do mundo. Mas para isso, diria Latour, esse esforço tem que chegar ao leitor: impresso, divulgado, lido, discutido...

Se um texto não é lido, permanece no âmbito da *Mimesis II* — sua narrativa, embora configurada, não se atualiza pela recepção. Com inspiração em Bruno Latour, podemos entender que essa atualização ocorre quando o texto é *re-integrado* a uma rede de saberes, sendo lido, interpretado e ensinado. É nesse momento que aparece a *Mimesis III*, onde, conforme Paul Ricoeur, ocorre a interseção entre o mundo da leitura proposta e o mundo do leitor.

Nesse sentido, *Pioneers of Modern Design*, de Nikolaus Pevsner, ao se tornar leitura paradigmática, alcança o terceiro nível mimético: não apenas narra, mas institui um modelo. Sua narrativa estabelece um cânone historiográfico, um estilo, uma cronologia e uma maneira particular de compreender o design — frequentemente transpondo diretamente os critérios da História da Arte para o campo do projeto. Compreender a construção desse paradigma representa, sem dúvida, um desafio historiográfico.

A força da narrativa de *Pioneers of Modern Design*, de Nikolaus Pevsner, reside em sua capacidade de estabelecer um modelo historiográfico que se tornou dominante. No entanto, essa mesma força constitui também sua limitação. Ao ser incorporado como referência fundadora, Pevsner acaba por funcionar como um obstáculo epistemológico, no sentido bachelardiano: sua autoridade consolidada ofusca narrativas concorrentes, que se tornam incompatíveis com o modelo dominante ou de difícil veiculação nos formatos acadêmicos de ensino — como as aulas, os manuais e os currículos.

Pior. Se, ao invés de Bachelard, tomarmos como referência *A Estrutura das Revoluções Científicas*, de Thomas Kuhn (1962) o “paradigma” pevsneriano se transforma em uma espécie de “buraco negro”: uma região do espaço-tempo em que o campo gravitacional é tão intenso que nada pode escapar sua atração. Daí que, na medida em que pesquisadores discutem as “anomalias” de Pevsner, deixam de buscar narrativas alternativas, prendendo-se a discussões (ou esclarecimentos) críticos de pontos menores.

Essa leitura é reforçada por Hazel Conway, que definiu a abordagem de Pevsner como uma narrativa “heroica”, centrada em objetos excepcionais e autores consagrados. Segundo Conway, trata-se de uma história que “concentra-se no que é raro e caro e nos trabalhos dos mais importantes designers de um determinado período: [Robert, William e James] Adam, [Josiah] Wedgwood, [Alvar] Aalto, [Christian] Dior (...)” (Conway, 1987, p. 7).

A elegância do recorte de Nikolaus Pevsner — e a força retórica de sua escrita, que frequentemente entrelaça os domínios da arte, da arquitetura e do design — contribuíram para que muitos professores recém-contratados após o Relatório Coldstream (1960) encontrassem em sua obra um modelo estruturante. Como observa Victor Margolin, esses docentes, “vindos de outros campos, como a história da arte [...] foram postos a trabalhar no desenvolvimento de currículos” e tomaram como referência o texto de Pevsner mais do que qualquer outro (Margolin, 2002, p. 271). Desse modo, consolidou-se um paradigma narrativo dominante.

A abordagem de Siegfried Giedion — mencionada anteriormente —, distingue-se por focalizar menos em nomes e estilos e mais em processos históricos e técnicos. Em *Mechanization Takes Command* (1948), Giedion analisa, por exemplo, a evolução do trabalho do chaveiro (p. 51 e seguintes) e a mecanização das padarias (p. 172 e seguintes), evidenciando sua filiação à História da Tecnologia. Essa perspectiva, centrada na “história anônima”, como observa Clive Dilnot, que afirma que os escritos de Giedion nunca foi totalmente assimilada na história do design (Dilnot, 1984, p. 9).

A abordagem de Siegfried Giedion contrasta significativamente com a narrativa heroica de Nikolaus Pevsner. Em *Mechanization Takes Command* (1948), Giedion propõe uma “contribuição à história anônima”, focalizando menos em figuras proeminentes e mais nos processos históricos e técnicos que moldaram o cotidiano. Suas análises detalhadas evidenciam essa perspectiva centrada na materialidade e nos sistemas de produção.

Essa abordagem, no entanto, influenciou pensadores como o engenheiro americano Henry Petroski, que explorou a história e a engenharia de objetos cotidianos. Em *The Evolution of Useful Things*, Petroski argumenta que “a forma segue o fracasso”, destacando que as inovações surgem da observação das falhas em objetos existentes e

da busca por melhorias. Essa visão ressalta a importância do fracasso como motor do progresso no design abrindo, nesse sentido, espaço para novas tramas historiográficas.

Assim, enquanto Pevsner estabelece um cânon centrado em figuras heroicas, Giedion (e, adiante, Petroski) valorizam a complexidade e a materialidade do design no cotidiano, propondo uma narrativa que reconhece a contribuição de processos anônimos e a importância do aprendizado com os erros. Bola fora: Giedion escreve sua história não para artistas, arquitetos e designers, mas para engenheiros.

Reyner Banham — historiador da arquitetura britânico —, é frequentemente citado como um terceiro ator/precursor da História do Design. Ele propõe uma abordagem crítica e culturalmente sensível à História do Design. Em vez de celebrar o modernismo, ele o interroga, abandonando a reverência canônica e examinando o design como um fenômeno técnico, cultural e ideológico. Banham destaca a “idade da máquina”, mas permanece atento às contradições entre teoria e prática. Ele critica, por exemplo, Le Corbusier por sua recusa em lidar com tecnologias reais em favor de uma estética idealizada da máquina (Banham, 1960, p. 353-359). Além disso, no próprio *Theory and Design in the First Machine Age*, Banham dá centralidade a manifestos, textos e debates internos ao modernismo, enfatizando os discursos e os imaginários mais do que a forma visual dos objetos.

Com isso, ele introduz uma ruptura importante. No entanto, curiosamente, mesmo essa ruptura é frequentemente reabsorvida pela lógica historiográfica pevsneriana, como se sua crítica fosse apenas uma nota de rodapé dentro da continuidade formal do campo. E note-se: até esse momento a palavra “História” não apareceu nessa história...

Mimesis e Contingência

É importante esclarecer ao leitor que, apesar das palavras ácidas, nutro profunda admiração pelo conjunto da obra de Sir Nikolaus. Intelectual rigoroso e *workaholic*, na mesma época em que publicou seu *Pioneers of the Modern Movement* (1936), ele também produziu *An Inquiry into Industrial Art in England* (1937) e *Academies of Art: Past and Present* (1940).

Não discutirei esses trabalhos aqui. Cabe notar, igualmente, que a palavra “design” não é empregada em nenhuma das três obras. No primeiro texto, fala-se de um (vago) “movimento moderno”; no segundo, de uma “arte industrial”; e no terceiro, de “academias de arte”.

Ressalte-se, ademais, que qualquer uma dessas obras poderia ter sido a matriz da historiografia moderna do design.

No entanto, como observou a historiadora Irene Sunwoo, a primeira edição (inglesa) de *Pioneers* teve uma recepção muito modesta: vendeu menos cópias ao longo de cinco anos do que a segunda edição (americana) nos primeiros seis meses de seu lançamento (Sunwoo, 2010, p. 80).

Enquanto isso, pelo menos duas outras obras provocaram acalorados debates nos salões cultos. Cito, em particular, dois livros clássicos posteriormente “esquecidos”: *Art and Industry*, de Herbert Read (1934), e *Technics and Civilization*, de Lewis Mumford (1934). A esses livros poderia agregar pelo menos um outro: *Man Makes Himself*, de Vere Gordon-Childe (1936).

Esses três livros abordam, em essência, a gênese de outras possíveis ideias que poderiam vir a constituir tradições em história do design (sem excluir outras abordagens possíveis, é claro) e que, curiosamente — na época em que foram escritos —, chamaram mais atenção do público do que o livro de Pevsner.

Para aquele que viria a ser o universo dos designers, o livro de Read mostra-se até mesmo mais promissor: carrega o subtítulo *The Principles of Industrial Design*. Teve amplo sucesso na época. E, no entanto, hoje, passados quase noventa anos, é bem provável que um aluno (ou até mesmo a maior parte dos professores) de uma faculdade de Design nunca tenha ouvido falar dele. Como entender esse fenômeno?

Parodiando mais uma vez Jorge Luis Borges, os caminhos se bifurcam. Em *Vida Maravilhosa*, Stephen Jay Gould, intrigado com o conceito de “evolução” — presente em quase todas as “histórias” —, escreve:

Se nossa visão tradicional sobre o caráter progressivo e previsível da história da vida tivesse de se confrontar com o desafio da questão histórica da contingência — o ‘cortejo’ da evolução seria visto como uma sucessão extremamente improvável de acontecimentos, bastante razoáveis quando

vistos em retrospecto e sujeitos a uma rigorosa explicação, é verdade, mas completamente impossíveis de prever e praticamente irreproduzíveis. (Gould, 1989, p. 12)

O conceito de “contingência”, portanto, deve sublinhar qualquer discussão que alinhe história e hermenêutica (seja em Ricoeur, Heidegger, Gadamer ou em qualquer autor que tenha se debruçado sobre o tema no contexto da história das ideias). O que leva uma obra a alcançar destaque — tornando-se um paradigma citado (ou contestado) no campo — em vez de ser simplesmente ignorada por seus pares? Gould, então, arremata: “Volte a fita do drama e deixe-a correr novamente a partir desse mesmo ponto. A probabilidade de que algo semelhante venha a ocorrer no replay será infinitamente pequena” (Gould, 1989, p. 12).

Essa é a discussão que gostaria de propor: “voltar a fita do drama” — quais as possibilidades de reescrever (ou de compreender os caminhos tomados) pela História do Design em nossos dias? Ou seja: quais as possibilidades de — ao invés de pensar em História — pensar em Historiografia?

Trata-se de uma pesquisa exploratória e, portanto, apresentarei apenas seus primeiros traços. As três próximas seções são, basicamente, fichamentos.

Ecos do passado, projeções do futuro I: Herbert Read

Começamos com Herbert Read. Publicado em 1934, *Art and Industry*, de Herbert Read, representa uma inflexão precoce e singular no pensamento sobre o design moderno. Pouco citado nas genealogias formais da disciplina, o livro antecipa com notável clareza muitos dos dilemas que mais tarde ocupariam autores como Reyner Banham e Victor Papanek. Read formula suas teses a partir de um anarquismo ético e estético, profundamente comprometido com a reconciliação entre arte, técnica e vida cotidiana. Ele era não apenas um crítico de arte ou educador: mas, sobretudo, um pensador anarquista no sentido pleno da palavra. Inspirado por William Morris e Piotr Kropotkin, acreditava que uma sociedade justa e criativa deveria se fundar na

descentralização, na autodeterminação e na educação estética (Read, 1943).⁸ Para ele, o anarquismo não significava ausência de ordem, mas sim uma ordem espontânea e orgânica, fundada na sensibilidade e na dignidade humanas. Nesse contexto, o design não é um fim em si mesmo, mas um instrumento de transformação social — um mediador entre liberdade criativa e racionalidade técnica.

Na introdução de *Art and Industry*, Read declara seu objetivo central: repensar a relação entre arte e indústria a partir de uma nova base estética, compatível com os meios técnicos modernos. Ele argumenta que, ao longo de mais de um século, tentou-se impor aos objetos produzidos por máquinas valores estéticos herdados do artesanato e do ornamento histórico, especialmente o renascentista. Tais valores, além de anacrônicos, comprometeram a eficiência formal dos objetos e obscureceram as possibilidades de uma nova linguagem visual (Read, 1934, p. 7-11).

Read reconhece os méritos dos movimentos reformistas do século XIX, como os de Ruskin e Morris, mas observa que, apesar de bem-intencionados, não enfrentaram o problema em seus termos contemporâneos. Em vez de adaptar a máquina à estética do passado, seria necessário elaborar novos critérios estéticos próprios da era industrial. Para isso, Read propõe uma redefinição do conceito de arte, libertando-a de seus revestimentos culturais e ornamentais. A arte, segundo ele, consiste na criação de objetos dotados de apelo sensorial ou intelectual, capazes de atingir o “ser humano médio”. A pergunta-chave que estrutura a obra é, então: pode a máquina produzir arte?

A partir daí, Read refuta uma crença modernista comum: a de que a funcionalidade perfeita de um objeto industrial garante, por si só, seu valor estético. A seu ver, essa equivalência é ilusória. Um objeto funcional pode conter qualidades estéticas, mas essas qualidades dependem de juízo, intenção e sensibilidade. Por isso, ele propõe que a indústria reconheça o papel do especialista em arte e forma, da mesma forma como já reconhece o do engenheiro ou do químico. A estética, para Read, não é um adorno, mas um campo de conhecimento essencial à prática produtiva.

Essa perspectiva leva à crítica da separação histórica entre Arte e Indústria, aprofundada pela revolução técnica. Ao longo do livro, Read mapeia as consequências dessa cisão, que gerou uma produção de objetos esteticamente desordenados, visualmente

⁸ Trata-se de argumento desenvolvido em *Education through Art* (Read, 1943).

inócuos ou simplesmente caóticos. Contra isso, ele propõe uma reeducação do olhar, capaz de reconhecer a beleza possível nas formas industriais — uma beleza que não é herança, mas construção.

Em nome dessa nova estética, Read defende uma reforma radical da educação artística. As escolas de arte e design devem deixar de ser nichos de expressão boêmia para se tornarem laboratórios de pesquisa formal voltados para os desafios sociais e técnicos do presente. Em vez de formar pintores, devem formar designers, planejadores, cidadãos atentos à relação entre forma e vida. O design, aqui, aparece como ferramenta civilizatória, apta a reconciliar o homem com os objetos que o cercam — desde que esses objetos sejam compreendidos como portadores de sentido e valor.

Nos capítulos finais, Read aplica esses princípios a estudos de caso: tipografia, mobiliário, cerâmica, urbanismo. Em todos os campos, ele reitera que o design deve ser compreendido como uma forma de cultura aplicada, onde estética, técnica e ética convergem. A produção racional e a liberdade criativa, longe de serem antagônicas, podem encontrar no design industrial uma síntese viável, desde que haja critério e intenção formal.

Art and Industry, portanto, não é apenas uma defesa do design moderno — é antes uma tentativa de reconstruir o vínculo entre forma e sociedade. Ao insistir na dignidade estética dos objetos do cotidiano, Read antecipa debates fundamentais sobre sustentabilidade, alienação técnica e responsabilidade cultural. Sua perspectiva, anarquista no melhor sentido do termo, desloca o design do domínio do estilo para o campo do projeto civilizacional.

Ecos do passado, projeções do futuro II: Lewis Mumford

O design, como tenho insistido, mudou. Ao invés de reflexões sobre estética, forma e função, também é possível pensar a História do Design como uma história das correlações entre os seres (humanos, em princípio) e as máquinas, as redes e os sistemas automatizados. Essas correlações contemplam escolhas, valores culturais e formas de organização social. É essa a tese central de Lewis Mumford, pensador norte-americano cuja obra se destacou por unir crítica social, história da tecnologia e reflexão filosófica.

Em livros como *Technics and Civilization* (1934), *The City in History* (1961) e *The Myth of the Machine* (1967-1970), Mumford propôs uma leitura humanista da técnica moderna, contrapondo-se às visões deterministas e instrumentalistas então dominantes.

Technics and Civilization teve um impacto muito maior do que seu contemporâneo *Pioneers of the Modern Movement*. E, não obstante a influência que exerceu sobre o design e o urbanismo, se esmaeceu. Vamos às suas ideias.

Para Mumford, tecnologia — e sua abordagem é diferente daquela de Siegfried Giedion —, não é apenas um conjunto de artefatos ou ferramentas, mas uma expressão concreta de valores, intenções e modos de vida. A máquina, nesse sentido, não é boa nem má em si mesma. Sua crítica recai, portanto, não sobre os objetos técnicos em si, mas sobre a forma como eles são concebidos, organizados e inseridos em sistemas sociais muitas vezes desumanizantes. Em vez de ver a técnica como algo neutro ou inevitável, Mumford a interpreta como um produto cultural e histórico, sujeito à escolha coletiva e ao juízo ético (Mumford, 1934).

No livro *Technics and Civilization*, ele traça uma genealogia da tecnologia no mundo ocidental, estruturada em três grandes fases: eotécnica, paleotécnica e neotécnica. A primeira, que vai aproximadamente do ano 1000 a 1750, é marcada pelo domínio do artesanato, pelo uso de fontes de energia naturais como a água e o vento, e por uma relação mais sensível entre as pessoas e seus instrumentos. A segunda fase, a paleotécnica (cerca de 1750 a 1890), corresponde à era da Revolução Industrial. Baseada no uso intensivo de carvão, ferro e vapor, ela trouxe ganhos impressionantes de produtividade, mas também gerou profundas desigualdades sociais, degradação ambiental e uma racionalidade centrada na força e na eficiência bruta. É aqui que se consolida o modelo industrial centrado na fábrica, na padronização e na disciplina do tempo — sendo o relógio, e não a máquina a vapor, o verdadeiro símbolo dessa transformação. A terceira fase, neotécnica, tem início por volta de 1890 e se estende pelo menos até seus dias (Mumford faleceu em 1990). Ela se caracteriza pela incorporação de novas fontes de energia (como a eletricidade), pelo uso de metais leves, pela química avançada e pela aplicação sistemática da ciência aos processos técnicos. Para Mumford, essa fase contém o potencial de reorganizar a técnica de maneira mais descentralizada, ecológica e democrática — embora esse potencial siga frustrado por “instituições ultrapassadas que ainda

mantêm as novas forças acorrentadas”. Se estivesse vivo poderia estar descrevendo uma quarta fase, dadas as manifestações de inovação disruptivas características de nossos tempos.

Contra o determinismo tecnológico, Mumford afirma que o caminho tomado pela tecnologia não é um dado natural, mas o resultado de decisões históricas. Por isso, ele combate também a ideia, ainda bastante difundida, de que o simples funcionamento eficaz das máquinas é garantia de progresso.

Outro ponto fundamental de sua análise está nas raízes culturais da mecanização moderna. Para Mumford, a ascensão da técnica industrial não decorre apenas de invenções ou descobertas, mas também de transformações profundas nas crenças, nos hábitos e nas instituições. O avanço do capitalismo, a ética do trabalho puritana e o racionalismo científico prepararam o terreno para o domínio da máquina.

A máquina, portanto, não deve ser vista apenas como um instrumento técnico, mas como um fato social. Ela participa de sistemas mais amplos de poder, controle e organização simbólica. Para evitar que as sociedades sejam servas das máquinas, é preciso reorientar a técnica a partir de critérios éticos, políticos e ecológicos — colocando-a a serviço do bem comum, da criatividade e da realização humana.

Não vou insistir no tema, mas não é impossível que consideremos *Technics and Civilization* um marco inicial de uma história crítica e cultural do design, voltada à compreensão do projeto como mediação entre técnica, cultura e sociedade. Criticando o determinismo tecnológico, onde argumenta que a tecnologia evolui por si mesma em um processo linear e inevitável, ele propõe pensar o design (ainda que não com esse nome) como mediação entre valores humanos e soluções técnicas.

Nesse sentido, antecipa questões que hoje são centrais em design crítico e especulativo tais como refletidas em indagações tais como “quais mundos estamos projetando quando escolhemos uma tecnologia”?

Ecos do passado, projeções do futuro III: Vere Gordon Childe

Passemos a nosso último ator. Vere Gordon Childe (1892-1957) foi um dos mais influentes arqueólogos e historiadores sociais do século XX. Australiano radicado no Reino Unido, ele se destacou por articular os achados da arqueologia pré-histórica com uma abordagem crítica e materialista da transformação histórica da humanidade.

Em *Man Makes Himself* (1936), Childe apresenta uma narrativa abrangente da história humana, do paleolítico às primeiras civilizações urbanas, sustentando a tese de que o ser humano é, em grande medida, produto de sua própria ação sobre o mundo. Como indica o título, o homem “se faz a si mesmo” — por meio do trabalho, da técnica e da vida coletiva.

O caráter inovador da obra está na recusa em tratar a história como sucessão de grandes líderes ou eventos pontuais. Para Childe, são as práticas materiais — a invenção de ferramentas, a domesticação de plantas e animais, a organização do trabalho e a criação de instrumentos simbólicos como a escrita — que estruturam os marcos decisivos da civilização. Ele identifica dois momentos particularmente transformadores: a Revolução Neolítica, com a agricultura e o sedentarismo, e a Revolução Urbana, com o surgimento das cidades, da divisão do trabalho e das formas sistemáticas de cultura material.

Embora não utilize o termo “design”, a obra de Childe oferece subsídios para uma história ampliada da prática projetual. Ao mostrar como os seres humanos moldam intencionalmente o ambiente — dos utensílios às instituições —, ele contribui para uma arqueologia do design enquanto atividade constitutiva da vida social. O design, nesse registro, aparece como prática coletiva de dar forma ao mundo, reunindo dimensões técnicas, culturais e simbólicas.

Sua perspectiva (marxista) reforça essa leitura ao conceber o design não como expressão individual de criatividade, mas como processo social atravessado por relações de produção, divisão do trabalho e cooperação. Ferramentas, cidades e artefatos cotidianos são, assim, expressões formais de modos de vida em constante transformação — mais do que objetos, são sínteses materiais de culturas e visões de mundo. Por isso, *Man Makes Himself* pode ser lido como uma das matrizes possíveis para uma história do design enquanto história das formas materiais da vida.

Ao articular técnica, trabalho e cultura, Childe antecipa debates que se tornariam centrais em campos como a antropologia do design, a arqueologia da técnica e a história social da cultura material. Em um tempo em que o design tende a ser reduzido a ferramenta de mercado, sua obra convida a reencontrar o design em sua dimensão mais profunda: como capacidade humana de projetar mundos.

Mais do que isso, *Man Makes Himself* antecipa o que mais tarde será chamado de design ontológico — uma concepção segundo a qual o design não apenas resolve problemas ou dá forma a objetos, mas institui modos de ser, de viver e de habitar. Ao mostrar que o humano se constitui por meio de práticas técnicas e culturais, Childe oferece uma genealogia materialista dessa ideia: o projeto não é um suplemento da vida, mas seu fundamento histórico. Narrar a história das ferramentas e das formas sociais que delas derivam é, em última instância, descrever o processo pelo qual o humano se torna o que é — um processo projetual por excelência. Nessa chave, sua obra dialoga com abordagens contemporâneas como as de Tony Fry, Anne-Marie Willis e Arturo Escobar, que enxergam o design como força ontológica e reafirmam: projetar é fazer mundo.

Algumas conclusões

Este trabalho é um ensaio preliminar — um primeiro passo na exploração de possíveis historiografias do design. De maneira especulativa, compilei algumas ferramentas conceituais e propus um “estudo de caso”.

Frequentemente, a História é concebida (e construída) como um tipo de artesanato intelectual — um empreendimento *inter pares* —, onde um ser, geralmente solitário, confronta montanhas de documentos para decifrar (ou ser devorado por) um crime que ele tem que investigar: o erro. Ele se redimirá — e, eventualmente, encontrará a glória — ao apontar, de maneira inequívoca, para a verdade. Entendi isso como um pacto iluminista que o historiador faz com seu *daimon* (δαίμων).

Entra em cena a questão da *mimesis*: seja como compreensão da *res gesta*, seja como intérprete de *historiae rerum gestarum*.

É aqui que entra Paul Ricoeur. Com mais espaço, poderíamos também incluir Martin Heidegger e Hans-Georg Gadamer, uma vez que os feitos do passado (*rerum gestarum*) nos alcançam por meio de construções narrativas cuja inteligibilidade depende de movimentos interpretativos. Tais movimentos podem ser compreendidos, à luz da hermenêutica filosófica, como um jogo (*Spiel*) em que os efeitos da tradição (*Wirkungsgeschichte*) se realizam por meio de estruturas de pré-compreensão (*Vorverständnis*) e preconceitos (*Vorurteile*), culminando em momentos de fusão de horizontes (*Horizontverschmelzung*), conforme propõe Gadamer. (1960)

Mas tanto jargão não ajuda muito...

Propus, em paralelo à discussão hermenêutica, que se levassem em conta também os canais materiais e institucionais através dos quais essas obras circulam e ganham legitimidade. Não basta interrogar os sentidos das narrativas históricas; é preciso atentar para os dispositivos que tornam certas narrativas visíveis, legíveis e ensináveis. Refiro-me, por exemplo, ao prestígio — real ou imaginado — dos autores que produzem a História, frequentemente alçados ao cânone por redes de influência e não apenas por méritos intelectuais. Refiro-me à força das editoras universitárias e seus aparatos de marketing, que definem o alcance de determinados títulos; à logística de distribuição de livros, que faz com que algumas obras cheguem às prateleiras e outras permaneçam restritas a catálogos obscuros ou um *buffet* para traças.

Considere-se ainda o papel das revistas especializadas, cujos rankings e fatores de impacto autorizam certos temas em detrimento de outros, impondo uma economia de prestígio que afeta diretamente a produção de conhecimento. Há também o jogo institucional: as negociações — nem sempre transparentes — que determinam as ementas dos cursos, os programas de disciplinas e as listas bibliográficas obrigatórias. Em muitos casos, a adoção (ou não) de um livro depende menos de seu conteúdo e mais da rede de relações pessoais, interesses recíprocos, alianças acadêmicas ou conveniências administrativas. A tudo isso se somam os casuísmos cotidianos: um professor que cita um autor porque o conheceu em um congresso; um parecerista que silencia sobre um texto por desconforto político; uma banca que valoriza mais a familiaridade do que a ousadia.

Esses fatores, longe de serem periféricos, condicionam o próprio campo de inteligibilidade da história que se ensina e que se escreve. Ignorá-los seria tomar por neutra uma dinâmica que é, de fato, profundamente estruturada por relações de poder, circulação e reconhecimento simbólico.

Tomei como guia, aqui — como fica óbvio —, a figura de Bruno Latour e as construções que se fazem em torno das redes por meio das quais saberes são produzidos.

Por último, invoquei o paleontólogo Stephen Jay Gould e sua ideia — desenvolvida no livro *Wonderful Life* (1989) — de que qualquer evolução (e, aqui, adaptei o conceito para o contexto das ideias) é retrospectivamente compreensível, mas não prospectivamente previsível. Portanto, a história da vida é tanto resultado de seleção natural quanto de sorte histórica. Não há direção ou sentido intrínseco nos caminhos do tempo: há apenas história, acidentes, adaptações locais e sobrevivência circunstancial.

Um leitor mais atento talvez enxergue aqui o fantasma de Paul Feyerabend.

Meu estudo de caso me orientou para a História do Design. E, da mesma forma que Gould analisou o pré-cambriano, elegi a década de 1930 e diversas publicações que — dependendo dos elementos citados acima — influenciaram a construção de uma (entre outras) Histórias do Design.

Tomei como referência — *primus inter pares* — a obra *Pioneers of the Modern Movement* de Nikolaus Pevsner.

Usando as ferramentas de Ricoeur, é possível que todos os nossos autores — Gordon Childe, Mumford, Pevsner e Read — tenham iguais direitos de perceber os eventos, antes das narrativas, que serão capazes de produzir suas tramas. Ou seja, estão no mesmo plano no que diz respeito à pré-configuração (*Mimesis I*). Mas talvez não tivessem tido a sorte (ou o oportunismo) de Pevsner ou ainda que tenham previsto futuros diferentes para os caminhos de seus objetos.

Assim, cada um toma seu caminho no que diz respeito à *mise en intrigue*. Privilegiam suas próprias obsessões e constroem suas análises. Aqui, não temos parâmetros para julgar que não seja a própria constatação de uma teleologia: algum deles poderia ter “previsto” o futuro com maior precisão do que os outros. Portanto, a configuração não é, de modo algum, critério de aceitação ou de passagem à posteridade: Mumford era muito mais visível do que Pevsner.

O jogo começa e sempre se define no tempo: Heidegger, Gadamer e Ricoeur estariam de acordo, aqui. E aqui se insinua minha hipótese conspiratória: Nikolaus Pevsner, ao influenciar significativamente a política educacional das artes na Grã-Bretanha, impulsionou — na ausência de outros textos igualmente respeitáveis — seu próprio êxito no panteão da historiografia do design. Sua atuação “política” criou condições para que seu texto alcançasse leitores que “reconfiguraram” a experiência histórica do design segundo seus termos.

Consequentemente, Pevsner pode ser situado em todo o arco da triplicidade da dimensão mimética de Paul Ricoeur, não se posicionando apenas nos dois primeiros.

Esse tipo de especulação possivelmente ilumina outras questões que podem se transformar em linhas de pesquisa: por que, justamente na década de 1930, surgem tantos textos canônicos cujas influências se projetam sobre o campo do design por décadas? Ou ainda: que fenômenos contribuíram para outra “explosão cambriana” nas narrativas históricas durante a década de 1990? E mais: de que maneira esse fenômeno se organiza na década de 2020, com adventos como a inteligência artificial e a desmaterialização do design atuando sobre o campo?

Apenas o acaso e a contingência poderão revelar isso... no futuro. E, como a história é sempre escrita da frente para trás, aqueles que estiverem vivos (e que puderem opinar) poderão se manifestar sobre a complexidade das tramas tecidas pelo tempo (e suas narrativas).

Com essas reflexões, acredito ter atendido adequadamente ao *briefing* do evento: repensar a ficção enquanto prática que reorganiza o real e propõe novas realidade.

Referências

ASPINALL, Kate. “The Pasmore Report?: Reflections on the 1960 ‘Coldstream Report’ and its Legacy.” Apresentado na conferência *Art School Educated*, Tate Britain, Londres, 11–12 de setembro de 2014.

BACHELARD, Gaston. (1938) *La Formation de l'esprit scientifique: contribution à une psychanalyse de la connaissance*. Tradução de Estela dos Santos Abreu: *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BANHAM, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. London: The Architectural Press, 1960.

BENTON, Tim; BENTON, Charlotte & SHARP, Dennis. *Form and Function: A Source Book for the History of Architecture and Design 1890–1939*. Londres: Crosby Lockwood Staples & Open University, 1975.

BORGES, Jorge Luís. (1941) *Ficciones*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1997.

CHILDE, Vere Gordon. *Man Makes Himself*. Londres: Watts & Co., 1936.

CONWAY, Hazel. *Design History: A Student's Handbook*. London: Harper Collins Academic, 1987.

D'AMATO, Gabriella. *Storia del Design: Dal novecento al terzo millennio*. 2.ed. Milano: Pearson, 2020.

DILNOT, Clive. “The State of Design History, Part I: Mapping the Field”. In: *Design Issues*. Vol 1, Nº 1, The MIT Press, 1984.

FALLAN, Kjetill. *Design History: Understanding Theory and Method*. Oxford: Berg Publishers, 2010.

FURET, François. (1982) *L'Atelier de l'Histoire*. Tradução de Adriano Duarte Rodrigues: *A Oficina da História*. Lisboa: Gradiva, 1991.

GADAMER, Hans-Georg. (1960) *Wahrheit und Methode*. Tradução inglesa: *Truth and Method*. New York: Crossroad, 1985.

GIEDION, Siegfried. *Mechanization takes Command: A Contribution to Anonymous History*. London: Oxford University Press, 1948.

GOULD, Steven Jay. (1989) *Wonderful Life: The Burgess Shale and the Nature of History*. Tradução de Paulo César de Oliveira: *Vida Maravilhosa: O acaso na evolução e a natureza da história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

HERÓDOTO. *História*. Tradução direta do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 3. ed. Brasília: EdUNB, 2008.

KUHN, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1962.

LATOUR, Bruno. (1991) *Nous n'avons jamais été modernes*. Tradução de Carlos Irineu da Costa: *Jamais fomos modernos*. 4.ed. São Paulo: 34 Letras, 2021.

MARGOLIN, Victor. (2002) *The Politics of the Artificial: Essays on Design and Design Studies*. Tradução de Cid Knipel Moreira: *A Política do Artificial: Ensaio e Estudos sobre Design*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

MARGOLIN, Victor. *World History of Design*. Vol. I. London: Bloomsbury Academics, 2015.

McLOUGHLIN, Marie. The Textile Student Needs Little Giotto, (or a Little Will Go a Long Way): Art History in UK Art School Textiles Education 1945–1960: the art school unrest of 1968. In: *Journal of Design History*, v. 32, n. 2, p. 170-187, 2019. <https://doi.org/10.1093/jdh/epy049>.

MUMFORD, Lewis. (1934) *Technics and Civilization*. London: Routledge & Kegan Paul, 1955.

NACAE — National Advisory Council on Art Education. *The Structure of Art and Design Education in the Further Education Sector*. Londres: Her Majesty's Stationary Office (HMSO), 1970.

NIETZSCHE, Friedrich. (1887) *Zur Genealogie der Moral: Eine Streitschrift*. Tradução de Paulo César de Souza: *Genealogia da Moral: Uma Polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 11ª impressão, 2008.

- PETROSKI, *The Evolution of Useful Things*. London: Knopf, 1993.
- PEVSNER, Nikolas. *Pioneers of the Modern Movement: from William Morris to Walter Gropius*. London: Faber & Faber, 1936.
- PEVSNER, Nikolas. *Pioneers of the Modern Design: from William Morris to Walter Gropius*. New York: Museum of Modern Art, 1949.
- PEVSNER, Nikolas. *The Sources of Modern Architecture and Design*. London: Thames & Hudson, 1968.
- PEVSNER, Nikolas. *An Enquiry into Industrial Art in England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1937.
- PEVSNER, Nikolas. (1940) *Academies of Art Past and Present*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- READ, Herbert. (1934) *Art and Industry. The Principles of Industrial Design*. New York: Harcourt, Brace & Co., 1935.
- READ, Herbert. *Education through Art*. London: Faber & Faber, 1943.
- RICOEUR, Paul. (1983) *Temps et Récit*. Tradução de Constança Marcondes Cesar: *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.
- SUNWOO, Irene. Whose design? MoMa and Pevsner's Pioneers. In: *Getty Research Journal*, University of Chicago Press, Nº 2, p. 69-82, 2010.
- WALKER, John A. *Design History and the History of Design*. London: Pluto Press, 1989.

Ficção e a festa da existência

Daniel B. Portugal¹



Frame do filme *Suspria* (Guadagnino, 2018).

¹ Daniel B. Portugal é professor associado da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde coordena (com Wandyr Hagge) o Demo: laboratório de design-ficção (demo-esdi.com.br). E-mail: dportugal@esdi.uerj.br.

Muitos se servem do termo “ficção” como um conceito meramente negativo: o não real, o irreal. Nesse uso enfraquecido, “ficção” se junta a uma série de outros termos: crença, superstição, imaginação, ilusão, fantasia, opinião, engano etc. Como se pode ver, são muitos os habitantes da irrealidade, esses baderneiros ontológicos, e poucos os “cidadãos de bem” que permanecem encapsulados no Real.

Mas essas hordas da irrealidade não são as que mais se movimentam? Não é justamente o Real que se supõe permanecer para sempre igual? Se entendermos a existência como uma festa, tudo se passa como se quiséssemos reduzir a “verdadeira” festa (o Real) a uma restritiva área VIP. Trata-se, no entanto, da área VIP mais insuportável que possamos imaginar, pois, nela, ninguém dança. Um dos critérios para acessar a área VIP é apresentar certa inibição motora. Lá, afinal, ninguém pode se mover por si mesmo, mas apenas ser movido por esse fabuloso Anfitrião conhecido por vários nomes — Deus, Razão, Natureza. Se algum baderneiro da irrealidade tenta acessar a área VIP, é imediatamente detido sob a acusação de ser hostil ao Anfitrião. É uma acusação padrão — mas como funciona! Com efeito, um dos passatempos prediletos daqueles que acreditam ter acesso à área VIP é discutir o mérito dessas acusações.

Boa parte dos esforços intelectuais no âmbito do que costumamos chamar de filosofia foram dedicados a definir os limites e as regras dessa área VIP. No entanto, em todos os tempos, alguns baderneiros convincentes conseguiram fazer circular questionamentos sobre a razoabilidade da própria separação da festa da existência entre uma área VIP (Real) e o resto (irrealidade).

No final do século XIX, Nietzsche (2005; 2009) levou essa percepção geral a outro patamar: a área VIP, entendeu ele, emerge como uma negação da festa da existência. Ela funciona como um escape oferecido por alguns tipos incapazes de aproveitar a festa, mas capazes de atuar na festa, a outros tipos incapazes tanto de aproveitar a festa quanto de nela atuar. Ficavam parados nos cantos, estes últimos, até que os primeiros lhes apresentaram a maravilhosa área VIP. A fitinha que recebem

lhes faz sentir-se “empoderados”, para usar um termo em voga. Mas não é que agora possam agir. Não. Continuam, do mesmo modo, inertes — mas a fitinha da área VIP lhes permite reinterpretar sua incapacidade como mérito. “Não é que eu não possa dançar e aproveitar a festa”, dizem agora, “mas sim que eu não *quero* dançar nem aproveitar a festa, pois a festa é indigna de mim, que sou VIP”. E como se levam a sério!

Não por acaso, na área VIP, ninguém dança nem aproveita a festa. Supõe-se que os VIPs estão lá para serem movidos pelo fabuloso Anfitrião; mas o que a área VIP oferece, em última instância, é essa valoração invertida da impotência como mérito. Que golpe de marketing dos organizadores foi a invenção da área VIP! Eles entenderam que os impotentes precisavam de algo para suportar a festa. Algo tão simples quanto uma fitinha. E, para recebê-la, basta que se coloquem na mão dos organizadores. Tudo muito fácil e rápido. Feito isso, dá-se logo a transfiguração: pelo acesso ao Real, os impotentes tornam-se *Very Important People*. É a mágica do Real: dar nova vida aos que supostamente têm acesso a Ele.

Mas onde fica essa área VIP chamada Real? Ninguém sabe. Ou melhor, não há um espaço claramente delimitado para ela. Ela acontece onde aqueles com fitinhas se encontram, segundo os modos definidos pelos organizadores, a serviço do fabuloso Anfitrião. As fitinhas, a delimitação dos que pertencem à área VIP, a insistência no Real em oposição ao irreal, o ódio ao que é considerado irreal — tudo isso é parte de uma mesma dinâmica.

E o que faz a filosofia? Nietzsche tornou visível o seu papel na manutenção da área VIP. Durante séculos, mostrou ele, a filosofia tentou traçar seus contornos apenas por meio de abstrações, sem nem mesmo atentar para a dinâmica da festa da existência. Como se a área VIP existisse antes da folia e acima dela. Ora, esse “antes” e esse “acima”, como a área VIP, se instituem no meio da festa, por organizadores que — embora não dancem — também participam dela. Pouco importa que eles insistam, com o dedo em riste, que seu fabuloso Anfitrião é a origem de tudo. Como o tolo do provérbio,

precisamos olhar para o dedo, não para onde ele aponta: é ali que encontraremos esse fabuloso Anfitrião como mais um existente, atuando junto com o dedo em riste, com as fitinhas, com o ressentimento dos que não dançam.

À parte disso, o que são os debates filosóficos a respeito do Anfitrião? Uns criticando Deus para defender a Razão, outros criticando a Razão para defender a Natureza, outros ainda criticando a Natureza para defender Deus. Querelas de área VIP. E quanto tempo não se perdeu com essas intrigas! Quanto papel, quanta tinta. Apesar de tudo, o Anfitrião continuou garantindo a área VIP como antes, sem maiores perturbações.

Felizmente, aqueles que estão dançando e aproveitando a festa não costumam perder muito tempo com as querelas sobre o Anfitrião. Eles não estão interessados, afinal, em nenhuma área VIP delimitada por fitinhas. O que importa para eles é o lugar onde estão. Podemos perceber aqui uma outra maneira de se sentir importante, muito diferente da dos VIPs. Uma afirmação de si mesmo proveniente do sentimento de poder agir, da felicidade própria à ação. Os dançarinos, os que se importam com a dança e com a festa, não precisam das lentes inversoras da área VIP. Olham mesmo com certo desprezo aos que portam fitinhas — mas, no geral, não se preocupam muito com eles. Na área VIP, contudo, a coisa é muito diferente. Os que adoram o Real não se cansam de falar dos dançarinos, dos alegres, dos ousados. Sentem-se compelidos a vilipendí-los porque, em sua inação, inevitavelmente sofrem com a ação deles. Dizem entre si: “essas aves de rapina são más; e quem for o menos possível ave de rapina [...] — este não deveria ser bom?” (Nietzsche, 2009 [1887], I, 13).

O ideal da área VIP é o ideal de uma existência sem dança. Ali, todos os não dançarinos — fitinhas no pulso — consideram-se virtuosos por não dançarem. E não apenas não dançam, esses VIPs, mas varrem toda a festa com seu olhar perscrutador, tentando separar o joio do trigo, o Real do irreal, o bom do mau, o certo do errado, o verdadeiro do falso. A área VIP, começamos a entender, é uma espécie de praga assolando a festa da existência. Valeria lançar, aqui, o seguinte questionamento:

[...] o que nos obriga a supor que há uma oposição essencial entre “verdadeiro” e “falso”? Não basta a suposição de graus de aparência, e como que sombras e tonalidades do aparente, mais claras e mais escuras — diferentes *valeurs*, para usar a linguagem dos pintores? Por que não poderia o mundo *que nos concerne* — ser uma ficção? (Nietzsche, 2005 [1886], § 34).

Por que temos a obsessão em separar as aparências a partir de concepções estanques do verdadeiro e do falso? Do Real e do irreal? Não bastariam as nuances de nossas próprias experiências na festa da existência? Considerado nesses termos planificados, o mundo se apresentaria a nós — sugere Nietzsche — como uma *ficção*. Mas qual o sentido desse termo aqui? Não mais, certamente, aquele com o qual começamos este ensaio. Não o outro do Real, o irreal, mas o *real-irreal*, isto é, o existente. Ficcional é a festa da existência como uma pluralidade de experiências que não precisam ser separadas segundo um julgamento estanque. É festa da existência, enfim, sem área VIP!

Com a ficção, deixamos de separar entre o Real e o irreal, e voltamos à pluralidade ontológica que costuma ser reconhecida de maneira tácita pelas compreensões leigas de mundo. Estas, aponta Paul Feyerabend (1987, p. 64, tradução minha), trabalham com “ontologias sutilmente articuladas, incluindo espíritos, sonhos, batalhas, ideias, deuses, arco-íris, dores, minerais, planetas, animais, festividades, justiça, destino, doença [etc.]”. Nelas, “cada ente se comporta de modo próprio e complexo e, embora se conforme a um padrão, constantemente revela novas e surpreendentes características e, portanto, não pode ser capturado em uma fórmula” (Ibidem). Em uma ontologia plural desse tipo, “o problema não é o que é ‘real’ e o que não é: indagações como essa sequer contam como questões genuínas” (Ibidem).

Eis o esboço geral de uma apreensão possível da festa da existência que deixa de lado a questão de uma área VIP. No âmbito da filosofia, um esforço parecido tem ganhado cada vez mais notoriedade sob o título de *ontologia plana*. Isso quer dizer: abaixo com as segmentações na festa da existência! Todos os existentes encontram-se no mesmo barco, ou melhor, na mesma pista de dança. Não há, portanto, diferenças no

estatuto ontológico — são ficções e ficções. Mas isso não quer dizer que seja desejável igualdade no âmbito da experiência. De fato, quão insuportável seria uma festa com todo mundo igual!

Os ideais de igualdade costumam ser produto da área VIP, como deixa bem claro o bordão conservador “direitos humanos para humanos direitos”. Isso significa: igualdade entre os “bons”, morte aos “maus”. Não é o mesmo com o comunista que quer eliminar o “burguês”, o cristão que quer eliminar o “ímpio”, o “cidadão de bem” que quer eliminar o “vagabundo”, o militante que quer eliminar o “opressor”? Mesmo os direitos humanos, compreendidos universalmente, não se constituem pela imposição de uma visão jurídica e de uma ideia bastante restrita de “humano”? O “igual” sempre exclui o “outro”. Em última instância, igualdade e desigualdade são duas faces do ideal.

Uma ontologia plana, ou ficcional, por outro lado, aposta nas *singularidades* dos existentes e em seus movimentos de afirmação e apropriação. A ênfase está nos movimentos, nas particularidades, e isso é claramente incompatível com o modo tradicional de operação do ideal. Este postula: o mundo *deveria ser assim*. Mas faria sentido dizer de uma ficção que ela deveria ser de certa maneira?

Quão diferente é dizer: “nós” — o eu nunca está só — queremos que seja assim, imaginamos dessa forma, regozijamo-nos com isso. Quando não há um fabuloso Anfitrião garantindo nossas vontades, ficamos mais dispostos a negociar. Também os olhares de indignação se dissipam quando as separações ontológicas e morais promovidas pelos VIPs deixam de atuar. Percebemos que dançar na festa significa também fazer par com as imperfeições, os imprevistos, os problemas, as dificuldades da existência. Então, deixamos de lado os ideais e ficamos com as ficções. São elas que nos ajudam a atuar na festa de maneira mais potente e a promover seu *futuro*. Sim, a área VIP hoje ameaça até mesmo o futuro da festa, e precisamos dançar com atenção — mas como podemos levar a sério os que pretendem combater certa imagem da área VIP... fundando outra área VIP?

Referências

FEYERABEND, P. *Farewell to Reason*. London: Verso, 1987.

NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral*. Trad. P. C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1887].

_____. *Além do bem e do mal*. Trad. P. C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [1886].

Sobre modos de alargar o mundo

Luiz Antonio Callegari Coppi¹

Preâmbulo

Em um cenário todo branco e minimalista surge, como que por um estalar de dedos, uma mulher. Ela caminha perdida pelo espaço sem entender onde está quando, de repente, se depara com um homem sem camisa, pintado de barro e cheio de adereços.

É Deus, ele se apresenta.

Ela não parece crer. Ele explica: toda civilização terrestre acredita em alguma coisa; algum desses povos teria de estar correto e, durante toda a eternidade, era um pequeno povo da Polinésia que acertou a divindade a quem render sua fé. Judite, então, a mulher que não estava entendendo até ali de que se tratava tudo aquilo, percebe finalmente que morreu e que iria “queimar pelo infinito”.

Mas ela protesta.

Não seria justo, afirma, que praticamente todas as pessoas da Terra acabassem tendo de passar a eternidade nesse tipo de inferno. As pessoas, ela reclama, não sabiam das doutrinas desse povo da Polinésia. Deus ri. Com uma prancheta na mão, descobre

¹ Luiz é graduado em Letras na FFLCH-USP e mestre e doutor em Educação pela FEUSP. É professor de Didática — teorias pedagógicas na Faculdade de Educação da Unicamp e é membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação Continuada (GEPEC) na mesma instituição. E-mail: lcoppi@unicamp.br

que ela, em vida, fora católica. “Errou feio, errou rude”, caçoa. Ela se desespera: fora à missa todos os domingos, jamais traíra seu marido, sempre dera seu dinheiro aos pobres. Deus corta o papo chamando-a de otária. Ao fim e ao cabo, a esquete “Deus”,² do grupo Porta dos Fundos, se encerra com Judite aceitando — com uma singela ressalva — o destino que lhe coubera.

Judite acreditou em uma ficção como se fosse o real. Organizou sua rotina, seu regime de afetos e desejos, sua ética em torno da historinha que lhe atravessou e lhe constituiu o imaginário provavelmente desde antes ainda de nascer. Tomada como verdade, a ficção não pede provas de coerência, não admite questionamentos, é hostil às outras histórias que teimam em pipocar. Sequer se vê como uma aposta. Mas, sendo, pode não ser a certa. Não era. E, não sendo, não salva.

Mas não salva por ser ficção ou por pretender-se verdade inequívoca e inapelável?

Introdução

Afobado, pulei o “como” com que se iniciava a pergunta proposta para este encontro e fui logo pensando nas relações entre a ficção e o meu trabalho, pensando no que é a ficção e em que partes de meus fazeres a encontraria. Daí a pensar que seria muito mais fácil responder onde ela *não* está naquilo que faço foi um segundo; mais um segundo, no entanto, e essa ilusão também se desfez: se *fictio*, como nos lembra Larrosa (2011, p. 21), tem a mesma raiz de *facere*, ou seja, de fazer, e indica, portanto, algo que, enquanto seres humanos, fabricamos, o que não é, afinal, uma ficção? O mundo que compomos com as possibilidades de nossos corpos, com nossas linguagens, com nossas culturas, morais, ideologias — tudo, em última análise, do que é humano é um tanto ficcional também posto que por nós fabricado. Talvez, nesse sentido, não haja como estabelecer de maneira definitiva o limite entre o que é o campo da ficção e o que é aquilo que se convencionou chamar de “realidade”.

Diante dessa constatação, o recuo foi inevitável. Voltei à pergunta, então, e enxerguei o “como” — “*Como* a ficção aparece em seu trabalho?”, nos indagavam os

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t11JYaJcpxg>. Acesso em: 06/01/2025.

organizadores. Em minhas pesquisas, pensei, elas surgem em geral como um outro caminho que percorro a fim de chegar às questões ditas “sérias”, aos “trajetos oficiais” de uma investigação. Em minha dissertação de mestrado, por exemplo (Coppi, 2016), recorri a diversos esquetes do grupo “Porta dos Fundos” para compreender a filosofia trágica nietzschiana: por meio de uma imagem de Jesus Cristo pretensamente aparecida na vagina de uma mulher em uma consulta ginecológica, pude discutir a arbitrariedade dos sentidos com que envolvemos o real³; por meio de indagações irônicas e certeiras que os destinatários das placas contendo os 10 mandamentos divinos fazem a um Moisés bastante suspeito⁴, investiguei as formas com que o poder faz uso de interpretações localizadas transformando-as em universais inquestionáveis; por meio de um deus polinésio que se diverte em tirar sarro daqueles que, em vida, erraram a divindade a quem deveriam render suas orações⁵, foi-me possível pensar na invenção de um real. Já na tese de doutorado (Coppi, 2021), foram Machado de Assis (1994), Pirandello (2015), Gógol (2017), Collodi (2014) e Montaigne (2002) que me ajudaram fornecendo uma metáfora que acompanhou todas as minhas reflexões sobre o acaso e a incerteza: a metáfora do nariz. Nesses textos, esse órgão humano aparecia de formas distintas e, trabalhando em cima delas, fui chegando a proposições acerca do que poderia ser um fazer pedagógico indiferente à noção de verdade absoluta e inequívoca. Além disso, hoje em dia, no Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação Continuada da Faculdade de Educação da Unicamp, o GEPEC, do qual faço parte, as artes em geral e a literatura mais especificamente dispararam nossos encontros e aconchegam nossos esforços em investigações narrativas e (auto)biográficas. Em minhas aulas, também é raro que não busque no campo ficcional alguma linha para iniciar, para amarrar ou mesmo para fundamentar raciocínios: a pedra de Drummond (Andrade, 2015) me ajuda a pensar a experiência conforme a compreende Jorge Larrosa (2014); a prosa de Herberto Helder (2005), a entender fazeres docentes mais atentos ao real e ao cotidiano do que aos enquadramentos idealizados com que se prende a profissão; e até mesmo as estratégias que Maxine, a avó do Chris do seriado “Todo mundo odeia o Chris”, usa para ensinar

3 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AYiSqiVaA4>. Acesso em 04/01/2025.

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eLawrQ1KQno>. Acesso em 04/01/2025.

5 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t11JYaJcpxg>. Acesso em: 06/01/2025.

Matemática ao neto me fazem chegar mais perto das propostas de Paulo Freire (2016). A sensação que tenho é a de que a ficção me põe para caminhar num outro sentido frente a um problema, a uma questão. Em vez de rumar diretamente à resolução do que se me aparece diante dos olhos, é como se procurasse dar passos ao lado, mais abrindo o território do pensável do que o afunilando numa postura inquisitiva.

Talvez, parece-me agora, essa seja uma característica daqueles embalados pelo espírito trágico. Nietzsche, sobre essa perspectiva de mundo, nos alerta: “o caráter geral do mundo é caos por toda a eternidade, não no sentido de ausência de necessidade, mas de ausência de ordem, divisão, forma, beleza, sabedoria e como quer que se chamem nossos antropomorfismos estéticos” (Nietzsche, 2012, p. 126). O real como o conhecemos, nesse sentido, é uma invenção, é uma interpretação, é uma narrativa, uma história, uma convenção. Querer fazer do que é, no limite, sempre uma interpretação a verdade inequívoca, a revelação da coisa em si do mundo é uma armadilha, uma ingenuidade. Nietzsche (2005, p. 26) a caracteriza, inclusive, como uma empresa risível: “a coisa em si”, escreve ele, é “digna de uma gargalhada homérica [...] ela parecia ser tanto, até mesmo tudo, e na realidade, está vazia, vazia de significado”. Se o real, portanto, é mudo, é aquilo que nos foge e que talvez sequer seja da nossa conta, o que importa é menos a realidade em si e aquilo que ela poderia propor como uma verdade inequívoca e definitiva e mais as histórias que podemos narrar sobre o que quer que seja.

As ficções, assim, não trazem a Verdade, essa escrita com um “V” maiúsculo e, em geral, não pretendem fazê-lo. Mas elas ampliam o que se pode pensar: em vez de ajudar a avançar, elas ajudam a alargar o pensável. Krenak (2019), a esse respeito, ainda que não se refira especificamente às ficções, afirma que a razão para se adiar o fim do mundo não é senão poder contar mais histórias: “há centenas de narrativas de povos que estão vivos, contam histórias, cantam, viajam e nos ensinam mais do que aprendemos nessa humanidade” (ibidem, p. 30), escreve ele antes de concluir que ouvir essa diversidade toda “talvez tire um pouco da vaidade dessa humanidade que pensamos ser, além de diminuir a falta de reverência que temos com as outras companhias que fazem essa viagem cósmica com a gente” (ibidem, p. 31).

Repovoar o real com histórias e estilizar a armadura da vaidade: eis bons motivos para caminhar pelos campos ficcionais.

Recorrer às ficções, dessa maneira, me aparece em meus trabalhos quase como uma condição epistemológica: é por meio delas que o real continua se abrindo em múltiplas veredas sem a pretensão de um destino único e inapelável ao final. Esse fim é o que é sempre e impreterivelmente adiado, e é justamente a multiplicação dos caminhos o que o dá a ver. Ultimamente, no entanto, acredito que tenho me valido delas não apenas a partir dessa condição para o pensamento, mas também como um instrumento de desidentificação.

Explico melhor.

Nos últimos anos, tenho me debruçado sobre a reconfiguração da cena escolar a partir da imersão de seus atores — sobretudo professores, estudantes e saberes — nas redes virtuais de comunicação. A arquitetura algorítmica e o ensimesmamento a que ela convoca têm atraído meu interesse. A Literatura e o Audiovisual, nesse sentido, surgem para mim como convites estimulantes para interromper os movimentos autoreferenciantes e fixantes catalisados pelas redes. E é um pouco isso que pretendo abordar aqui. Alguns aspectos do trato com as obras ficcionais nos oferecem modos de relação outros com aquilo com que nos deparamos em seus enredos e, por que não, na realidade também; nos oferecem uma oportunidade de sairmos de nós mesmos e de experimentarmos a alteridade; nos levam a lidarmos com o real num encontro ainda anterior à sua fixação em rótulos e em interpretações abstratas definitivas, e isso não parece pouca coisa num mundo em que as experiências são cada vez mais atomizadas e em que o comum agoniza. Antes de ponderar sobre a ficção, no entanto, entendo que será necessário apresentar um pouco do que caracteriza a arquitetura algorítmica que sustenta os meios digitais de comunicação contemporâneos a fim de justificar seu modo de operação ensimesmante.

É por aí que começaremos a caminhar.

Todos os caminhos levam ao “eu”

Lipovetsky e Serroy (2011), ainda antes de poderem observar todos os efeitos das mídias digitais que se desenrolaram a partir da década de 2010, valiam-se da metáfora do dilúvio para denunciar aquilo que entendiam como o grande problema do

mundo “hipertélico” que se anunciava. Segundo eles, com os dispositivos eletrônicos de uso pessoal, teríamos chegado a um “formidável inchaço informacional” (ibidem, p. 80), em que a cultura, desenvolvida até então na ordem do finito e da raridade, passaria a ser caracterizada pela multiplicação ao infinito. “No ciber mundo hipertélico”, escrevem os autores, “o usuário tem acesso imediatamente a um excesso de informações desordenadas e não hierarquizadas; ele tem a liberdade de se projetar onde quiser, de aprender, de olhar, de abrir seu caminho pessoal” (idem); no mundo ocidental, segundo eles, “a liberdade não é ameaçada pela falta, pela censura, pela limitação; ela o é pela superinformação, pela overdose, pelo caos que acompanha a própria abundância” — a informação, insistem, não é o que falta, mas o que “transborda em nós” (ibidem, p. 81). Mais ou menos na mesma época, investigando de maneira bastante visionária os funcionamentos da internet, o ativista Eli Pariser (2012) também alertava: de acordo com ele, o efeito desse dilúvio informacional seria uma espécie de colapso da atenção. E é exatamente para contornar esse colapso que são desenvolvidos os algoritmos estruturantes das redes digitais de comunicação.

Um algoritmo, grosso modo, é nada mais nada menos que uma espécie de receita organizada em torno da expressão «se... então»: «se quero preparar uma lasanha no jantar para 4 pessoas sendo que uma é vegetariana, então devo passar no mercado, comprar massa, tomates, queijo, manjeriço, devo dispor de mais ou menos uma hora e meia para organizar a *mise en place* e para cozinhar, devo seguir tais e tais procedimentos durante esse tempo”, por exemplo. Nas redes, o problema, a questão que se quer resolver é como evitar o colapso da atenção e, nesse sentido, escreve Pariser (2012), a busca passa a ser por identificar, em meio ao oceano de informações que inundam a internet, o que é relevante para cada usuário. É preciso, portanto, identificar muito bem quem por ali caminha: do que gosta, o que curte, quanto tempo passa em uma ou em outra página, o que segue, quem segue e por quem é seguido — todos esses dados passam a ser essenciais para a definição da melhor estratégia de relevância, para a entrega mais certa, e será em torno deles que se organizará o modelo de negócios que rege essas redes. Sobre esses modelos e acerca do detalhamento de seu funcionamento, já tive a oportunidade de escrever noutras ocasiões (Coppi, 2024, 2023), e não é exatamente o caso de retomar isso aqui. O que me interessa de fato neste momento é que, uma vez que um tempo mais duradouro nas redes é o que sustenta os negócios (afinal, é por meio dessa extensão

temporal que é possível identificar melhor quais os interesses do usuário), é preciso fazer com que o internauta não queira se desconectar, o que é muito mais fácil num cenário que não lhe ofereça resistências, ou seja, num cenário que lhe confirme, a todo instante, as próprias impressões do mundo.

O mundo, então, se segmenta, se atomiza. A pesquisadora Fernanda Bruno (2020) explica que, alimentando-se e extraindo valor e conhecimento de nossas condutas online, os processos algorítmicos contemporâneos “nos oferecem uma paisagem personalizada que projeta o que supostamente desejamos ver, consumir, ouvir, ler, conhecer, etc.” (ibidem, p. 259). Nesse sentido, a arquitetura digital se organiza por meio do que a autora chama de “confisco do comum”, uma operação em que se privilegia “a formação de tipos de conexão que tendem a confinar as pessoas em mundos perceptivos e atencionais pouco permeáveis a contradições, ambiguidades, diversidade e diferenças” (ibidem, p. 260). Se, no entanto, o campo do perceptível se reduz a essas ofertas de pouco atrito, e se aquilo que somos é derivado das experiências a que nos expomos, reduzem-se, por consequência, as nossas próprias possibilidades existenciais. Bruno (2020), a esse respeito, denuncia o que entende como o “sequestro do futuro”: uma vez que nossos movimentos nas redes são antecipados pela estrutura da relevância, o que nos será oferecido será algo sempre muito similar àquilo em que já clicamos, àquilo que já curtimos, àquilo que já seguimos. Assim, conclui a autora, “o futuro e a ação possível, como reserva aberta de possibilidades, de encontros e de inesperado, são sequestrados nessas microantecipações cotidianas nos ambientes e plataformas online” (ibidem, p. 264).

O mundo algorítmico, nesse sentido, oferecendo um espelho infinito em que tudo o que podemos ver é nosso próprio reflexo, reduz a experiência com o diverso, com o que é múltiplo e, por conseguinte, estreita as dimensões de nós mesmos que poderíamos experimentar. Esse mundo, então, de maneira esquemática, me parece:

- a) reduzir a experiência com o que é comum e compartilhado, exilando tudo e todos os rotulados como diferentes;
- b) impor uma não-relação com essa diferença ou uma relação que se institui a partir da intensificação de estereótipos, de grandes abstrações nas quais se encerra toda a diversidade;

- c) estreitar a experiência dos sujeitos consigo mesmos, já que, porque imersos no que é sempre o mesmo, pouco experimentam dimensões distintas daquelas que de si mesmos vão se tornando habituais;
- d) e, por fim, fechando o ciclo, à medida que fragiliza a relação do sujeito consigo mesmo, a lógica algorítmica parece reforçar o incômodo com o que é diferente e fomentar o desejo pelo universo ensimesmado.

É esse o cenário contra o qual o trabalho com as ficções tem me parecido potente no sentido de abrir mundos possíveis, de fragilizar essa fortaleza digital que habitamos solitários. As obras ficcionais, acredito, conseguem entrar nesses fortes ensimesmados de forma menos pretensiosa, chamando menos a atenção do que as palavras de ordem e as lições de moral. É como se pudessem, muitas vezes, passar por debaixo da catraca. E, de lá de dentro, talvez — porque é sempre com o talvez da incerteza e da imprevisibilidade que elas operam — possam propor uma experiência outra.

Vejamos como.

Sendas e veredas

Para começar a explicar melhor o porquê de me parecer que as obras ficcionais conseguem acesso a esses mundos cerrados, acredito ser bastante propícia uma breve passagem de Tzvetan Todorov (2020). A certa altura de “A literatura em perigo”, o pensador búlgaro descreve assim o trabalho de um escritor:

Ao dar forma a um objeto, um acontecimento ou um caráter, o escritor não faz a imposição de uma tese, mas incita o leitor a formulá-la: em vez de impor, ele propõe, deixando, portanto, seu leitor livre ao mesmo tempo em que o incita a se tornar mais ativo. (ibidem, p. 78)

Ainda que seu foco seja a Literatura, Todorov nos oferece no trecho uma reflexão que talvez possamos ampliar a todo fazer ficcional. O que me chama a atenção é, sobretudo, a maneira como ele opõe os verbos “impor” e “propor”. Seguindo a linha

de raciocínio que o autor desenvolve ao longo de seu ensaio, a imposição estaria mais ligada às palavras de ordem, às lições de moral, ao que se produz no domínio das escrituras sagradas ou dos tratados filosóficos. A ficção, por sua vez, escaparia desse modo de apresentar aquilo que traz consigo. A ficção propõe uma realidade, propõe-nos personagens, conflitos e talvez seja tão mais rica quanto menos se preocupar em trazer também as avaliações explícitas que o autor possa fazer desses nós todos diante dos quais somos colocados. Encontramo-nos, nas ficções, com personagens e com suas ações e acompanhamos como eles se desenvolvem para aí sim formularmos, nós mesmos, os juízos que fazemos deles.

Para ilustrar, gostaria de fazer menção a um outro texto cuja fonte oficial me escapa, pois não consigo mais encontrá-la nas redes. Apresento-a, portanto, como uma lembrança; e, talvez aos moldes do que nos ensina Benjamin (2012), ela seja aqui mais um relampeio que me acode num momento de perigo (o de perder a materialidade com que a referência me permite trabalhar) do que, de fato, o que estava efetivamente escrito naquilo que pareço citar. Em todo caso, interessa mais o exemplo do que, de fato, a autoria. Há alguns anos, o escritor Chuck Palahniuk mantinha um blog para incentivar jovens autores a escreverem⁶. Lá, ele tratava sobre seus processos criativos e dava algumas dicas a quem estava começando. Creio lembrar-me de que, em uma das postagens, ele recriminava o uso excessivo de adjetivos na literatura, pois, segundo ele, esses termos são apoios fáceis para escritores preguiçosos e pouco generosos com a imaginação dos leitores. Observemos isso na prática: eu posso, por exemplo, em um conto, caracterizar o personagem Luiz e, em uma linha, resolver desta forma aquilo que quero que seja lido sobre ele:

“Luiz era um professor bastante vaidoso”.

Mas também me é possível, por outro lado, escrever algo assim:

⁶ Ainda que eu não consiga mais encontrar a postagem específica a que faço referência, o blog ainda pode ser acessado em: <https://chuckpalahniuk.substack.com/>. Acesso em 06/01/2025.

“Luiz trabalhava perto de onde morava; em 15 minutos, andando e aproveitando a paisagem do caminho, já poderia estar dentro da sala de aula, de pé, ao lado da lousa, testando os canetões. Mas Luiz acordava sempre 2h antes de tocar o sinal da escola. Levantava-se com calma, ligava o chuveiro, passava o xampu nos cabelos e, enquanto o produto agia, fazia seu skin care. Enxaguava-se. Sobre a cama, esticava a camisa que pretendia usar, umas duas calças e uns três pares de meia diferentes para visualizar a melhor combinação a ser escolhida naquele dia. Passava seu perfume, o desodorante, e vestia-se, finalmente, com o arranjo selecionado. Com meia hora de antecedência, saía de casa caminhando vagaroso para não suar.”.

Nesta segunda formulação, não defini Luiz como vaidoso; sequer afirmei categoricamente que se trata de um professor. Eu propus algumas frases, descrevi — a meu modo, claro — alguns eventos, mas entreguei a cena para que os que a leiam possam formular suas próprias ideias, seus próprios juízos, suas próprias avaliações sobre o que têm diante dos olhos. A descrição, certamente, não é objetiva ou neutra, há uma intenção ao elaborá-la, mas a opção por ela me parece revelar que, antes de impor uma conclusão, ela oferece ao leitor um mundo, uma realidade a qual cabe a ele designar. É preciso, para tanto, confiar no leitor; é preciso confiar que ele é capaz de elaborar sentidos e de chegar a suas próprias interpretações; e confiar que ele será capaz de acolher essa proposição de mundo que entrego a ele por meio de meu personagem e de suas ações. E esse acolhimento talvez somente seja possível quanto menos os adjetivos se interpuserem entre quem lê e aquele personagem que é lido — caracterizar um personagem ou uma ação como boas ou ruins, justas ou injustas, fascistas ou humanistas, de esquerda ou de direita, etc., nesse sentido, talvez apenas obstaculizem esse encontro, interditem o que incitaria o leitor a encontrar este que lhe chega por meio do texto ficcional e a ser ativo em relação à formulação de juízos derivada desse encontro.

O mundo, a partir da ficção, quando proposto e não imposto, vai voltando a se abrir. A fortaleza vai se tornando um pouco mais porosa.

A leitura de romances — e, para o que me interessa aqui, a experiência com a ficção em geral — promove algo similar ao encontro com a alteridade, com a multiplicidade do mundo. Rorty (2001, p. 248), a esse respeito, escreve o seguinte:

O que os romances fazem por nós é nos permitir saber como pessoas bastante diferentes de nós pensam sobre si mesmas, como elas se esforçam para apresentar ações que nos assustariam em uma outra perspectiva, como elas dão sentidos às suas vidas. O problema de como viver nossas próprias vidas, então, se torna um problema de como balancear nossas necessidades e as delas, e as autodescrições delas com as nossas. Ter uma perspectiva moral mais educada, desenvolvida e sofisticada é ser capaz de compreender mais dessas necessidades e de entender mais dessas autodescrições. [...] colocamo-nos com esses sujeitos em relações não mais mediadas pelas questões da verdade.

As relações que estabelecemos com os outros que nos chegam por meio das ficções, é importante destacar, não são, para Rorty, relações “mediadas pelas questões da verdade” — daí, talvez, a entrada menos problemática de uma ficção ao interior dos campos cercados pelos arames farpados algorítmicos. Não se trata, nesse sentido, de saber de um comportamento entendido como inadequado no mundo real e de se sentir impelido a tomar uma atitude, a enfrentá-lo, por exemplo, como se disso dependesse a salvação do mundo, da espécie, dos valores. O contato com a diferença conforme propiciado pela obra ficcional é relativamente seguro: em tese, bastaria fechar o livro, desligar a televisão ou sair do cinema para que os problemas e as aflições ali vividos deixassem de existir⁷.

Se o que está em jogo, então, não é o que é ou não a realidade, a verdade, a maneira como todos deveriam viver suas vidas, o que se desdobra desse encontro é uma certa disposição ao balanceamento, à negociação. A Literatura, e me parece que toda possibilidade de trabalho ficcional, apuram, como escreve Michèle Petit (2019, p. 55), “uma qualidade de escuta, de atenção às nuances, às singularidades, a esse milagre único que cada ser humano representa”. A ficção nos permite experimentar uma alteridade,

7 Nem sempre, na verdade, é tão fácil assim se libertar de uma ficção; o que me interessa, no entanto, neste momento, é que mesmo que fechar o livro, por exemplo, não garanta estarmos a salvo dos efeitos da obra, a separação que o senso comum opera entre a ficção e a realidade talvez produza a sensação de que o que se lê nas páginas de um livro ou o que se vê nas telas do cinema não são tão definitivos como se o mesmo fosse vivido fora delas. E, talvez, só seja possível descobrir a falência dessa ilusão *depois* de já se estar envolvido com a ficção...

experimentarmo-nos em outras vidas e em situações que nos parecem demasiadamente distantes. Permite-nos atritarmo-nos com diferentes existências, colocarmo-nos à prova, perguntarmo-nos o que faríamos em tal ou tal posição. Permite-nos, talvez, compadecermos-nos. Rorty, ainda tratando dos romances, mas, novamente, de uma forma que me parece incluir outros dos gêneros ficcionais também, afirma que essas obras aumentam a tolerância, mas não uma tolerância total, sinônimo de tudo perdoar, mas uma tolerância que impõe um recuo, que impõe um momento de reflexão: antes de nos decidirmos se algo é ou não perdoável, injusto, ultrajante, abominável, elas nos permitem entender como a ação pareceu àqueles que nela estavam envolvidos. Para Rorty, isso, no mínimo, ajuda-nos a pensar de uma outra forma quando nós mesmos nos vemos diante da possibilidade de cometer os mesmos atos com que tivemos contato no mundo ficcional. As ficções, assim, nos auxiliam a “compreender a variedade do que é a vida humana e a contingência de nosso próprio vocabulário moral” (2001, p. 249).

Essa noção de “contingência de nosso próprio vocabulário moral” é bastante potente. Se percebemos que nossas ações e nossos valores se flexibilizam quando avaliamos as condutas de um ou outro personagem; se notamos que, talvez, em seus lugares, tivéssemos atitudes similares, estamos, antes de tudo, frente à contingência daquilo que nos define. Ou melhor, daquilo que pensávamos nos definir.

Ainda sobre isso, Rorty escreve o seguinte:

A pessoa que espera ter julgamentos morais mais confiantes como resultado de tratados religiosos ou filosóficos está frequentemente procurando um princípio que lhe permita a aplicação em casos concretos, um algoritmo que resolva todas as dilemas morais. Mas a pessoa que espera maior sensibilidade quer apenas desenvolver um conhecimento que lhe permita fazer o melhor naquilo que é sempre um trabalho um tanto ruim — uma situação em que as pessoas sempre vão se machucar, não importa que decisão seja tomada. (Rorty, 2001, p. 251)

É interessante observar o sentido com que o autor se vale do termo «algoritmo» neste trecho. É exatamente aquela «receita» de que tratávamos anteriormente. É como se fosse possível definir de maneira inapelável o que é certo e o que é errado, o que é justo e o que é injusto, o que é bom e o que é mau e, de posse dessa tabela de valores bem

delimitados, bastasse-nos, diante da vida, aplicar o “se... então”: “se fulano matou, então é mau”; “se ciclano traiu, então está errado”, e por aí vai. A experiência humana, porém, nem sempre cabe em tabelas desse gênero. E, como quero defender aqui, talvez possamos pensar ligeiramente diferente do que Rorty afirma quando expõe o que se encontra na ficção. Talvez, diante dela, não precisemos, de fato, ter o *projeto* de nos sensibilizarmos ou de desenvolver melhores conhecimentos acerca das situações. Talvez isso, sem que possamos nos dar conta, simplesmente aconteça. Sem projeto, sem previsibilidade, sem controle. Como, afinal, são os encontros:

Um encontro, como todos sabemos por experiência própria, pode ser a oportunidade para mudar nosso destino, pois em grande parte este já está escrito antes mesmo de nascermos: já estamos inscritos nas linhas de pertencimento social e inclusive carregamos estigmas com os quais teremos de conviver durante toda a vida; estamos igualmente presos em histórias familiares, com seus dramas, suas esperanças, seus capítulos esquecidos ou censurados, seus lugares designados, seus gostos herdados, suas maneiras de dizer ou de fazer. Porém, às vezes, um encontro pode nos fazer vacilar, fazer balançarem nossas certezas, nossas relações de pertencimento, e nos revelar o desejo de chegar a um lugar onde ninguém nos espera. Nossas vidas são feitas de heranças que deixam sentir todo o seu peso e dessas repetições cuja importância a psicanálise tem assinalado; mas também são feitas de movimento, que nos alegra ou nos causa medo, quase sempre ambas as coisas; desse movimento que vem justamente com os encontros. (Petit, 2013, p. 129)

Petit, aqui, entende a ficção como uma possibilidade de encontro radical, de mudança, de abandono do que está dado, do que define todo o campo de expectativas e de possíveis atrelado a um indivíduo desde antes mesmo de ele nascer. Um encontro que faz desencontrar; um desencontro que é o que permite viver. Que é o que permite recuperar um futuro aberto e imprevisível e não mais confinado à intransigência de um algoritmo pretensamente definitivo. Um encontro, me parece, importante desde sempre, mas com uma especial razão de ser nos dias que correm.

Para tentar não encerrar

Krenak, a certa altura de suas “Ideias para adiar o fim do mundo”, afirma que vivemos em um tempo que é “especialista em criar ausências” (2019, p. 26) — essas ausências todas que derivam das grandes abstrações, daquelas palavras que se pretendem escritas com letras maiúsculas, e também dos ensimesmamentos a que somos convocados virtualmente. Nesses tempos, eu tenho tido a impressão de que as ficções nos ajudam a trazer de volta (ou talvez a inaugurar) a realidade, a concretude, o chão e, portanto, algo comum. Diante do comum, do que se faz comum quando posto entre o “eu” e o “outro”, nos é possível voltar a conversar e, conversando, podemos desviar do que acreditávamos ser. As ficções desarmam aquilo que interditava a conversa. As ficções, não se pretendendo a própria realidade, acabam por abrir o real, novamente, à perspectiva. Ou melhor, às perspectivas.

Nas minhas aulas e nos meus textos é o que tenho tentado fazer com elas. Benjamin (2012), tratando sobre o modo como operam os conselhos, afirma algo a que procuro confluir: ele escreve que o conselho é como uma narrativa oferecida a alguém não como uma tentativa de responder o que se deve fazer e o que seria a ação correta, mas como uma sugestão de encaminhamento para a história que nos é contada. Como narrativa, não traz respostas definitivas. É menos da ordem do *dever-ser* do que do simplesmente *ser*. Às vezes, passa batida a quem a recebe. Noutras, porém, talvez receba algum acolhimento, alguma abertura. E, de dentro, mal ou bem instalada, ela acaba dando o que pensar, o que sentir. Talvez assim, despretensiosamente, dê também mais o que viver.

Epílogo

O Deus polinésio não existe. É uma invenção, uma ficção, uma historinha criada por humanos para divertir outros humanos, para fazer o tempo se alargar enquanto não chega o fim. Ao desbancarem Deus — essa pretensão ao absoluto e ao inquestionável — põem em seu lugar não mais algo com as mesmas tendências, com as mesmas aspirações.

Põem no altar aquilo que nos faz humanos, que nos abre os mundos, que nos convida ao convívio e a nos colocarmos nos lugares uns dos outros. Põem no lugar Dele a criação.

É a ficção quem pode salvar. É por meio dela que se escapa de um destino traçado e inapelável. É por meio dela que se descobre o outro em si. Que o si se descobre outro, aberto e a realizar-se. É a ficção o que nos cabe criar para não nos esquecermos de que somos criadores. É a ficção que nos cabe criar para não nos esquecermos de que não somos dados definidos de uma vez por todas por um algoritmo qualquer.

É a ficção quem pode salvar.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ASSIS, Machado de. *Obra Completa — Volume II*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S. A., 1994.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRUNO, Fernanda. Arquiteturas algorítmicas e negacionismo: a pandemia, o comum, o futuro. In: DUARTE, Luisa; GORGULHO, Victor (org.). *No tremor do mundo: ensaios e entrevistas à luz da pandemia*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

COLLODI, Carlo. *As aventuras de Pinóquio: a história de um boneco* (e-book). Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

COPPI, Luiz. *Em defesa do ensino: o comum e a abertura existencial em meio aos algoritmos digitais*. Revista Educação em Questão, [S. l.], v. 61, n. 70, 2023.

COPPI, Luiz Antônio Callegari. *O riso trágico — ou sobre como pensar com um chapéu de bobo*. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação) — Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/D.48.2017.tde-31102017-110016. Acesso em: 2025-01-08.

COPPI, Luiz. Os algoritmos e a errância: notas para ensinar em um mundo digital. *Educação & Sociedade*, v. 45, p. e279318, 2024.

COPPI, Luiz. *Uma pedagogia menor*: reflexões sobre o acaso, a incerteza e o gesto de desmobilizar em Educação. 2021. Tese (Doutorado em Cultura, Filosofia e História da Educação) — Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. doi:10.11606/T.48.2021.tde-28062021-193534. Acesso em: 2025-01-08.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

GÓGOL, Nikolai. O nariz. In: SCHNAIDERMAN, Boris; BEZERRA, Paulo; BELINKY, Tatiana; et al. *Clássicos do conto russo*. [S.l.: s.n.], 2017.

HELDER, Herberto. Teoria das cores. In: _____. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LARROSA, Jorge. *La experiencia de la lectura*: estudios sobre literatura y formación. Ciudad do México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

LARROSA, J. *Tremores*: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LIPOVETSKY, Gilles, e SERROY, Jean. *A cultura-mundo*: resposta a uma sociedade desorientada. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios* — vol. I. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PARISER, Eli. *O filtro invisível*: o que a internet está escondendo de você. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012.

PETIT, Michèle. *Leituras*: do espaço íntimo ao espaço público. São Paulo: Editora 34, 2013.

PETIT, Michèle. *Ler o mundo: experiências de transmissão cultural nos dias de hoje*. São Paulo: Editora 34, 2019

PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo. Cosac Naify: 2015.

RORTY, Richard. *Redemption from egotism: James and Proust as spiritual exercises*". Telos, v. 3, nº 3, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2020.

Yo soy la desintegración: Frida Kahlo e a reintegração poética da vida através do cinema

Sabrina da Paixão Brésio¹
Isis Madi Rezende²

Sempre haverá, é claro, momentos vividos que permanecerão sem tradução possível, mas a tentativa de formar uma história com eles, de vê-los não como uma sequência de destroços, mas como um testemunho capaz de atribuir a esses destroços um sentido é certamente, em tais condições, a única alternativa possível, a única abertura para a vida.
(Rojas-Urrego apud Pettit, 2009, p. 127)

1 Professora Dra. da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo na área de Cultura e Educação. Historiadora (FFLCH/USP). Mestre e Doutora em Educação (FE/USP). Vice coordenadora do lab_arte — Laboratório Experimental de Arte-Educação Cultura (FE/USP). Foi pesquisadora no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc SP. Tem experiência na área de Cultura, com ênfase em Estudos do Imaginário, atuando principalmente nos seguintes temas: mitohermenêutica, literatura, histórias em quadrinhos, cinema e relações de gênero.

2 Doutoranda na Faculdade de Educação da USP e pós-graduada na Arte de Contar Histórias pela Casa Tombada, é atriz, dramaturga, contadora de histórias e educadora. Professora de teatro, integra o lab_arte coordenando o núcleo de narração de histórias Brincar o Conto. Desde sua graduação em Artes Cênicas (Unicamp) em 2003, se interessa pela construção da narrativa em cena, onde focou sua formação e desenvolveu seus trabalhos, se apresentando em festivais, instituições culturais, escolas e bibliotecas. Seus últimos espetáculos são Floresta Invertida, com direção de Eliana Monteiro; Contos de Cá — O pantanal e outras histórias; e Tá Na Mesa, parceria com o Matula Teatro.

Frida Kahlo é, no século XXI, uma personagem conhecida e perene na iconografia que circula no mundo digital e nos produtos comerciais. A fridomania e a estandardização de suas obras e de sua figura, que estampam desde *souvenirs* de exposição até tênis, almofadas, *lingeries* e escovas de dente, ajudam a construir uma mítica heterogênea sobre a vida desta mulher. Em meio à difusão de sua obra e imagem vinculada a uma exploração comercial das últimas décadas, alguns filmes foram produzidos, retratando a artista sob diferentes prismas. Neste texto, nos debruçaremos sobre o primeiro deles, *Frida, naturaleza viva*, dirigido por Paul Leduc. Lançado em 1983, antes da circulação exacerbada da imagem da artista, a obra cinematográfica propõe um olhar não apenas documental, mas poético, para retratar o percurso da intensa pintora mexicana. Nele, examinaremos em sua fotografia, montagem, proposta narrativa e roteiros, certas escolhas estético-narrativas que demonstram uma composição de sentido espiralar e fractal de uma história de vida.

Antes de adentrar o diálogo com a película, vale retomar o lugar desse símbolo no imaginário, principalmente, de países das Américas. Reforçando o carácter heterogêneo desse *frisson*, em 2002, o filme estrelado por Salma Hayek e dirigido por Julie Taymor nutre a fridomania, e reaviva Frida como um símbolo pop, replicado rapidamente pelas redes sociais e abraçado por pautas feministas, anticapacitistas, de liberação sexual. Indicado a seis categorias no Oscar, faturando três, e com diversas indicações a melhor atriz pela performance da mexicana-estadunidense Hayek, o filme projeta na grande mídia a história de Frida, capilarizada com o apoio da indústria cinematográfica de Hollywood.

Observando a produção artístico-cultural em torno dela, Néstor Canclini avalia que “Os meios de comunicação costumam embrulhar em série as experiências, e também convocam para o inesperado” (2011, p. 27). Seu artigo articula-se a partir de pesquisa realizada com públicos visitantes de exposições sobre ela, em que fica evidente o impacto que a circulação midiática na televisão e rádio operou, confluindo milhares de pessoas para filas em museus que, até então, nunca haviam frequentado. Como apontado no estudo, o grande afluxo de pessoas que foram até as exposições em 1983, 2004 e 2007, vinham de grupos escolares, que reconheciam autora ou obras a partir dos

livros didáticos, e pessoas motivadas pela divulgação audiovisual. Na luta encampada entre o campo das artes e a indústria cultural, o autor reconhece o papel das mídias de massa em instigar a mobilização pública para fruir espaços de arte.

O mote-Frida não parece esgotar-se, com novos filmes, livros e desdobramentos em pesquisas, produções teatrais e performances. Em 2024, a documentarista peruana Carla Gutierrez lança o filme *Frida*, debutando como diretora no *Festival Sundance*. Atualmente disponibilizado via *streaming*, o longa é construído buscando a voz da pintora, a partir de seus diários, entrevistas e cartas. Narrado em espanhol, ouvimos o que Frida relatou em escritos ao longo de sua vida, num entrelaçamento com textos de Diego Rivera, André Breton e demais documentos da época. Buscando reconstruir a biografia de Frida com suas próprias palavras, a diretora utiliza recursos do cinema de animação e infla movimento em suas pinturas, que se constituem como coisas vivas junto à narração, ultrapassando sua bidimensionalidade pictórica.

Em outra perspectiva, o filme *Frida, naturaleza viva*, de 1983, se vale de poucas palavras e da livre associação de memórias para abordar vida e obra da artista. Coescrito e dirigido pelo cineasta mexicano Paul Leduc, ele se insere no novo cinema latino-americano, produzido no agitado panorama político da segunda metade do século XX, em que a Guerra Fria, as revoluções cubana e chilena, e as ditaduras militares compõem o quadro geral da América Latina. Novas estéticas cinematográficas, ligadas ao cinema documental e ao cinema de protesto se desenvolvem ao longo do continente, como o *Cinema Novo* brasileiro, o cinema cubano e o *Nuevo Cine Mexicano*. Em comparação com seus sucessores, este longa obteve pouca circulação, ficando restrito a mostras e festivais, e, posteriormente, em DVD.

Propõem-se ler no filme seu modo de narrar como uma incursão simbólica do devaneio e da memória na constituição da história de vida. Neste entrecruzamento da ficção com a biografia, o recurso audiovisual propicia um encontro com a produção de Frida sobre si mesma, de modo que, transformando a vida em arte, pudesse *sobre-viver*.

Frida, naturaleza viva (1983)

*O filme é representação e ao mesmo tempo significado.
Ele remixa o real, o irreal, o presente, a vivência,
a lembrança e o sonho no mesmo nível mental comum.
Como mente humana, ele é tão mentiroso quanto verídico;
tão mitômano quanto lúcido.*

(Morin, 2014, p. 240)

O longa-metragem de Paul Leduc reconta a vida da pintora mexicana Frida Kahlo (6 de julho de 1907 — 13 de julho de 1954), tomando como ponto de partida seu leito de morte. Através de passagens biográficas que surgem como delírios, sonhos e lembranças, sem ordenamento temporal ou linear e praticamente sem diálogos, o espectador vê um fio de acontecimentos pessoais e políticos rememorados pela protagonista, e sua transposição estética de fatos pessoais sobre sua condição física e emocional em pintura. O filme se estrutura através de fluxos de lembranças, que mesclam diferentes idades, relacionamentos, alegrias e perdas. Propondo uma montagem que dialoga com as experimentações do *Nuevo Cinema Mexicano*, Paul Leduc imprime lirismo e delineia um equilíbrio tênue entre as boas e más lembranças, demonstrando assim a complexidade da vida de Frida, que não pode ser resumida apenas a seu relacionamento com o muralista Diego Rivera, ou a sua dor crônica.

Assim, o filme inicia com um intertítulo que situa o espectador sobre quem é Frida, suas contribuições e relações sociais (amores, amizades, militância), e explicita que as cenas subsequentes serão memórias da pintora antes de falecer. Com esta informação, a obra ancora-se na ficcionalização biográfica, em que fica nítido um processo de fabulação sobre as *possíveis memórias que Frida poderia ter tido antes de morrer*. Com este fio condutor, o filme liberta-se de uma pretensão de documentar o real *stricto sensu* para, a partir da especulação poética, transitar por referências factuais e históricas, num exercício de imaginação, o que o afasta de um docudrama (como a obra de Carla Gutierrez), ou de uma biografia romantizada (como o homônimo de Julie Taymor), para um efetivo exercício experimental de narração visual.

Na construção filmica, verifica-se movimentos de circularidade que relacionam a dicotomia externo-interno, e que autorreferenciam signos e analogias à complementação desta dinâmica. Como exemplo, temos na composição inicial uma sequência de cenas externas, com um close na fachada do Palácio de Belas Artes, em que vemos as *esculturas da Harmonia*, esculpidas em estilo *art nouveau*, e abaixo dela uma das figuras mascaradas esculpidas por Gianetti Fiorenzo, seguido por um plano interno, em que vemos o caixão de Frida velado no Palácio, com homens cobrindo o ataúde com a bandeira vermelha socialista. Já no desfecho do filme, temos Diego Rivera no mesmo salão, retirando a bandeira e saindo do plano, deixando o caixão sozinho, seguido por uma sequência de *closes* em pinturas de Frida, finalizando com o quadro *El sueño ou La cama* (1940). Começamos com representações suntuosas das Belas Artes europeias, encerramos com as artes de Frida. No princípio, pintora é velada por uma coletividade e, ao final, seu ataúde é deixado só.

O plano sequência seguinte ao do Palácio, se dá com um *travelling* adentrando o quarto da pintora, esmiuçando detalhes da mesa com frutas que remetem a seus quadros de natureza morta, retratos, livros e tudo que compunha sua morada. O quarto e a cama são elementos fundamentais, pois definem o lugar do presente, o eixo narrativo da obra, de onde os turbilhões de memórias terão origem e fim. Esta circularidade pode nos remeter ao *ser redondo* de que trata Bachelard, em que “A contemplação se desdobraria em ser contemplante e ser contemplado” (1993, p. 273). Assim sendo, os movimentos de circularidade na montagem filmica convergem para um jogo duplo em que contemplamos Frida, ao passo que ela contempla a si mesma e ao mundo, devolvendo-os seu olhar.



Figura 1. À esquerda, *frame* do plano-sequência inicial do filme (1983), com a primeira aparição de Frida (Ofélia Medina). À direita, a pintura *El sueño* ou *La cama* (1948), última imagem do filme.

Na coleção iconográfica de Kahlo, a cama possui certa relevância, já que é o local em que passou grande parte da vida, desde a infância com poliomielite, e suas sucessivas convalescenças. Após seu trágico acidente em um ônibus, seus abortos, suas numerosas cirurgias, será numa cama que participará de sua primeira exposição individual. A cama é seu microcosmo, lugar de nascimento e morte, de prazer e dor, especialmente de sua criação artística, já que é nela que começará a pintar. No filme, o leito será o ponto fixo dos espiralares fluxos de rememorações.

O labirinto é frequentemente tema de pesadelo, mas a casa é labirinto tranquilizador, amado apesar do que pode no seu mistério subsistir de ligeiro temor. [...] A própria organização dos compartimentos do apartamento ou da choupana: canto onde se dorme, lugar onde se prepara a refeição, sala de jantar, quarto de dormir, dormitório, sala de estar, celeiro, casa da fruta, granja, sótão, todos estes elementos orgânicos trazem equivalentes anatómicos mais do que fantasias arquiteturais. A casa inteira é mais do que um lugar para se viver, é um vivente. A casa redobra, sobredetermina a personalidade daquele que a habita. (Durand, 2012, p. 243)

O quarto, como os demais espaços de sua casa azul, é repleto de espelhos, e é sua visão em um deles que iniciará o primeiro fluxo de memórias. Estes fluxos dizem

respeito às lembranças que não seguem uma ordem linear ou temporal, e que vão se sobrepondo umas às outras, desdobrando-se em acontecimentos de sua vida, como sua família (seu pai e sua irmã Cristina), seus amores e sua bissexualidade, suas debilidades físicas, sua produção artística. Cortes abruptos retornam à ação ao quarto da artista que agoniza. As lembranças não ocorrem apenas com as memórias íntimas, mas também com sua presença em situações coletivas — como passeatas, manifestações camponesas no *dia de los muertos*, com seus alunos, em sua militância política junto ao Partido Comunista mexicano, e sua hospitalidade durante o exílio de Leon Trotsky e Natália Sedova — desenhando esta circularidade entre o interno-íntimo e o externo-coletivo.



Figura 2. *Frame* com Frida em seu quarto, na primeira vez em que se olha no espelho, o que desencadeia o primeiro fluxo de memórias.

O filme retrata Frida não apenas como uma agente na História, mas como uma pessoa que viveu as catástrofes da primeira metade do século XX, o que atravessará sua pintura. Embora o envolvimento político da pintora seja sabido, a obra dá grande destaque a este protagonismo, o que pode ser explicado também pelo posicionamento do diretor, que conta com um histórico de produções fílmicas de cunho sociopolítico sobre o México e a América Latina, como *Reed, México insurgente* (1973), e *Etnocídio, notas sobre el Mezquital* (1976), dentre outras (Acervo [...], s/d). Isso se nota também na forma de utilização econômica de diálogos, priorizados nas cenas com debates,

divergências e reflexões sobre o socialismo e o movimento campesino. Diálogos, como observado nas memórias com Trotsky, Rivera, Siqueiros, muitas vezes proferidos em russo, alemão e francês, sem a preocupação de tradução, tornando aquilo que se diz igualmente íntimo. Ademais, na ficcionalização das memórias, Frida é contida na fala, expressando-se por frases curtas, palavras isoladas e canções. Esta escolha estética que economiza no discurso verbal, amplifica os sentidos mais profundos que as imagens e sons conformam, constelando a complexidade de sentidos da vida da pintora, e suas múltiplas significações, dizendo-nos muito de outras maneiras, como será visto adiante.

Las dos Fridas: o olhar fractalizado de Paul Leduc

A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de um ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos um mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel.

(Bachelard, 1993, p. 190)

Frida Kahlo encontrou na pintura uma forma de traduzir sua dor e dar forma a ela. Isso é o que a ancora no mundo e no próprio corpo, possibilitando materializar e transformar a dor invisível de um corpo fragmentado numa expressão estética de leitura de si e do mundo em que está inserida. Esta dor não é apenas física, de um corpo fraturado, perfurado, cingido, mas também de uma *angústia existencial*, é a dor de viver em um mundo onde os governos autoritários crescem, em que ela presencia a violência repressiva aos campesinos, em que a cultura hegemônica busca maneiras de apagar a cultura mexicana. Esta preocupação aparece no filme, sintetizada em carta de Trotsky, na qual responde à pintora sobre suas dúvidas quanto ao comprometimento político de sua arte, que ela entende ser pouco, ao que o intelectual diz:

el arte proletario y el uso pedagógico o propagandístico del arte no son las únicas formas de la cultura revolucionaria; los nuevos obreros del mundo necesitan también lo que tú estás ofreciendo: el concepto de complejidad

psicológica del hombre, las fuerzas de la pasión y del instinto, la profundidad del conocimiento del sueño, que los elevarán a alturas que en el pasado sólo a unos cuantos génios han estado reservadas... (Leduc; Blanco, 1992, p. 51)

Esta passagem inscrita no filme posiciona ou mostra o teórico marxista defendendo a expressão da subjetividade como de grande importância para todos, incluindo o proletariado. O que dialoga com o filósofo francês Jacques Rancière, quando nos diz que “Para os dominados a questão nunca foi tomar consciência dos mecanismos de dominação, mas criar um corpo voltado a outra coisa que não a dominação” (2012, p. 62). A fruição — não só da obra artística, mas também a da paisagem, a da cidade ou o que o autor chama de “apoderar-se da perspectiva” — define a presença em um campo que não é o do trabalho, “é romper a divisão entre os que estão submetidos à necessidade do trabalho dos braços e os que dispõem da liberdade do olhar” (2012, p. 61).

A arte de Frida está também nesse campo, ao expor e representar o corpo (seu corpo, bem como o corpo social, coletivo) numa perspectiva que vai além da objetividade produtiva. Leduc, em seu filme, propõe também isso, quando abusa de imagens que tiram o espectador do tempo da produção ao mesmo tempo que o convida a uma função ativa na construção de sentido narrativo. Se “a ficção não é criar um mundo imaginário oposto ao mundo real, mas criar dissensos, mudando nossa percepção sobre os acontecimentos” (Rancière, 2012, p. 65), a concepção fílmica da biografia de Frida, ao fragmentar-se, propõe uma forma de recontar a trajetória da artista e de recontar a História. A experiência artística provocada aqui pelos dois artistas (Frida e Leduc) permite olhar para a História a partir de como eles abordam a trajetória de Frida, ao mesmo tempo que, ao recontar o percurso da pintora a partir desse viés, oferecem a oportunidade de criar novos imaginários, outras possibilidades de existir, com corpos que são vistos para além do tempo da produção.

Em *O cinema ou o homem imaginário*, Edgar Morin se debruça sobre o desenvolvimento técnico e artístico a partir da interação constante entre o imaginário, o psiquismo e o ato criativo. Sobre isto, afirma que “De fato, o cinema une indissoluvelmente a realidade objetiva do mundo, tal como a fotografia a reflete, e a visão subjetiva desse mundo, tal como a pintura dita primitiva ou *naïf* a representa” (2014, p. 242). Na película, estas esferas se complementam, com o uso acurado de uma fotografia de cena

que incorpora as pinturas como componentes narrativos e atuantes no jogo dramático, da mesma forma em que as fotografias são marcos do registro factual da história vivenciada por Frida, e recontada via rememoração. Fotos, pinturas e cinema criam uma linguagem complexa que sutura este ser fragmentado de Frida.

Denominada ora *naïf*, surrealista ou primitivista, as obras de Frida reiteram signos e conformações simbólicas ancestrais para afirmar uma mexicanidade, que performa também em suas indumentárias e objetos que a rodeiam. Esta prevalência de referências regionais conectadas ao passado originário explicita um *leitmotiv* caro a nações latino-americanas em processos de reconstituição política pós-colonial. A virada do século XIX-XX é cenário de efervescências revolucionárias por toda Latinoamérica. A busca de ruptura com uma lógica colonial, bem como a formação de soberanias nacionais descoladas da ordem europeia, estimula a busca e validação do que possa ser considerada uma identidade nacional, que tem nos movimentos modernistas um exemplo. As artes serão palco do embate e da defesa da constituição identitária de um povo diverso, amalgamando signos que podem ser entendidos como *tipicamente* brasileiros, cubanos, colombianos, mexicanos. Os temas da miscigenação e do passado pré-hispânico são reproduzidos e debatidos por ela junto a seus alunos do *Seminário de Cultura Mexicana*, da qual foi cofundadora em 1942.

Diferentemente de uma arte representativa com olhar exótico, os murais de Diego Rivera, José Orozco e David Alfaro Siqueiros, como também a produção de Frida, incorporaram cores e tons locais, explicitando os rostos do povo e seus fazeres, além de uma natureza nativa e pujante, sob uma influência do pensamento marxista e dos movimentos campesinos e operários que eclodem pelo mundo. No artigo publicado na revista *Así*, em 1941, após entrevista com Frida Kahlo, a escritora mexicana Elena Garro (2025, p. 16) assinala que:

Sua pintura é como um diário; não um diário bobo, de colegial; nem um diário de pessoa madura, e sim de colegial sonâmbula, com pesadelos, com visões, com pressentimentos e lembranças. Sua pintura é mais realista do que os críticos imaginam e, afinal, quase não tem fantasia, mas memória, o que é mais importante. Memória, não para o mundo exterior, mas para seu

próprio mundo íntimo; olhos, não para a paisagem, mas olhos interiores, para dentro, para ver os sonhos, os sentimentos, os rostos e as mãos que a foram formando lentamente, desde antes de ela nascer.

Em vista disso, pode-se reconhecer um movimento espiralar na produção de Frida, ilustrada no filme. A despeito de suas tragédias pessoais, que a mobilizaram para a pintura, a artista nunca deixou de refletir e traduzir em arte sua interpretação do que passava na sociedade em que estava inserida. Vemos, no filme, a elaboração cuidadosa do intercâmbio entre o externo e o interno, o coletivo e o íntimo, o noturno e diurno, a consciência desperta e o pesadelo; e como uma esfera interfere e traduz a outra.



Figura 3. *Frames* que exemplificam o jogo de pares utilizados no filme. À esquerda, na intimidade de seu ateliê, Frida trabalha em um autorretrato. A fotografia de cena reafirma a fractalização da pintora, vista sob diversos ângulos com o uso dos espelhos. À direita, na carpintaria, a artista observa e é observada por sua multiplicação iconográfica. A pintura que ela olha é um autorretrato *La Máscara* (1945), único do conjunto em que ela encobre o rosto.

O filme se vale deste desdobrar-se que Frida imprime às suas obras, e incorpora o jogo de pares também na composição das cenas. O uso de espelhos, reflexos e autorretratos da protagonista, cria um caleidoscópio que reforça o mote da fragmentação vivida e sentida pela artista, e sua busca de se recompor via expressão artística. Na figura 4, recortamos *frames* da cena em que aparece a pintura mais icônica deste desdobrar-se: *Las dos Fridas*. Neste fragmento, a câmera percorre o quadro em detalhes,

como um olho que prescruta a obra. Na sequência de *closes*, o quadro se abre e revela a pintora em sua cadeira de rodas, fitando sua obra. Logo, enquanto espectadores, somos Frida a analisar e avaliar cada ponto de sua própria criação sobre si.



Figura 4. Frames de cena na qual a câmera explora o quadro *Las dos Fridas* (1939)

Escrito nos últimos 10 anos de sua vida, seu diário é publicado em *fac-símile* em 1995. Dentre suas anotações, Frida registra a origem de *Las dos Fridas*, como uma recordação de infância: “Devo haber tenido seis años cuando vivi intensamente la amistad imaginaria con una niña... de mi misma edad más o menos. En la vidriera del que entonces era mi cuarto [...] sobre uno de los primeros de la ventana, echaba ‘baho’. Y con un dedo dibujaba una ‘puerta’” (2005, p. 245). Esta memória aparece referenciada em cena do filme, com Valentina Leduc interpretando a jovem Frida, e desenhando com seu hálito nos vidros da janela, algo muito particular e íntimo que a película não nos permite saber.



Figura 5. *Frame* com a jovem Frida e sua tela feita de transparência e sopra.

Reconhecendo, pois, sua produção iconográfica como um diário visual temos como *motif* recorrente a representação de duplos. Seja sua própria imagem duplicada em espelhamentos que fractalizam sua figura, ou na explicitação da *coincidentia oppositorum*, em que a pintora expõe as contradições amorosas, culturais e sociopolíticas que percebe a sua volta, convergindo para uma leitura estética de momentos fugidios da vida, capturados pelo labor sobre a tela.

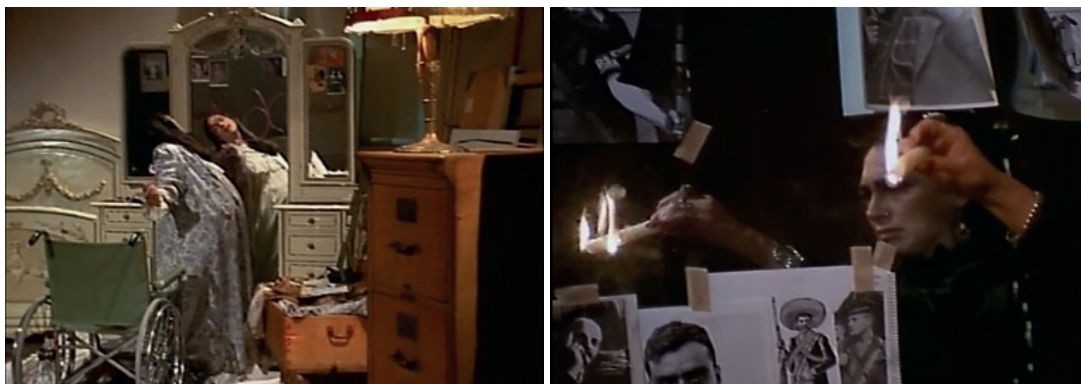


Figura 6. *Frames* em que a protagonista interage conscientemente com os espelhos.

Na Figura 6, temos duas composições que exemplificam esta paridade narrativa. À esquerda, num quarto de infância iluminado e repleto de música, uma Frida alegre

canta e dança, mirando seu reflexo 'grávido de futuro'. À direta, no mesmo cômodo, à meia luz, Frida desiludida bebe, chora e se põe a queimar fotos e cartas, até derrubar a vela e testemunhar, impassível, o fogo alastrar-se pelo chão.

O uso narrativo dos espelhos implica uma contradição dialógica, inerente à percepção do real. Ao passo em que o espelho permite a artista mirar seu modelo para ter um referencial realista de proporções e movimentos, multiplicando ângulos para melhor compor o todo em sua verossimilhança, ao mesmo tempo, o corpo que posa é fragmentado, decomposto, desintegrado. E não seria este o permanente movimento de apreensão do real? Uma constante tentativa de reunir e ordenar aquilo que a memória e os registros salvaguardam em partes esparsas, sempre inapreensíveis em sua totalidade?

Soy un pobre venadito

El cine no es solo imagen, es también sonido, sonido que pueden ser de los diálogos, puede ser silencio, puede ser de música...

(Leduc *apud* Castillo, 1994, p. 36)

Em entrevistas, como a cedida à Luciano Castillo, Paul Leduc aborda o processo de concepção e realização de *Frida...*, elucidando escolhas conceituais e técnicas que embasam a construção final do filme. Uma destas preocupações era não transformar a obra em uma narrativa melodramática, que não reduzisse toda a contradição e complexidade que esta figura histórica congrega. Depois de resistir por um tempo à ideia (seu projeto inicial com a atriz Ofélia Medina era sobre a fotógrafa Tina Modotti), ele passa a trabalhar no roteiro junto à José Joaquín Blanco, e que sofrerá mudanças substanciais, como será ponderado na sequência. Uma das modificações mais relevantes, contudo, é a da relação entre o dito e não dito, e da significação das palavras.

No longa-metragem, vida e obra se misturam, com predomínio das imagens sem falas; a maior parte das cenas exclui a palavra dita, os poucos diálogos que aparecem estão ligados a questões políticas, que precisam ser ressaltadas e explicadas com palavras:

Ao exibir *Frida, Natureza Viva* no Brasil, ainda em cópia 16 milímetros, durante a Jornada de Cinema da Bahia (setembro de 1985), perguntamos a Leduc por que a opção por tão poucos e tão sintéticos diálogos, em se tratando de um filme histórico-político. A resposta veio acompanhada de sua mordaz inteligência: “as palavras, em meu país, vivem desgaste brutal”. E exemplificou: “somos governados há mais de 70 anos por um partido, o PRI, que se chama Partido Revolucionário Institucional. Há uso mais impróprio que esse atribuído ao qualificativo revolucionário?” (Caetano, 2022, s. p.)

Se, consoante à sua leitura política, o diretor prioriza os diálogos em contexto de discursividade política, dominada pela corporeidade e voz masculinas, por vezes em outras línguas que sequer são traduzidas, reafirmando assim o caráter esvaziado de seus sentidos para o espectador. O contraponto poético que Leduc incorpora à voz de Frida é a canção. Frida canta.

A música presente no filme é sempre diegética, integra a ação ou nasce dela. No mesmo movimento dual interno-externo/íntimo-coletivo, as canções ora agregam o corpo social ao qual Frida se unia entoando alabados com os camponeses, como nas cenas de celebração da memória de Zapata durante o *dia de los muertos*, e em outra parte celebrando o aniversário de morte do líder político. Junto a *Los Fridos*, seu grupo de alunos do *Seminario de Cultura Mexicana*, canta em torno da mesa comensal a canção popular *El venadito*, seguida pela *Internacional*.



Figura 7. *Frames* com momentos em que Frida integra cantares coletivos, ora como observadora, ora como integrante das cantorias.

Na esfera doméstica, acompanhando uma memória íntima e profunda, ela canta o tango *Damisela encantadora*, grávida, enquanto mira a foto do pai, brinca com bonecas, desenha no espelho com batom, dança, é uma cena alegre que precede a perda do bebê (Figura 6); cantarola um trava-línguas com a mulher que lava roupas; canta um bolero de Agustín Lara, enquanto cozinha junto a uma amiga antes de beijá-la; depois da amputação de sua perna, enquanto repousa em seu jardim, sua enfermeira entoa para ela.



Figura 8. *Frames* com duetos cantantes do cotidiano, na intimidade da casa, em espaços de cuidado e afeto.

O canto, diferente do discurso político, se consubstancializa em voz de cuidado, de cura, de acalanto. Mesmo quando as canções remetem ao universo da política, como é o caso do grupo de artistas que canta em volta da mesa, elas trazem um envolvimento afetivo com a mesma, como se a canção trouxesse a ela o conforto do pertencimento.

A canção e a própria musicalidade da língua e da poesia estão presentes desde os primeiros momentos da vida quando os bebês ouvem a musicalidade do mundo durante a gestação e depois quando são ninados e dançam através das mãos que o conduzem, trocam as fraldas e as roupas. Esse acalanto cria a possibilidade de compreensão do mundo e é nele que reside o conforto do pertencimento. A palavra e o som dão sentido ao universo que se apresenta ao mesmo tempo que transmitem as experiências de nossos ancestrais, os conhecimentos, as emoções, as sensações. Às vezes dando forma à nossa realidade interna pessoal, transgeracional, social. Discorrendo sobre a relação entre as artes e situações de crise, como a de refugiados e migrantes, a antropóloga Michèle Petit (2024, p. 51-52) aponta a importância da língua, sua musicalidade e sua poesia na salvaguarda de memórias e traumas que são difíceis de serem verbalizados:

Esses poemas os reconectam com o universo ao seu redor, ao mundo natural e, por vezes, ao sobrenatural. As palavras compõem um mundo muito habitável. [...] essa língua permite transformar preocupações e tristezas em beleza: ‘assim, quando tenho um problema, encontro para ele um poema’, diz uma moça. ‘É uma maneira de não se esquecer de tudo o que você atravessou. O poema se torna um apoio.

A autora tece sua observação no contexto do desterro e memória, contudo, emprestamos essas palavras para compreender a composição do filme, na medida em que se usa esse recurso narrativo para ofertar certo conforto à protagonista e ao público, neste turbilhão de memórias traumáticas.



Figura 9 Reproduções dos quadros *Mi Nana y Yo* (1937) e *El abrazo de amor de El Universo, la Tierra* (México), *Yo, Diego e o Señor Xólotl* (1949).

Como as pinturas de Frida demonstram, a artista cria um mundo em arte no qual possa se acalantar, tomar-se nos próprios braços, ao duplicar-se na tela. Frida traduz em pintura tanto sua trajetória quanto a busca pela valorização dos elementos da mexicanidade, os signos que congregam um povo em sua cultura. Mais do que transformar a tristeza em alegria, se trata de reconhecer a tristeza, dar forma a ela e transformá-la em beleza, em poesia. A música popular que Frida canta junto a seu grupo de alunos, *Venadito*, alude a um ‘cervinho’ que não é manso, e que gosta das mulheres bonitas, preferindo ter mais de uma para não enjoar. Uma música de chiste, entoada popularmente, registrada no filme *La Cucaracha/ Os soldados de Pancho Villa* (1959), épico de drama histórico que foi indicado ao prêmio *Palma de Ouro* no *Festival de Cinema de Cannes* no mesmo ano. Animada e brincante, faz uma oposição-complementar à pintura de Frida *El venado herido*, onde ela se representa como um cervo, ferida tanto pelas dores crônicas de suas inúmeras intervenções cirúrgicas, quanto pela relação amorosa com Diego Rivera.



Figura 10. Reprodução de pintura *El venado herido* (1946); frames do filme, com Frida bebendo e desenhando, enquanto cantarola, com som de chuva ao fundo. O desenho *Avenida del engano* (1947) faz referência à conturbada relação com Diego Rivera.

Petit (2024, p. 49) amplia a questão da poesia e da canção para a narração de histórias e para a narração dos próprios sonhos, responsáveis por abrir portas para o mundo:

Às vezes, são narrativas de sonhos que abrem portas para outros lugares, para outro mundo [...] Toda uma gama de palavras, lendas e histórias abrindo para um mundo paralelo que, no entanto, os ancorava no mundo real, tornando-o desejável, habitável. Pois desde a mais tenra idade, a linguagem metafórica e narrativa, essa parte essencial da transmissão cultural, parece estar intimamente ligada à possibilidade de encontrar um

lugar. De sentir que estamos não apenas conectados àquelas e aqueles que estavam aqui antes de nós, mas intimamente ligados ao que está ao nosso redor, somos partes disso, estamos presentes nisso.

Este universo onírico, que também está presente nos fluxos espiralares da memória como condutor da leitura biográfica, conflui para este sentido de captura do mundo sensível, que permite um re-conhecimento de si em relação com o mundo. A economia das palavras se converte na musicalidade das vivências contidas na canção partilhada:

Harmonia com o mundo interior, consigo mesmo, mas também com o que nos cerca. Como se toda relação com o mundo fosse dotada de musicalidade quando a língua é “como uma canção”. [...] Harmonia momentânea mas que se inscreve no corpo e na alma e deixa rastros. (Petit, 2024, p. 58)

Neste sentido, a incorporação das canções corrobora a intencionalidade em abraçar o que é popular, do povo, transposto em musicalidade, cor, som e que, ao mesmo tempo, foi popularizada na primeira metade do século XX pelo cinema feito no México. A canção deixa de ser um elemento acessório ou ilustrativo, como um efeito sonoro de ambiência, para compor uma verossimilhança com a musicalidade no cotidiano. Frida rememora acalantos, canções populares, hinos de protesto, baladas amorosas, como movimento comum do dia a dia, com ato poético. Mesmo em sua cama, num intenso momento de dor, ela se vale do verso ¡Ay, Jalisco, no te rajes! (Oh, Jalisco, não recue!), música homônima de 1941, para suportar uns instantes mais a vida, que já se despede.

Capturar o efêmero

O real precisa ser ficcionado para ser pensado.
(Rancière, 2009, p. 58)

Frida, através de seu trabalho artístico, encontra lugar para a sua dor e cria possibilidades de existências em um espaço entre a limitação do corpo e a possibilidade do sonho, não o sonho fútil sinônimo de perfeição, mas o sonho que beira o devaneio, a criação, *poiesis*. Na introdução de *A poética do espaço*, Bachelard faz uma ressalva à psicologização das imagens poéticas, a saber, uma insistência na busca de sentidos na imagem, anteriores à imagem, as *dores do poeta*, como sublimação (1996, p. 14). Com este alerta, reconhecemos como as leituras e interpretações sobre a iconografia de Kahlo tendem a enquadrar sua obra em relação constante com o seu acúmulo de sofrimentos, perdas, decepções, desastres. Do mesmo modo, “Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos um mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel” (Bachelard, 1993, p. 190). Frida foi um corpo imóvel por muito tempo, tendo apenas o horizonte de sua cama como parâmetro do mundo factual. Mirando-se no espelho no teto de seu dossel, ela mergulha para dentro, e exterioriza em tinta seu mundo imenso.

As escolhas narrativo-visuais de Leduc fazem desfilar aos olhos uma sequência de cenas e imagens remetem ao universo estético de Frida Kahlo, os objetos presentes nos quadros, as cores usadas pela pintora aparecem de modo que temos a sensação de estar dentro de seus quadros, de vários de seus quadros, sem uma ligação cronológica explícita, dando espaço ao público de criar suas próprias narrativas a partir das imagens. Além de espectadores, somos convocados a nos tornar “co-criadores” do filme:

A obra de ficção é uma pilha radioativa de projeções-identificações. Ela é o produto, objetivado em situações, acontecimentos, personagens e atores, reificando em uma obra de arte os “devaneios” e a subjetividade de seus atores. [...] Mas essa obra é estética, ou seja, destinada a um espectador que permanece consciente da ausência de realidade prática daquilo que é apresentado: a cristalização mágica se reconverte para esse espectador em subjetividade e sentimentos, ou seja, em participações afetivas. (Morin, 2014, p. 123)

A intencionalidade da participação ativa de quem vê o filme orienta a experimentação fractal e acrônica proposta por Leduc. Ao não priorizar a ordem temporal da biografia, ou fornecer maiores dados e referências históricas ao longo do filme (os dados ficam restritos aos créditos iniciais), o diretor convoca os conhecimentos, e desconhecimentos sobre a história mexicana de seus contemporâneos, de modo que vamos juntando peças de um mosaico que mistura imagens concretas, conhecimentos prévios, devaneios, sensações e nossa própria relação com a História, que assistimos fractalizada no movimento espiralar que a película propõe. Nisto, alinha-se à advertência de Bachelard sobre a fenomenologia das imagens poéticas:

Mesmo numa arte como a pintura, que oferece testemunho de um ofício, os grandes sucessos estão fora do ofício. [citando Jean Lescure]: “[...] Portanto, é preciso que o saber seja acompanhado de um igual esquecimento do saber. O não-saber não é uma ignorância, mas um ato difícil de superação do conhecimento. É a esse preço que uma obra é a cada instante espécie de começo puro que faz de sua criação um exercício de liberdade”. (Bachelard, 1996, p. 16)

O mesmo se revela no exercício de desprendimento de ideias, entre roteiro e finalização fílmica. O acervo online Paul Leduc reúne centenas de documentos sobre sua vasta filmografia. Dentre eles, encontram-se arquivos de roteiros do filme, que nos permite vislumbrar ‘todos os filmes que poderiam ter sido e não foram’. Recorremos a dois deles, *Frida y Diego (primer orden tentativo de secuencias)*, de 1982, e *Frida, Naturaleza Viva*, de 1992.

À primeira vista, percebemos que as propostas iniciais eram mais explícitas e descritivas. Como exemplo, o roteiro *Frida y Diego*, demonstra o peso que a relação entre os artistas teria, como primeiro plano narrativo. Rivera é registrado nas pinturas de Kahlo em diversos momentos, e também a inclui em alguns de seus murais. Analisando o diário de Frida, é notória a presença exacerbada que Diego ocupava em sua vida. Registros como: “nadie sabrá jamás como quiero a Diego”; “Diego = Yo =, Diego Universo, Diversidad en la unidad.”; (2005, p. 234-235) “DIEGO estoy sola” (p. 244), dentre outras. Certa da amputação de seu pé, Frida anotara: “Ojalá y pueda ya caminando dar todo el esfuerzo que me queda para Diego. Todo para Diego” (p. 277).

Neste esboço (Viñas, 1982), o predomínio da relação intempestiva entre os dois denota uma construção da personalidade de Frida com grande instabilidade emocional, reforçada logo na cena de abertura (p. 1) com expressões como: “[Frida] se lanza a la calle”, “Se retoma la fiesta entre gritos”, “[Frida] cabellos soltos, tambaleándose, exitada, los brazos en alto”; “Frida llega al portón de la casa gritando: Nunca más!.. Pasa lo que pase, nunca más!”; “entre mui alegre e desmesurada”; “Diego tiene que recorgela antes que caiga”; “se planta el conflicto de sumisión y rebeldía, de escape de límites; entre los deseos reprimidos de Frida y la debilidad de cuerpo (que irá punteando todo el curso del film)”. A descrição acima vai de encontro com a imagem da mulher intensa, mas secreta um viés de juízo de valor em relação a essa postura, que explicita o nas entrelinhas o senso comum. Coloca-se sobre Diego a postura do homem ‘salvador’, ‘que tem juízo’, enquanto da mulher ‘escapam arroubos criativos’. Ainda que Frida transitasse entre a adoração apaixonada e a tristeza pela instabilidade de seu relacionamento, ao final ambos encontraram um meio termo para viverem juntos até sua morte.

Outro ponto destacado pelo roteiro é a hiperexploração de situações de sofrimento de Frida. Um exemplo se dá na primeira cena do roteiro, na qual Frida aparece em seu ritual de colocar o colete ortopédico: ela estaria pendurada por um cabo, amarrado na viga da habitação, ajudada por uma criada. Conforme descrito: “Frida intercala pinturitas y espejitos cor pluma de colores en su corsé (rompiendo la sordidez de la situación). Se lo van colocando, Frida se impacienta y decide bruscamente no ponérselo” (Viñas, 1982, p. 1). A cena descrita mostra uma ‘sordidez’, como aponta o próprio roteiro, que valoriza a dor e as posturas irascíveis de Frida.

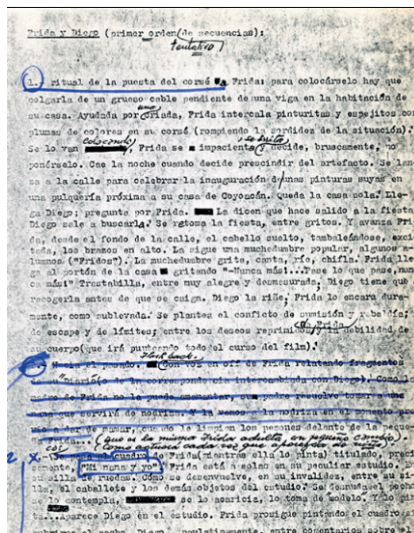


Figura 11. Página do roteiro *Frida y Diego*, com marcações e indicações. Acervo Paul Leduc, classificação PL.F.FDA.D.005

Publicado em 1992 pela *Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*, o segundo roteiro que consultamos consolida uma versão mais finalizada dos tratamentos anteriores. Ainda que mantenha a mesma estrutura que vemos no filme, o *script* inclui indicações de cenas que não foram postas na montagem final. Nesta versão, permanecem indicações de cenas em que o corpo de Frida seria mais exposto, como na cena 02 (p. 13), em que ela estaria pintando o quadro *Mi Nana y Yo* (Figura 9) e, enquanto se mira nos espelhos, deixaria o seio desnudo, como modelo. No filme, contudo, a nudez foi retirada, e o quadro alterado (Figura 3). Outra cena alterada é a 23 (p. 35), em que Diego pinta uma modelo negra, e “Frida explota y arremete a golpes de muleta tirando todo lo que encuentra a su alcance” (p. 35).



Figura 12. Frame de cena em que a modelo se multiplica em ângulos a partir de uma dezena de espelhos. Diego aparece ao final do *travelling*, pintando-a.

No filme, a cena se desenvolve com um *travelling*, em que a câmera passeia pelo ateliê, no espaço repleto de espelhos que recortam e esquadrinham o corpo feminino nu, até desvelar Diego que olha a modelo e, pela pintura, recompõe este corpo. Frida não surge neste momento, há um corte brusco para quadro em que ela, de negro, bebe sozinha e triste, contemplando uma série de fotografias de personalidades políticas e, em sua tristeza, começa a queimá-las (Figura 6).

Comparando os roteiros disponíveis no Acervo, nota-se que a intenção inicial do filme em manter o mesmo desenho acrônico, incluindo muito mais cenas com diálogos e indicações histórico-biográficas mais explícitas, e caminharia entre a debilidade física de Frida, a vida com Diego, mesclada entre discussões violentas e reconciliações amorosas, a produção de arte em meio as lutas políticas.

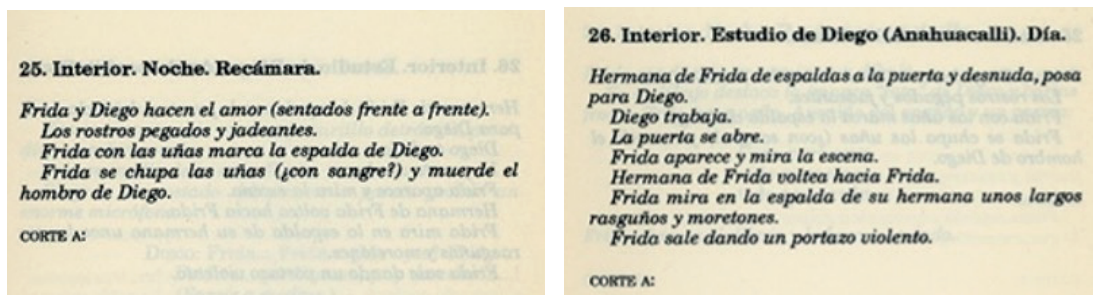


Figura 13. Cenas descritas no roteiro (1992), que foram suprimidas ou modificadas no corte final.

Na Figura 13, temos um exemplo deste tom mais extremo e violento das relações. A cena 25, em que Frida e Diego fariam sexo, não ocorre no filme. Sua sequência, em que Frida flagra sua irmã posando para Diego, acontece modificada. Aqui verifica-se a mudança de intencionalidade inicial com o produto final. Há uma suavização e maior espaço para a inferência do espectador. No roteiro, a sequência de cenas conduz a uma dualidade simplista entre “Diego faz amor com Frida” e “Diego trai Frida com sua irmã”. Na obra cinematográfica, temos a cena de Diego pintando Cristina, mas Frida não ‘esquadrinha’ o corpo da irmã em busca de marcas de amor. Ela os vê a distância, e sentencia-os com uma frase “Hasta con mi hermana?”. O corte brusco segue com a cena de Frida sozinha desenhando (Figura 10).

Em qualquer produção de arte, é compreensível que os esboços, roteiros e exercícios prévios não se tornem a obra final. Contudo, a partir deles podemos reconhecer intuições, mudanças de rota, devaneios e inferências que colaboram na leitura da obra final, da intencionalidade de seu sentido. Na montagem que foi concretizada, é notório que o diretor opta por evitar a reafirmação da existência de Frida à sombra de Diego, ou dos demais homens com que se envolveu. Renunciando a uma condução mais explícita e calcada na violência das relações, Leduc abre espaço para a ‘humanidade’ da pintura, deixando a biografia da artista mais complexa, sem pesar sobre julgamentos ou sensacionalismo. Numa linguagem menos didática, a sobreposição de imagens deixa para o público uma possibilidade de ler a vida da artista para além dessa visão simplista e estereotipada.

Ainda que estas camadas estruturais da constituição de uma obra fílmica não apareçam para o público, é interessante de ler o roteiro e perceber as mudanças que sofrem a obra. Desde os rascunhos das primeiras ideias até os cortes que transformam o longa-metragem, o percurso nos mostra que a obra de arte se faz na materialização da ideia. E a materialização da ideia a transforma. É na lida com a concretude que nos oferece a realização de uma obra de arte, que a própria obra se faz. Não é na ideia que a produção se concretiza, mas no caminho que se dá a materialização do invisível.

Podemos expandir essa ideia também para a pintura de Frida, que materializa o invisível. Tanto no filme como nas pinturas, a arte tenta capturar em formas concretizadas no tempo-espaço o que são momentos fugidios da experiência humana, suas sensações, impressões, pensamentos. É o intercambio constante entre imaginação e real,

mediados pelas disposições simbólicas e disponibilidades técnicas. Valendo-se das possibilidades tecnológicas inerentes ao cinema, Paul Leduc conduz uma trajetória poética, desenhada em circularidades barrocas, para contar-nos uma história de alguém real, que só pode ser reconstituída a partir de fragmentos. Como Frida aponta em passagem de seu diário “Yo soy la desintegración” (Kahlo, 2005, p. 40-41). O primeiro filme dedicado a apresentar sua história, ao escapar de uma linha temporal cronológica, conduz uma costura de partes, remontando este corpo-história, poeticamente reavivado pela objetiva de uma câmera.



Figura 14. Imagem do diário íntimo em que aparece inscrição e ilustração com a frase: “Yo soy la desintegración...” (Kahlo, 2005, p. 40-41)

Frida segue uma figura complexa e dual até o fim. Retornando a composição simbólica de edição, neste jogo de duplos, a primeira palavra que Frida profere no filme é “Basta!”, ao deparar-se com seu reflexo no espelho de sua cama (Figura 2), em uma cena interna, em que está sozinha. Sua última aparição em cena é externa, em marcha junto a uma coletividade, gritando “Liberdade!”. Do mesmo modo, tanto o título da

película, quanto sua última pintura finalizada em vida são composições em natureza morta, nas quais ela inscreve sua exaltação à vida, esteticamente vivida e duplicada em obras.



Figura 15. Reproduções de *Naturaleza viva* (1952) e *Viva la Vida* (1954).

O que tentamos nesta leitura foi reconhecer as potencialidades que o exercício fílmico de imaginação suscita na leitura do real, seja sobre a história de vida de alguém, seja na leitura e reflexão de nossa própria vida, entendendo que “O cinema oferece o reflexo não somente do mundo, mas do espírito humano. [...] O filme é o momento em que dois psiquismos, aquele incorporado na película, e o do espectador se juntam” (Morin, 2014, p. 239). A premissa ficcional, imaginária, poética de construir uma história de vida a partir das possíveis memórias de alguém que está a morrer, delineia a leitura do real por meio do devaneio. O que lembramos antes do fim? No comum, lembramos do jargão ‘vi o filme de minha vida passar à frente dos meus olhos’, mas o que lembramos ‘realmente’ neste lugar e tempo limítrofe de completa solidão? Sem poder responder a esta indagação com certezas, tomamos a criação poética para tecer conjecturas que nos ajudem a ver não a morte, mas a vida.

Referências

ACERVO Paul Leduc. Disponível em <https://acervoeduc.filmoteca.unam.mx/>.

Acesso em 12 mar. 2025

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FRIDA Kahlo. WikiArt. Enciclopédia de Artes Visuais. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/frida-kahlo/>. Acesso em 12 mar. 2025.

CAETANO, Maria do Rosário. México perde Paul Leduc. *Revista de Cinema*. 22 out. 2020. Disponível em <https://revistadecinema.com.br/2020/10/mexico-perde-paul-leduc-diretor-de-frida-natureza-viva-e-reed/>. Acesso em 20 mar. 2025.

CANCLINI, N. G. Frida e a industrialização da cultura. *Comunicação & Cultura*, n. 12, p. 23-28, 1 jun. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.34632/comunicacaoecultura.2011.561>. Acesso em 05 mar. 2025.

CASTILLO, Luciano. De pronto: Frida. Entrevista al cineasta mexicano Paul Leduc. In: _____. *Con la locura de los sentidos: Entrevistas a cineastas latinoamericanos*. Buenos Aires: Colección Artesiete, 1994. Disponível em: <https://acervoeduc.filmoteca.unam.mx/?documentos=de-pronto-frida-entrevista-al-cineasta-mexicano-paul-leduc>. Acesso em 20 mar. 2025.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FRIDA. Direção: Julie Taymor. Produção. Miramax Films; Imagem Filmes. Estados Unidos, México, Canadá. 2002. 1 DVD. (123 min)

FRIDA. Direção: Carla Gutierrez. Produção: Imagine Documentários/Estúdios Time Filmes/ Storyville. México; Estados Unidos. 2024. Streaming Amazon Prime. (87 min)

FRIDA, NATURALEZA VIVA. Direção: Paul Leduc. Produção Cooperativa Buten / Manuel Barbachano Ponce / Clasa Films Mundiales S.A.. México, 1983. 1 DVD. (108 min)

LEDUC, Paul; BLANCO, José Joaquín. *Frida, Naturaleza Viva- Guión*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Editora Nuestra República, México. 1992. Disponível em: <https://acervoeduc.filmoteca.unam.mx/?documentos=frida-naturaleza-viva-18/>. Acesso em 10 mar. 2025.

GARRO, Elena. *Frida pintada por ela mesma*. Encarte publicado juntamente da obra *A semana das cores*. Tradução Silvia Massimini Félix. São Paulo: Pinard, 2025.

KAHLO, Frida. *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. Introducción de Carlos Fuentes; ensayo y comentarios de Sarah M. Lowe. Nueva York: H.N. Abrams; México: La Vaca independiente, 2005.

MORIN, Edgar. *O cinema, ou o homem imaginário*. São Paulo: É Realizações, 2014

PETIT, Michèle. *A arte de ler ou como resistir à adversidade*. São Paulo: Editora 34, 2009.

PETIT, Michèle. *Somos animais poéticos: a arte, os livros e a beleza em tempos de crise*. Trad. Raquel Camargo. São Paulo: Editora 34, 2024.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. Tradução Monica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

VIÑAS, David. *Frida y Diego (primer orden tentativo de secuencias)*. Ciudad de México, 1982. Disponível em: <https://acervoeduc.filmoteca.unam.mx/?documentos=frida-y-diego-primer-orden-tentativo-de-secuencias/>. Acesso em 29 mar. 2025.

O imaginário na encruzilhada: aquilombando Cinema e Artes Visuais

Ana Vitória Prudente¹
Afrânio Mendes Catani²

Introdução

O presente capítulo é movido pelas reverberações suscitadas pelo evento *A trama das ficções — debates entre educação, arte e design*, que ocorreu na Faculdade de Educação da USP (FEUSP), no dia 27 de setembro de 2024. O evento foi transmitido pelo canal do YouTube da FEUSP, ampliando a capacidade de contato com o público.

A proposta do evento — organizado pelo Prof. Dr. Rogério de Almeida e Prof. Dr. Marcos Beccari — era apontar a imaginação também como modo de projeção de outras realidades e possibilidades de existência. Tendo esse evento — que se deu pelo diálogo de dois grupos de pesquisa e recebeu o apoio financeiro do Conselho Nacional

1 Ana Vitória Prudente é doutoranda em Educação pela USP. Mestre em Educação pela UNIFESP. Pesquisadora e assistente de curadoria da Mostra Internacional de Cinema Negro e assistente de produção do programa Quilombo Academia da Rádio USP.

2 Afrânio Mendes Catani é professor titular aposentado da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP) e, atualmente, é professor sênior na mesma instituição. Pesquisador do CNPq.

de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) — como ponto de partida, surgiu a seguinte indagação: como traçar paralelos que estimulem a leitura e ampliem o repertório a respeito dos imaginários, considerando as relações étnico-raciais em uma perspectiva antirracista e que discuta os imaginários que emergem das expressões da negritude e da africanidade?

Traçar paralelos tem como proposta estabelecer relações de simetria, ao passo que também é a expressão de duas retas sem ponto de contato, ou seja, que nunca se encontram na geometria. Por outro lado, a trama, na tecelagem, sugere uma tessitura que se estabelece por meio do encontro de diversas linhas/fios perpendiculares. O cruzar de diversas linhas forma uma trama que propõe imagens, possibilidades diversas para usos, sentidos e entendimentos. Segundo Almeida (2024), o imaginário possui um caráter educativo, pois exerce influências em nossa relação com o mundo, ao estabelecer mediações com a realidade.

Bachelard (2001, p. 47) sugere que, “confiando-se de corpo e alma à imaginação, o poeta se dirige à realidade psíquica primeira: à imagem”; dessa forma, utilizamos duas obras das artes visuais e audiovisual, ainda que o livro *O Ar e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento* se organize a partir da literatura. Reconhecendo que há diferentes cosmopercepções e epistemologias, para além daquelas estabelecidas pela lógica colonial. A encruzilhada será como um método de mediação entre diferentes obras, tendo como referencial as perspectivas da orixalidade, com foco em Exú — o orixá dos movimentos. Como objeto, o foco incide no filme “Ori”, de Raquel Gerber (1989) e algumas obras da série de quadros “Paredes que contam histórias”, de Larissa de Souza (2023). A escolha dessas obras em linguagens distintas se dá por suas perspectivas de contextualização históricas associadas ao imaginário como um meio de suscitar novas alternativas para o presente e futuro. Cabe questionar como as linhas que definem o cruzo entre real e imaginário podem oportunizar o antirracismo nas Artes e na Educação.

Encruzilhada: imaginário e as relações étnico-raciais

A professora Maria Cecília Sanchez Teixeira, no livro em homenagem aos 100 anos de Gilbert Durand, escreve que o imaginário é “um elemento constitutivo e instaurador do comportamento específico do homo sapiens, pois é por meio do imaginário que nos reconhecemos como humanos, conhecemos o outro e apreendemos a realidade múltipla do mundo” (2022, p. 49).

Entretanto, Almeida (2022) — em sua pesquisa sobre o “Cinema e Imaginário” — expõe o quanto a imaginação passou por processos de desvalorização no campo filosófico. Ele nos apresenta as perspectivas de Aristóteles, Descartes e Hobbes, considerando que na concepção aristotélica o imaginário está em oposição ao racional; enquanto Descartes é ainda mais incisivo, ao pontuar que aquilo que a imaginação o capacita a dizer não tem relevância. Hobbes, por sua vez, reduz o campo do imaginário às distâncias da imaginação ao objeto para considerá-las lânguidas.

A noção quanto à potência do imaginário ganha novos contornos com Gilbert Durand. Segundo Ferreira-Santos e Almeida (2020, p. 39), Durand foi quem estudou em profundidade o imaginário, “não só conceituando-o, mas principalmente compreendendo sua dinâmica criadora e organizadora”. Cabe, então, questionar, qual é a potência do imaginário. Com sua capacidade de penetrar no tecido social, por meio de sua presença nas manifestações culturais, o imaginário dança entre os processos reflexivos e propositivos.

O imaginário, portanto, tem a função de restabelecer o equilíbrio vital, psicossocial, antropológico, por meio da criação e circulação de imagens, símbolos e mitos. Por fim, é importante ressaltar que o imaginário não é um duplo do real, não se opõe a ele ou busca simplesmente representá-lo; pelo contrário, o imaginário é organizador do real. Isso significa que, em si, o real é insignificante, preso à insistentizável singularidade, incólume a qualquer tentativa de interpretação. (Ferreira-Santos, Almeida, 2020, p. 44)

Ferreira-Santos e Almeida (2020, p. 59) explicitam ainda que “o imaginário se expressa por processos simbólicos”. Nós criamos e percebemos o Mundo por meio

de símbolos e, por assim ser, trataremos da encruzilhada e do aquilombamento em associação ao evento *A trama das ficções*, a fim de trazer à baila as relações étnico-raciais para além do euro-hetero-macho-autoritário e cristão (Prudente, 2023) como referência.

Abdias do Nascimento (2019) nos convida a “codificar nossa experiência por nós mesmos, sistematizá-la, interpretá-la e tirar desse ato todas as lições teóricas e práticas conforme a perspectiva [...] dos interesses da população negra e de sua respectiva visão de futuro” (2019, p. 289), ou seja, exprimir a vivência de nossa cultura e de nossas práxis na perspectiva da coletividade. Afinal, como apontam Ferreira-Santos e Almeida (2020, p. 65), “o diálogo com a ancestralidade é que permite a criação e a emergência do novo”. Entendemos, dessa maneira, que para estimular a leitura e ampliar o repertório no campo do imaginário, especialmente em prol de debates antirracistas, faz-se fundamental criar pontos de contato, ou seja, desenhar tramas, estabelecer cruzos, traçar encruzilhadas com a africanidade, com os conceitos propiciados pela negritude, pelas lutas do Movimento Negro.

[...] a negritude pode ser definida em primeira linha como conscientização da diferença, como memória, fidelidade e como solidariedade. Mas a negritude não é apenas passiva. Ela não é da ordem do sofrer e do sujeitar-se. Não é nem comiseração nem lamúria. A negritude resulta de uma postura ativa e ofensiva do espírito. É um despertar, e um despertar da dignidade. É um rechaço, um rechaço da opressão. É um combate, e um combate contra a desigualdade. É também revolta. [...] a negritude foi uma revolta contra aquilo que eu chamaria de reducionismo europeu (Césaire, 2022, p. 216-217).

As encruzilhadas são símbolos das religiões de matriz africana, pois permitem uma outra percepção de tempo e de espaço, para além de uma lógica linear própria da colonialidade. Para Leda Maria Martins (1997) a encruzilhada é um entendimento que permite tanto criar quanto disseminar, tal qual o imaginário:

A encruzilhada, locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam via diversas de elaborações discursivas,

motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é o lugar radial de centramento e descentramento, interseções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação. (Martins, 1997, p. 28).

A negação de outras possibilidades ontológicas não permite mediações e, portanto, não torna possível o desenhar de tramas, não estabelece dialéticas, não estimula a busca pelas múltiplas possibilidades que a ficção e que o imaginário podem sugerir por meio da Arte e da Educação. Em contrapartida, o centro da encruzilhada — que é o lócus de Exú — é um espaço para o aquilombar-se, na medida em que estabelece convergências e propõe multiplicidade de caminhos. Rufino conceitua a encruzilhada enquanto símbolo pluriversal, por atravessar todo o saber universalizado. Para o autor os saberes, “nas mais diferentes formas, ao se cruzarem, ressaltam as zonas fronteiriças, tempos/espços de encontros e atravessamentos interculturais que destacam saberes múltiplos e tão vastos e inacabados quanto as experiências humanas” (Rufino, 2019, p. 86). O Mundo que emerge da encruzilhada se estabelece pela diversidade e pela possibilidade de aquilombamento das diferenças; reconhece-se, assim, a riqueza que o imaginário proporciona. A encruzilhada, com seu potencial de aquilombamento do diverso, é um ambiente de efervescência das discussões sobre o imaginário, instigando o movimento da imaginação (Bachelard, 2001).

Aquilombar — O afeto e sua força mobilizadora

A circularidade é uma forte expressão da africanidade, no qual o centro da circunferência é o ponto de convergência, é a encruzilhada (dessa maneira os caminhos da encruzilhada podem ser lidos como o raio entre o centro da circunferência e a sua borda). Afeto é uma força mobilizadora, a circularidade permite que todos se vejam e sejam vistos, um sentido Bantu, que segundo Nascimento (1989) narra no filme “Ôrí”, está estruturada na raiz da língua que é NTU, ou seja a relação de pessoa para pessoa:

No Ubuntu repousa a comunidade e suas relações sociais baseadas na tradição, na ética social e no reconhecimento de todos como indispensáveis. A identidade e a personalidade dos indivíduos é parte do Ubuntu. Este Ubuntu é a aplicação do que conceituou totalidade das relações humanas e das sociedades existentes. (Cunha Júnior, 2010, p. 36)

A perspectiva de afeto e o reconhecimento das relações coletivas perpassam tanto os trabalhos de Beatriz Nascimento quanto as obras visuais de Larissa de Souza, em especial a sua série “Paredes que contam histórias”. A relação intrínseca entre escrita poética e política, real e imaginário, é conectada pelo afetar-se e afetar ao outro, uma ideia de eterno retorno que permeia o ritmo no filme “Ôrí” (1989) e no quadro “A ligação”, de Larissa de Souza. Em ambas as obras temos as poéticas do corpo-tela, ou seja, “lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memória e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições” (Martins, 2021, p. 79). Essa ideia de eterno retorno pode ser entendida por meio da perspectiva de Nietzsche, de afirmação da vida pelo niilismo. Mas nesse artigo podemos compreender a ideia de eterno retorno pela perspectiva adinkra, com o símbolo de um pássaro olhando para trás e seguindo em frente, *Sankofa*. O eterno retorno é sankofar, semanticamente ao transformar símbolo em verbo se exerce a “noção de ação, processo ou estado” (Prudente, 2023).

Na tela de Larissa também temos o tempo espiralar, tal qual o fio do telefone que conecta passado, presente e futuro, diminuindo e evidenciando distâncias. A série “Paredes que contam histórias” foi apresentada na galeria Albetz Benda, em Nova Iorque, em março de 2023. Ao misturar texturas, a série trabalha sobre a memória e dignifica o imaginário da mulher negra, pois valoriza suas subjetividades por meio do tempo espiralar, “ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatações, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro” (Martins, 2021, p. 63).



Quadro 1 — *A Ligação* de Larissa de Souza, 2022.

Fonte: Galeria Simões de Assis

O aquilombamento no tempo espiralar está presente em suas relações de afeto expressas por uma ligação, ou pelas simbologias das diferentes formas de amamentação por parte de uma mãe junto ao filho, como vemos na obra “Conversas da maternidade” (2022). As leituras que essa obra proporciona são muitas: na questão temporal, não sabemos qual a cronologia do quadro. São duas cenas simultâneas? Ou temos a apresentação do passado e do presente, colocados em paralelo? O imaginário em encruzilhada desafia o tempo e o espaço.

E, neste prisma, podemos considerar que, Bachelard, ao tratar de imaginário, já nos coloca de alguma forma diante das espirais do tempo e das relações, ao lecionar

que “se uma imagem presente não leva a pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação” (Bachelard, 2001, p. 1).



Quadro 2 — *Conversas da maternidade* de Larissa de Souza, 2022.

Fonte: Galeria Albertz Benda

As mulheres negras têm destaque na obra de Larissa de Souza. “Paredes que contam história” é uma série que retrata o íntimo, busca apresentar camadas do nosso útero, de nossa ideia de lar, das relações interpessoais como casa. Larissa coloca nas paredes de suas exposições imagens que representam o quilombo, convidando-nos a aquilombar. Isso porque quilombo não pode ser reduzido a uma simples ideia de fuga de um escravizado. Abdias do Nascimento discerne que “Quilombo quer dizer reunião

fraterna e livre, solidariedade e convivência, comunhão existencial. Repetimos que a sociedade quilombola representa uma etapa do progresso humano e sócio-político” (2019, p. 289).

Em suas telas a artista exibe em cenas memórias e projeções, a mãe está no consciente e nos inconscientes possíveis de muitos dos quadros, tal qual a Mãe Preta é o imaginário fundante de *Escrevivências* para Conceição Evaristo:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. (Evaristo, 2020, p. 30).

Se a potência da voz sofreu com o tentame de silenciamento por meio de supostas histórias de ninar a casa-grande, “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos” (Evaristo, 2020, p. 30). hooks (2017) nos convida a instigar a crítica por meio do discurso, a fazer da sala de aula um ambiente dialético. Para a autora, achar “a própria voz não é somente o ato de contar as próprias experiências. É usar estrategicamente esse ato de contar — achar a própria voz para também poder falar livremente sobre outros assuntos” (hooks, 2017, p. 199). E, neste cruzo, Beatriz Nascimento (1989), por sua vez, transcende uma visão limitada do entendimento das subjetividades da população negra. A sua narração no filme “Ori” (1989) coloca os espectadores diante da consciência negra por meio da biodiversidade, do afeto, da luta, fazendo acordar aqueles que ainda estão adormecidos em sonos injustos.

No tempo espiralar conceitos se encontram, linguagens dialogam, memórias e sonhos com o futuro se confundem, o tempo bailaria e o imaginário borbulha,

produzindo caminhos diversos de interpretações possíveis, como podemos observar na tela de Larissa de Souza, em que vemos o sonho e a realização, uma sobreposição entre presente e passado, sem sabermos de fato qual é qual.

No próprio âmbito da experiência estética da palavra, o tempo ritma uma das mais belas formas de expressão do humano e de transgressão da concepção do tempo como linearidade absoluta, a linguagem poética, seda da poesia, seja a dos mitos. Poesia é tempo. Tempo como ritornelo, disperso em uma espacialidade rítmica. (Martins, 2021, p.30).

Qual é a ocasião especial que se destaca? Ser convidada a dançar, ou dançar? Na mediação em encruzilhada, em um entendimento de tempo espiralar, não há uma axiologia de hierarquização de valores, como observamos no quadro em *Ocasão especial* — *Ela me tirou para dançar*.



Quadro 03 — *Ocasão Especial* — *Ela me tirou para dançar* de Larissa de Souza, 2022

Fonte: Galeria Albertz Benda

Na tela temos duas cenas em destaque, em uma a mulher escolhe um vestido vermelho, diante de um convite vindo dos céus. Na outra temos três mulheres que dançam, uma puxa a quarta mulher que não vemos quem é; sobre elas, um encontro de oris (cabeças) formam um só rosto, que podemos ler como um beijo, duas bocas formam um símbolo do infinito. Na série “Paredes que contam histórias” os quadros mostram as relações interpessoais e suas reverberações individuais. Seja nas obras de Larissa de Souza, quanto no filme “Ôrí”, o coletivo tem força nas percepções e sentimentos dos indivíduos.

Ôrí, em ioruba, significa cabeça, onde se estabelece o elo entre o humano e as divindades, espaço da intuição, da consciência, da produção identitária. Ôrí é também o nome do filme dirigido por Raquel Gerber, com roteiro de Beatriz Nascimento, e nele a palavra Ôrí pode ser entendida como consciência negra, e propõe o pensar nas questões de identidade individual e coletiva:

Então toda dinâmica desse nome mítico, oculto, que é o Ôrí, se projeta a partir das diferenças, do rompimento numa outra unidade. Na unidade primordial que é a cabeça, o núcleo. O rito de iniciação é um rito de passagem, de uma idade para outra, de um momento para outro, de um saber para outro, de um poder atuar para outro poder atuar (Nascimento, 1989).³

O filme tem como referencial estético a negritude, utilizando-se de simbologias das religiões de matriz africana e nos traz a estesia especialmente no contexto afrodiaspórico, na realidade afro-brasileira. No filme se assume o ponto de vista de Beatriz Nascimento, no qual apresenta o Movimento Negro nas décadas de 1970 a 1980, destacando a ideia de quilombo como um local de liberdade, que está em constante atualização, atendendo as exigências do tempo histórico e situações de seu meio geográfico.

3 Transcrição do filme “Ôrí”.

Em suas primeiras aparições no filme, na Quinzena do Negro na Universidade de São Paulo (USP) em 1977, vemos Beatriz Nascimento junto a outros intelectuais e militantes do Movimento Negro, reivindicando o acesso à Educação em nome da Justiça. Na Conferência Historiográfica dos Quilombos a historiadora leciona sobre as reiteradas tentativas de encerrar a história dos negros e negras no Brasil ao contexto de escravização, limitando essas existências como seres sem consciência histórica e/ou política, como objetos que não lutaram a favor de uma existência digna, como se a população africana e afro-brasileira só pudesse ser reconhecida enquanto seres escravizados, que aceitaram passivamente sua condição de degradação humana, o que não é alinhado com a realidade.

Há, inegavelmente, uma relação retroalimentada entre a Arte e o Mundo, o Real e o Imaginário, que aprofundam nossos níveis de consciência de nós, do outro, e do próprio pensar/sentir/existir. Beatriz nos conduz com sua voz pelo filme, apresentando sua ideia de quilombo em sua perspectiva mais holística: o quilombo que há nas agremiações de carnaval, nas festas *black*, nos movimentos sociais especialmente nas ações do Movimento Negro, nos fluxos e contra fluxos com o continente africano.

O filme tem como marcações imagéticas o Carnaval, bailes Black Soul, cenas do Movimento Negro e de ritos das religiosidades de matriz africana, no qual todos esses espaços sociopolíticos são expressões e/ou representações do aquilombar-se dentro e fora das diásporas. A narrativa de Beatriz Nascimento faz considerar a força e o poder da palavra Quilombo nas epistemes e ontologias negras, africanas e afrodiaspóricas, sobretudo no contexto afro-brasileiro. Quilombo é um conceito científico, histórico e social, bem como o local em que os laços étnicos e ancestrais são revigorados (Nascimento, 1989).

Negritude, para Beatriz Nascimento (1989), também está nas tramas que estabelecem a dialética da circularidade dos astros. O filme inicia-se em uma espécie de amanhecer e se finda com a Lua, mantendo a dialética dos astros Sol e Terra, Lua e Terra. As primeiras cenas se abrem com a imagem de um círculo no céu, e a constatação da circularidade como expressão da africanidade, da negritude, na medida em que a dialética da Terra e o Sol está no mar, no Oceano Atlântico:

A Terra é circular, o Sol é um disco, onde está a dialética? No mar, Atlântico-mãe. Como eles puderam partir daqui para um mundo desconhecido? Aí eu chorei de amor pelos navegadores, meus pais. Chorei por tê-los odiado. Chorei por ainda ter mágoa desta história. Mas chorei fundamentalmente, diante da poesia do encontro do Tejo com o Atlântico, da poesia da partida para a conquista. Eles o fizeram por medo também e talvez tenham chorado, diante de todas as belezas além do mar Atlântico. Oh paz infinita, poder fazer elos de ligação numa história fragmentada. África e América e novamente Europa e África. Angola, Jagas e os povos de Benin de onde vem minha mãe. Eu sou Atlântica! (Nascimento, 1989).⁴

Em suas primeiras cenas superamos a ilustração da narração, para uma construção cinematográfica poética, mítica que joga com a formação da identidade do negro a partir dos fluxos e afluxos atlânticos, em um jogo de mata (floresta) e mar, a historiadora se identifica, localizando-se na diáspora: “Eu sou Atlântica”. Todo montado entre deslocamentos, que é uma expressão de Exú no filme, “Ôrí” articula uma ideia de formação identitária do negro a diferentes territórios e geografias por meio do Quilombo:

O quilombo é nossa estratégia de (sobre)vivência coletiva em nome da identidade como expressão sagrada da nossa existência. E aquilombar-se hoje é, também, fazer da nossa existência um território de libertação individual e coletiva, dando a nossa presença uma dimensão estético-pedagógica de liberdade, ligando a vontade de saber/ensinar à vontade de vir a ser. Aquilombar-se é, também, não silenciar diante de mais essa perda: “paz sem voz, não é paz, é medo”, como disseram Marcelo Yuka e Falcão. (Prudente, 2021, p. 46).

4 Transcrição do filme “Ôrí”.

Considerações finais

O cruzo com seus diferentes caminhos apresenta e reconhece a diversidade, o que é potente para o enriquecimento estético, pedagógico e social. A encruzilhada tem seus caminhos guardados por Exú, o orixá do movimento, que nos convoca a deslocamentos para a criação de novos sentidos, no qual pode se estabelecer novos paradigmas educacionais e artísticos, mais atentos às demandas da contemporaneidade. Exú propõe um giro epistêmico, na medida em que brinca com o tempo e o espaço, inverte ordens e assim desarticula lógicas de antagonismo. E por isso reconhece a biodiversidade, as muitas possibilidades ontológicas e na sua encruzilhada aquilomba saberes, fazeres, colocando-os em diálogo, estabelecendo tramas.

Na medida em que a encruzilhada converge, o aquilombamento pode se constituir. Aquilombar-se é assumir uma posição de resistência à hegemonia do poder e do saber, é apresentar outras formas de ver, perceber, sentir, entender e se relacionar com o Mundo para além das que já estão dadas. Se “a encruzilhada é uma convergência de relações que permite todas as expressões vitais e singularidades” (Prudente, 2023, p. 24), por meio dos cruzos outros caminhos propositivos se tornam aparentes na intersecção de linguagens, no hibridismo artísticos, em uma interdisciplinaridade que promove uma ruptura com uma educação bancária (Freire, 2005), reconhecendo e valorizando o imaginário.

O colonialismo não faz concessões em prol do colonizado, ele as obtém por meio de sua luta. Dessa forma, aquilombar-se nas encruzilhadas é uma perspectiva ao discutir a trama das ficções nos campos de Educação, Arte e Design. O aquilombamento, assim como a encruzilhada, reconhecem e se utilizam de práxis e epistemologias que sofrem com a tentativa da sua negação, assumindo dessa maneira o prisma “condenados da terra” (Fanon, 2022).

Pela mediação em encruzilhada vemos as intersecções de conceitos e percepções, que nos permite discutir o imaginário presente nas obras de Larissa de Souza, uma artista visual, negra, jovem, que é descrita como autodidata e tem suas obras emoldurando

diversas galerias, exposições e feiras de Artes no Brasil e no Mundo. Podemos elaborar, também, análises do filme documental de Beatriz Nascimento, “Ôri” de 1989, dirigido por Raquel Gerber.

A encruzilhada é, portanto, uma possibilidade de mediação de leituras de obras artísticas de diferentes linguagens e gêneros, que junto ao conceito de aquilombamento favorecem as práticas antirracistas na Arte e na Educação. Dessa forma, propõem-se novos caminhos por meio das múltiplas possibilidades que tanto o aquilombamento quanto a encruzilhada oferecem, na tentativa de acordar a consciência adormecida daqueles que acreditam em uma vereda única, mesmo que diante dos perigos que a história única oferece (Adiche, 2019), que nada mais é que uma busca de dominação, por meio do desperdício de outras formas de saber, fazer e ser.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALMEIDA, Rogério de. Cinema e Imaginário. In: CHAVES, Iduina Mont’Alverne Braun; ALMEIDA, Rogério de. *100 anos Gilbert Durand*. Universidade de São Paulo. Faculdade de Educação, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/9786587047331> Disponível em: www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/833. Acesso em 24 março. 2025.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CÉSAIRE, Aimé. Discursos sobre a negritude. In: AZEVEDO, José Fernando Peixoto de Azevedo (org.). *A tragédia do rei Christophe; discurso sobre o colonialismo; discurso sobre a negritude*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

CUNHA JÚNIOR, Henrique. NTU: Introdução ao pensamento filosófico Bantu. *Educação e debate*. Fortaleza, v. 32, n. 59, p. 25-40, 2010. Disponível em https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/15998/1/2010_art_hcunhajunior.pdf. Acesso em 27 março 2025.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência: a escrita de nós - Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrevivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf>. Acesso em 08 mar. 2025.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. *Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética*. Universidade de São Paulo. Faculdade de Educação, 2020. DOI: Disponível em: www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/453 . Acesso em 24 março. 2025.

FREIRE, Ana Maria. (org.). *Pedagogia dos sonhos possíveis*. São Paulo: UNESP, 2001.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade: e outros escritos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: o reinado do rosário do jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021

NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo: Documentos de uma militância pan-africanista*. São Paulo: Perspectiva, Rio de Janeiro: IPEAFRO, 2019.

PRUDENTE, Ana Vitória. Aquilombar para resistir por Kathlen: Nascem milhares dos nossos cada vez que um nosso cai 2. In: *Revista Sikudhani*, Campinas, n. 9, pp. 39-48, 2021. Disponível em: <https://assets.pubpub.org/d8c2qpr0/Sikudhani%20n9%20DIGITAL-71705469773753.pdf> . Acesso em 08 mar. 2025.

PRUDENTE, Ana Vitória. *Mostra Internacional do Cinema Negro: a Educação nas relações étnico-raciais para além da euroheteronormatividade*. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Educação – Universidade Federal de São Paulo) - Guarulhos/SP, 2023.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a Morte: Pàde, àsèsè e o Culto Ègun na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 1988.

SOUZA, Larissa de. *Ocasão Especial — Ela me tirou para dançar*. 2022. Acrílico e técnica mista sobre linho, 130x187,5 cm. Imagem disponível em: <https://www.albertzbenda.com/artists/46-larissa-de-souza/works/9567-larissa-de-souza-ocasio-especial-ela-me-tirou-para-dancar-2022/>. Acesso em 27 de março 2025.

SOUZA, Larissa de. *Conversas da Maternidade*. 2022. Acrílico e técnica mista sobre linho, 130x185 cm. Imagem disponível em: <https://www.albertzbenda.com/artists/46-larissa-de-souza/works/9565-larissa-de-souza-conversas-da-maternidade-2022/>. Acesso em 27 de março 2025.

SOUZA, Larissa de. *A ligação*. 2022. Acrílico e técnica mista sobre linho, 90x70 cm. Imagem disponível em: <https://www.simoedeassis.com/artistas/larissa-de-souza>. Acesso em 27 de março 2025.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. A contribuição da obra de Gilbert Durand para a Educação. In: CHAVES, Iduina Mont’Alverne Braun; ALMEIDA, Rogério de. *100 anos Gilbert Durand*. Universidade de São Paulo. Faculdade de Educação, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/9786587047331>. Disponível em: www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/833. Acesso em 24 março. 2025.

Referências audiovisuais

ÔRÍ [filme]. Direção: Raquel Gerber, brasileiro, 1989, longa-metragem (93 min).

Relações étnico-raciais: construção da dimensão pedagógica do cinema negro e a afirmação positiva da africanidade¹

Celso Luiz Prudente²

João Paulo Pinto Cós³

Paulo Moraes Alexandre⁴

Introdução

Este trabalho acadêmico tem o propósito de observar minha preocupação, no âmbito da disciplina da educação das relações étnico-raciais do negro. Lembrando que

1 Artigo publicado originalmente na *RBEC — Revista Brasileira de Educação do Campo*, 6, e12474. <https://doi.org/10.20873/uft.rbec.e12474>

2 Livre-Docente, Doutor e Pós-doutor pela FEUSP. Pós-Doutor em Linguística pelo IEL/UNICAMP. Professor Associado da Universidade Federal do Mato Grosso — UFMT. Cineasta, Antropólogo. Professor do Programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo (PPGE FEUSP). Pesquisador do Lab_Arte da FEUSP. Pesquisador do DIVERSITAS — Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos da USP. Curador da Mostra Internacional do Cinema Negro. Âncora e Diretor do Programa Radiofônico: QUILOMBO ACADEMIA, da Rádio USP, FM 93,7 de São Paulo.

3 Antropólogo e historiador formado no Brasil; Diretor do INEP — Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa da Guiné-Bissau por duas vezes. Foi coordenador do CEHA — Centro de Estudos de História e Antropologia do INEP; Consultor; Investigador, Docente em História da Guiné-Bissau, Humanidades e Futuros Paradigmas, História e Teoria das Relações Internacionais, Antropologia Política, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Educação para as Relações Etnicorraciais, na Universidade Amílcar Cabral, Universidade Lusófona e Universidade Jean Piaget — Guiné-Bissau.

4 Professor Coordenador do Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema, Amadora, Portugal; Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Lisboa, Portugal.

que esse esforço investigativo se estabelece na consideração de várias filmografias brasileiras. Nessa linha de abordagem foi possível demonstrar o caráter racial que foi empreendido, entre nós, na primeira fase sistemática do cinema. Considerando que na chanchada a problemática racial teve notável presença, chegando ao paroxismo da discriminação por meio dos estereótipos, cujos objetivos foram a tentativa impor uma marca de inferioridade racial, sobretudo contra a africanidade e amerindidade, na dinâmica emergencial da imagem ibero-ásio-afro-ameríndio. Esse processo aviltante da representação dos povos de culturas dos diversos ao nomos europeus caucasiano concorreu em proveito do ideal de demanda industrial urbano, simbolizado pelo branco europeu. Fenômeno que se fez pelo processamento da desarticulação da vertente rural, aqui representada pela amalgama do ibero-ásio-afro-ameríndio, caracterizado na figura do personagem Jeca Tatu, que foi construído no intuito da concorrência da fragmentação dos traços epistêmicos, do ibérico, do asiático, do africano e do ameríndio, colocando-os como elementos substanciais da imagem do Jeca Tatu, que foi construído, neste contexto, como um anti-herói avesso ao progresso. Sugerindo com isso que em razão dessa miscigenação diferente dos traços eurocaucasianos, que são substanciais ao personagem em questão a demanda rural é signo do atraso e estranha ao progresso, em razão da sua composição racial miscigênica com base, sobretudo na herança indígena, considerando que o camponês é a projeção indígena no processo do campo rural.

Por outro lado, o europeu caucasiano é representado pelo personagem do padre como referência do saber e da divindade. A chanchada está vinculada ao interesse do imperialismo americano, representado nos grandes estúdios. Contrariando esse comportamento de dominação racial o cinema novo adotou o negro como referencial estético, sobretudo na realização glauberiana. A tendência marxista do cinema novismo desenvolveu uma sintaxe, no qual o negro, como minoria na imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio, é expressão do proletariado e o branco na representação do eurocaucasiano expressa a burguesia e o desdobramento do poder socioeconômico. Razão pela qual a luta ontológica de afirmação da horizontalidade imagem positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio contra a verticalidade da hegemonia imagética do eurohetero-macho-autoritário. Ver-se-á no cinema negro o momento mais significativo do afrodescendente, considerando que aí ele que foi o referencial estético do cinema novo, que deu origem ao cinema negro, nessa afrodescendência, a minoria será sujeito

histórico, desempenhando as funções de roteirista e de diretor. Na dimensão pedagógica do cinema negro a africanidade bem como as minorias como um todo dialeticamente constrói a sua imagem num processo de contemporaneidade inclusiva, ensinando como ela é e como deve ser tratada. Com isso contribui para a superação do anacronismo excludente que a sociedade viva com um modelo monocultural de existência, baseado na história única, Adichie (2018).

Dimensão Pedagógica

O Brasil é um país multirracial condição que o permite a possibilidade da construção de uma contemporaneidade inclusiva, superando assim as relações anacrônicas excludentes, que têm sido os elementos fundamentais das segregações, das guerras e, sobretudo a base para o autoritarismo. Observação que tem ancoragem no fato do Brasil ter sido considerado, até meados da década de 1970, o paraíso do laboratório racial dos países multiétnicos. Observei, contudo que esta constatação se mostrava frágil em relação à história objetiva. Tendo em vista que a multirracialidade não se acomodava nas instituições e isto contribuiu decisivamente para ausência das raças não ocidentais nas relações de poder, paradoxalmente as raças eurocidentais eram privilegiadas em favor dos lugares de decisão nacional.

Cumprir observar que esta situação acontecia em um país de inequívoca formação de imigrantes, com exceção de algumas nações indígenas. A despeito do reconhecimento internacional que o Brasil tinha favorável ao espírito da democracia racial a realidade era gritante. Diante de um programa de televisão parecia que aqui era uma Europa eslava, pois não se via negros e índios e nas aparições destes dois segmentos raciais havia todo um estereótipo de inferioridade, mesmo quando seus valores são apropriados como patrimônio nacional. O pesquisador e renomado cineasta Joel Zito confirma esta minha preocupação, quando observa que “...a telenovela compreendeu que a estética sueca é de fato o melhor modelo para o Brasil” (Araújo, 2004 p. 23). Esta ação prejudica a formação do espírito de autoestima, e com isto dificulta a identidade cultural de crianças, de adolescentes e de jovens negros, concorrendo para patologia da evasão escolar.

O mesmo autor em uma crítica ao pensamento brasileiro de influência eugenista, que impregnou a indústria cultural, que ‘ao meu quase cego ver’ é lócus da comunicação, observa:

... No Brasil, a ideologia do branqueamento e o mito da democracia racial foram desejos e metas sociais construídos historicamente para apagar a herança africana, a “mancha negra da escravidão”, sendo responsáveis pela dificuldade de grande parcela dos afro-brasileiros em cultivar a sua autoestima. Na virada para o século XXI, passados mais de cem anos do início do movimento eugenista, negros e índios continuam vivendo as mesmas compulsões desagregadoras de uma autoimagem depreciativa, gerada por uma identidade racial negativa e reforçada pela indústria cultural brasileira, a qual insiste simbolicamente no ideal de branqueamento, sendo um dos seus corolários o desejo de euro-norte-americanização. (Araújo, 2004, p. 25)

Buscava-se com cuidado a descaracterização étnica dos valores reconhecidos, na música de origem negra como o samba, que foi considerado unidade nacional no período getulista, os artistas que representavam o Brasil nesta expressão artística eram brancos, cujo paroxismo deste fenômeno foi à consagração da cantora portuguesa Carmem Miranda, como sendo a baiana internacional que rodou o mundo representando a cultura brasileira. Esta contradição acontecia nos meios de comunicação de massa, no rádio que foi de suma importância para a política de formação do estado novismo getulista.

Nesta linha política o cinema foi também fundamental, de tal sorte que aí a africanidade foi vitimada pela invisibilidade e o estereótipo de boçalidade. O inequívoco talento de reconhecimento internacional de Grande Otelo que foi considerado pelo respeitado cineasta Orson Welles como o maior talento latino americano em todas as linguagens da dramaturgia, ainda assim era objeto de desarticulação desta política que aviltava as culturas estranhas ao branco ocidental. Por exemplo, nos títulos da filmografia da Atlântida, a despeito do apelo e sucesso de Grande Otelo, nos cartazes

com frequência se lia: “Oscarito e Grande Otelo”, por força do destino na atualidade quando se fala entre os jovens de Grande Otelo a maioria conhece ou ouviu falar, notando-se total desconhecimento ao comediante Oscarito, Prudente e Silva (2019a).

A identidade cultural é fundamental no processo de formação de caráter da criança e é também de suma importância no processamento de afirmação gregária do adolescente. Os ídolos têm notável importância para criança e para o adolescente, tornando-se com isto um componente pedagógico que ultrapassa os limites da escolaridade, mas a influenciando demasiadamente no cotidiano da escola. Acredito que é sensato supor que a criança, o adolescente e o jovem que não localizam no campo da cultura seus heróis tenham mais dificuldade no desenvolvimento de alta estima, no processo de afirmação de identidade cultural. Estou convencido que esta dificuldade prejudica o senso de desenvolvimento de cidadania, prejudicando a concentração nas relações de aprendizagem.

A produção de heróis, nestas faixas etárias tão significativas, dá-se nos meios de comunicação de massa, sobretudo no cinema e na televisão. Entendi que a invisibilidade, o estereótipo e a boçalização das culturas diferentes dos nomos caucasianos eurocentrais prejudicam o desenvolvimento socioeducacional de crianças, adolescentes e jovens, inequivocamente na escolaridade.

Urge que se faça uma reflexão crítica das práticas pedagógicas que são alheias às diferenças sociorraciais e como elas se configuram no plano das relações econômicas. Observei aí que as diferenças raciais no processo da desigualdade econômica ganham inequívoca configuração de relações de cores. Observar-se-á na escolaridade monocultural uma lógica unicolor de vantagem do branco eurodescendente que se faz com estereótipo de inferioridade em detrimento da multicoloridade do branco iberodescendente (na sua maioria empobrecida), do amarelo asiodescendente, do preto afrodescendente e do vermelho ameríndio descendente, pude demonstrar esta minha preocupação no artigo intitulado: A Dimensão Pedagógica do Cinema Negro: a imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio publicado na revista *Extraprensa Cultura e Comunicação na América Latina ECA/USP*.

Construiu-se uma negatividade multicolor da dinâmica colorida do personagem branco português, configurando-o como animal que “só faz

burrice”; caracterizando o preto como boçal que “só faz negrice”, “engraçado e trapalhão”; pintando o amarelo como sem força, “amarelou”, “japa de pau pequeno”; desenhando o vermelho como “selvagem, perigoso e incapaz”, “vagabundo contra o progresso”. Fez-se isso, contudo, para impor a figura do branco como perfeição para qualquer relação, “estou sendo claro”, “quero ser muito claro”, “precisa clareza para gente ser melhor” etc. (Prudente, 2019b, p. 12).

Este comportamento se processa com nutrição decorrente do estereótipo dos meios de comunicação de massa, reiterando, notadamente o cinema e a televisão. A minha incursão acadêmica como preocupação teórica tem sido um esforço para mostrar também que a condição de branco não é um fenômeno homogêneo ela é segmentada em uma hierarquia de ocidentalidade pouco percebida. Constatado que ser branco europeu é diferente de ser branco ibérico. Por exemplo, no caso específico brasileiro, quando se vê um branco pobre, o que não é raro, dificilmente ele é de origem europeia – franco, saxônico, nórdico e outros. O caucasiano empobrecido é inequivocamente de origem ibérica: lusitana ou espanhola. Soma-se a este problema o fato histórico dos ibéricos terem sido, concomitantemente, na colonização protagonista e objeto, isto é, sendo também colonizados Holanda (1997). Visto que a colonização foi fundamental para o acúmulo em proveito da Revolução Industrial, que enriqueceu a Europa, sobretudo os ingleses. Por outro lado, a Península Ibérica, não participou desta riqueza, Portugal e Espanha continuaram empobrecidos.

Chamo atenção para o fato que os ibéricos só entraram na colonização em razão do imaginário de negação as águas marítimas e fluviais do europeu, que viam nelas um lugar de castigos divino. Esta situação concorreu para Igreja convocar então para tal missão os ibéricos. Considerando que na Europa a epidemia de insanos mentais, os loucos eram postos mar a adentro em uma nau, chamada a “Nau dos loucos”. Percebi este fenômeno em Foucault escrevendo:

[...] na paisagem imaginária da Renascença; e nela, logo ocupará lugar privilegiado: é a Nau dos Loucos, estranho barco que desliza ao longo dos calmos rios (...). O quadro de Bosch, evidentemente, pertence a essa onda onírica. Mas de todas essas naves romanescas ou satíricas, a Narrenschiff

é a única que teve existência real, pois eles existiram, esses barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para outra. Os loucos tinham então uma existência facilmente errante. As cidades escorraçavam-nos de seus flamengos. A *Narrenschift* é, evidentemente, uma composição literária, emprestada muros; deixava-se que corressem pelos campos distantes, quando não eram confiados a grupos de mercadores e peregrinos. (Foucault, 2005, p.9)

Tenho, com efeito, chamado a colonização de eurocolonização, esta situação concorreu mostrando um elemento comum entre os países de língua portuguesa, que é o fato de todos terem sido colonizados, Prudente (2019b). Isto foi conjugado a histórica Revolução dos Cravos, cujo povo português propugnou pelo fim da colonização e a liberdade e cooperação entre os povos de língua portuguesa como é vista também no filme o *“Bom povo português”*. Esta confluência histórica me permitiu a inferência conceitual, que tenho chamado lusofonia de horizontalidade democrática. Significando a compreensão identitária no espaço lusofônico, que indicou para cooperação comum na perspectiva da construção democrática entre eles.

Feito esta observância crítica e reflexiva, que permitiu a compreensão do fator identitário entre os estados de língua portuguesa, observando que o elemento comum é a difícil herança de vítimas da eurocolonização, sendo, por sua vez eurocaucasiana. Fenômeno que se vem impondo persistentemente no âmbito da comunicação. Nota-se um privilégio da representação do branco europeu, que me permitiu autoralmente, chamá-lo de verticalidade da hegemonia imagética do eurohetero-macho-autoritário Prudente (2019c). A percepção deste quadro de privilégio simbólico do branco eurocidental, que trato conceitualmente, em postura autoral, de euroheteronormatividade, Prudente (2019c).

A euroheteronormatividade é a razão e o sentido da eurocolonização, sendo ainda o elemento essencial da sua persistência. De tal sorte que se ela determina o privilégio simbólico do eurocentrismo o faz por um processo de darwinismo racial, cujo propósito é o tentame da fragmentação epistemológica dos povos de culturas estranhas aos nomos eurocentrais caucasianos, tornando-os, com estereótipos, vítimas de uma aviltção de representação, que persegue o branco ibérico, o amarelo asiático, o preto africano e o vermelho ameríndio que formam no âmbito lusitano uma amalgama de

fator identitário, que os une na defesa desta tentativa de fragmentação epistêmica dos seus traços, que se caracterizam no que chamo autoralmente categoria conceitual, de imagem de horizontalidade do ibero-ásio-afro-ameríndio Prudente (2019c).

Esta preocupação que levanto tem sido constata no cinema brasileiro quando se observa, na Chanchada, sendo a primeira experiência sistemática da nossa filmografia. Pois, ela se deu no período getulista com inequívoca articulação desta política governista, considerando que Getúlio Vargas tinha como propósito fomentar o industrialismo em detrimento do ruralismo. Fê-lo na articulação simbólica de um industrialismo eurobranco urbano progressista e a desarticulação da representação preta africana e vermelho ameríndio.

Observei, entretanto na reflexão o comportamento de descaracterização imagética, que concorreu também pela desvantagem do branco ibérico e do amarelo asiático, tornando-se uma ação semiótica contra a possível horizontalidade da imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio, que foi tratada como inferior nos traços epistêmicos. Mediante inequívoca concorrência pela construção de representação superior da verticalidade da hegemonia imagética do euro-hétero-macho-autoritário.

Foi-me, perceptível, que o preto africano na fase chanchadista constituiu objeto de invisibilidade, negado como afrodescendente e as poucas aparições, dadas no dimensionamento literário “ficcional” do roteiro, reduziam-no a expressão de “bestiais” de boçalidade (Moura, 1988, p. 21). Ainda nesta ação se fazia uma apropriação cultural da africanidade, fazendo como se fosse uma antropofagia do valor negro que era devorado pelo físico branco, Prudente (2019b). De tal sorte que se vê nesta minha preocupação, que o afrodescendente era negado como corpo, sendo concomitantemente essencial na Chanchada como alma. Visto na música carnavalesca, no samba, na coreografia, na dança, lembro que dança e música é uma coisa só para a cultura bantu, Prudente (2007).

O contributo negro do teatro foi também estrutural na estética da Chanchada. Chamo atenção para o fato que só os negros faziam teatro, considerando que esta atividade era essencialmente negada pelos cristãos e comparada ao mercador e a meretriz. Fenômeno que pude compreender de forma mais ilustrativa na lição de Shakespeare que foi reconstituída na realização de Michael Radford, com o filme “O mercador de Veneza”. Por isto o branco só entrou no teatro no século IXX com a vinda ao Brasil da missão francesa Prudente (2019b).

É ilustrativo lembrar que no período colonial toda a superestrutura foi produção africana, em diálogo com Barbosa e Santos (1994) pude observar que o branco estava preocupado com o enriquecimento e o retorno a terra natal, e o índio estavam atentos em se embrenhar nas matas, fugindo da violenta máquina da evangelização. Por outro lado, o africano tinha o oceano pela frente e a floresta pelas costas, sabendo que era impossível retornar a sua mãe África buscou reconstituí-la aqui como era possível ressignificando a axiologia negra a realidade brasileira. Razão pela qual percebi que a cultura deste período foi exclusivamente cultura de negros, tais como: na agricultura, na culinária, na literatura, na música e na dança etc. A orquestra régia da capela da Sé foi formada só por músicos negros, sob a batuta do virtuoso maestro Padre José Maurício, que também era negro, Prudente (2007) e Barbosa e Santos (1994).

Como demonstrei à vasta e absoluta superestrutura de negros nos tempos iniciais da formação do Brasil ocidental, observando que esta experiência axiológica influenciou a estética da chanchada, que passou ter o negro como sentido, negando-o como físico. Com o índio e com o ibérico foi diferente na medida em que eles foram estereotipados, mas ocupando lugar na dramaturgia chanchadista, como percebi no fenômeno Jeca Tatu. O personagem Jeca Tatu no filme *“O Jeca e a égua milagrosa”*, de Pio Zamuner (1980) foi o paroxismo desde eurocentrismo cinematográfico. Neste título o Jeca Tatu é mostrado como um camponês anti-herói notadamente avesso ao progresso. Mas isto se torna ilustrativo para esta preocupação na medida em que o personagem aludido demonstra um fenótipo miscigênicos ibero-ameríndio posto que o camponês seja o elemento rural que tem a herança silvícola do indígena, somado o estereótipo da indolência e do perigo vermelho do ameríndio, com o “burro sem rabo” (Avelar, 2018, p. 63-65) e inepto do branco ibérico caracterizando-os como inferiores.

Por outro lado, na mesma película de Pio Zamuner (1980), o branco eurocidental é apresentado em um simbolismo dual de nuances de perfeição e divindade, no personagem do padre. Esta carga de positividade semiótica foi percebida pelo mero fato da brancura eurocidental. Percebi este fenômeno na acuidade crítica sartriana, como segue:

O que esperáveis que acontecesse quanto tirastes a mordaca que tapava estas bocas negras? [...] Estas cabeças que nossos pais haviam dobrado pela

força até o chão, pensáveis, quando se reerguessem, que leríeis adoração em seus olhos? Ei-los em pé, homens que nos olham e faço votos para que sintais como eu a comoção de ser visto. Pois o branco desfrutou durante três mil anos o privilégio de ver sem que o vissem; era puro olhar, a luz de seus olhos subtraía todas as coisas da sombra natal, a brancura de sua pele também era um olhar, de luz condensada. O homem branco, branco porque era homem, branco como o dia, branco como a verdade, branco como a virtude, iluminava a criação qual uma tocha, desvelava a essência secreta e branca dos seres, (Sartre, 1960, p. 105).

O diálogo com Sartre (1960), me permitiu demonstrar que a brancura se constituiu em um elemento de superioridade, que se deu por mitologias divina, “se o branco por ser branco” (Sartre, 1960 p. 105), foi privilegiado, e a razão deste privilégio também transcende a objetividade na qual ele se deu. De tal sorte que, o Padre branco confirma esta possibilidade da sua representação de Deus, o superior em meio aos comuns inferiores miscigênicos, que no personagem Jeca Tatu ganha paroxismo efetivando o projeto sociorracial que ancorava a Chanchada. Acredito que é o Cinema Novo em contrariedade a tendência em voga teve na sua sintaxe de natureza marxista uma possibilidade plástica de um nível de ateísmo marxista como discurso de enfrentamento contra a Chanchada

Cinema Novo

Com comportamento estético voltado para realidade brasileira, a tendência cinemanovista questionou o imperialismo americano impregnado me alguns títulos da Chanchada. Observei que a sua filmografia foi em oposição ao cinema dos grandes *Studios* da tendência chanchadista, buscando o seu dimensionamento nos amplos espaços em que se configura a realidade social, que vão além dos limites dos *Studios*. Fê-lo na perspectiva da valorização da cultura popular, cuja dinâmica contrária à inércia do folclore indicava para o plano da transformação social. Observei no filme “Rio 40 graus” de Nelson Pereira dos Santos que foi o longa-metragem de mais destaque na fase inicial desta filmografia. Neste título o realizador mostra um lado esquecido da Cidade

Maravilhosa, a existência do negro carioca nos morros e favelas, mostrando a autonomia da africanidade, neste seguimento em voga com a composição cinematográfica da religiosidade da música da dança e da culinária. Sendo uma linda fotografia de uma África ressignificada no mundo negro do Rio de Janeiro. Como resultado desta proposta o filme foi censurado pelo coronel Cortês, cuja sugestão observou que 40 graus prejudicariam os empreendimentos da indústria do turismo, que se iniciava. Para os críticos a censura decorreu da fotografia negra e a vivência estranha ao universo de classe média desta cidade balneária. Isto se constata no documentário *Referências* (2006), de Zózimo Bulbul que considero um verdadeiro inventário do Cinema Negro brasileiro.

O realizador Glauber Rocha considerado principal ideólogo do Cinema Novo percebeu no filme de Nelson Pereira dos Santos a afirmação do início desta tendência. Convidando-o para montar o seu primeiro longa-metragem “Barravento”, que já vinha de uma longa demanda de discussão com Luiz Paulino dos Santos criador do roteiro e o primeiro diretor do projeto, desagradando Glauber que ficou descontente com o excesso de romantismo chamando de mexicanização, razão pela qual Glauber, o derrubou assumindo a direção. Neste filme o olhar glauberiano mostrou uma comunidade de pescadores devota da tradição dos orixás, vivendo toda sorte das lutas de classes, pois a rede era propriedade de uma pessoa estranha à comunidade. O personagem dono da rede e o policial que o protegia foram às únicas intervenções de brancos no filme. Esta persistência do negro como símbolo do proletário e expressão de pobreza me levou a inferir que o negro foi referencial estético no Cinema Novo de Glauber Rocha.

Notei também que ainda na fase inicial desta tendência jovens egressos do Centro Popular de Cultura — CPC que tinha sede na União Nacional dos Estudantes — UNE entidade caracteristicamente de esquerda, fizeram um filme seriado com cinco curtas metragens. Esta película teve como título “Cinco vezes favela”, pois os cinco projetos tratavam também da questão e do problema do negro, implicado no dimensionamento de pobreza. Não por acaso esta película foi considerada como manifesto do Cinema Novo.

O marxismo presente no pensamento cinemanovista em que seus realizadores promoviam lutas sociais contra o poder, que foram demandadas por relações étnico-raciais de configuração de cor, na qual o branco europeu sofre a insurgência multicolor

das minorias étnico-raciais, formadas pelo branco ibérico pobre, pelo amarelo asiático, pelo preto africano e pelo vermelho ameríndio. Dialogando com Gerber (1977), percebi também que estes vetores raciais de natureza estranha ao eixo caucasiano eurocidental, foram sintetizados como pretos na configuração dos oprimidos, paradoxalmente o branco europeu é tratado como símbolo de dominação, na pintura daguerreotipa, de nuança de lutas de classes que caracteriza a sintaxe cinemanovista, Gerber (1977).

É perceptível, na minha preocupação, que a posição de esquerda do Cinema Novo e a abordagem do negro como referência na realização glauberiana concorreram para formação de uma identidade artística com a juventude negra na luta contra a ditadura militar. Esta posição referencial do negro no cinemanovismo, de Glauber Rocha foi uma conquista, que rompeu com a invisibilidade. Por outro lado, no Brasil o Cinema Negro, também foi gestado no pensamento glauberiano, cuja africanidade vai além desta referência, conquistando o papel de sujeito, como roteirista e realizador.

Cinema Negro

Depois do sucesso de “Barravento” (1962), que foi um filme emblemático do Cinema Novo expressando de forma inequívoca a sintaxe de influência marxista, desta tendência com base na projeção da luta do sofrimento do preto pobre contra o poder do branco rico. Fenômeno referenciador do afrodescendente como centralidade cinemanovista. Diante desta situação já premiado como melhor diretor no Festival de Cannes, com “O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro” (1968). Mas logo pressionado pelo Ato Institucional nº 5 — AI 5 desde mesmo ano, o realizador baiano se exila em Cuba, onde faz um polêmico documentário com o também exilado Marcos Medeiros, uma película intitulada História do Brasil (1974).

Na Europa desenvolveu uma campanha que propugnava por um cinema de três continentes, como um discurso radical de volta as origens, propondo que a África era o lugar ideal para a retomada da luta contra o colonialismo. Este comportamento resultou na sua realização do filme “Leão de sete cabeças” (1970), que ‘ao meu quase cego ver’, entendo ser o surgimento do cinema negro brasileiro. Com um paroxismo estético singular, que rompeu até mesmo com o esteticismo de “O dragão da maldade contra o

Santo Guerreiro” (1968), Glauber realiza o “Leão de sete cabeças” (1970), com notável influência do efeito de distanciamento do teatro dialético brechtiano, que se somou a presença no filme do cinema reflexivo de Jean-Luc Godard. A película em questão trouxe uma irreverência de atemporalidade na qual Glauber uniu os principais líderes revolucionários da América Latina, notadamente Zumbi dos Palmares, século XVII e Ernesto Guevara (Che Guevara) século XX, juntando-os na luta revolucionária contra o colonialismo no Congo de Brazzaville. Lembro ainda que esta película é uma produção, franco italiano com direção de um brasileiro que acontece em África (Cardoso, 2007).

A vitória revolucionária do ibero-ásio-afro-ameríndio contra o euro-heteromacho-autoritário configurado no eurocolonialismo motivou a irreverência juvenil organizada na década de 1970 de tal sorte que o Movimento Negro Unificado — MNU, que foi fundado pelos jovens: Milton Barbosa, Rafael Pinto, Hamilton Cardoso, Neusa Maria Pereira, Wilson Prudente, Celso Prudente e Neninho, que fez a manifestação na escadaria do Teatro Municipal de São Paulo, contra o racismo e a violência policial, que vitimava os jovens negros. Um ato público de amplitude nacional que teve inequívoco reflexo internacional na luta contra a ditadura, que a golpeou fragmentando o seu caro mito da democracia racial.

Se por um lado esta articulação política de esquerda da juventude negra foi de suma importância contra o autoritarismo militar, ainda assim os partidos de inspiração marxista mostravam certo cuidado com o movimento negro. Pois consideravam que a luta racial poderia dividir as lutas de classes. Esta delicadeza inflexiva das esquerdas só foi superada com o sucesso e a repercussão do ato público do MNU. A partir deste momento os partidos e organizações, que lutavam contra ditadura se articulavam em jornais alternativos que eram chamados de jornais nanicos. Desta maneira todos estes veículos criaram no mínimo subeditoria para tratar a questão racial, tendo os jovens negros como agentes autorais. De tal sorte que eles fizeram uma revisão crítica da história brasileira com base no protagonismo do afrodescendente.

Alguns desses jovens seguiram esta revisão, buscando fazê-la no cinema motivado pelo pensamento glauberiano. Como se viu o caso icônico de Ari Cândido na realização de “Porque Eritréia”, que de Paris foi à Etiópia, onde realizou este curta metragem ele é também o criador do nome “Dogma feijoada” que se tornou uma tendência do Cinema Negro liderada por Jeferson De Rodrigues (2011). Este comportamento deu origem ao

Cinema Negro brasileiro que foi uma filmografia, cujo negro vai além do referencial estético conquistado no cinemanovismo, tornando-se sujeito histórico na medida em que assume o papel autoral de realizador no Cinema Negro.

Conclusão

A minha preocupação autoral que criou as categorias conceituais, tais como: a horizontalidade da imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio, a lusofonia de horizontalidade democrática, a verticalidade da hegemonia imagética do euro-heteromacho-autoritário, e a euroheteronormatividade. Estes conceitos se desenvolveram num campo crítico reflexivo, cujas formações foram para ancoragem da inferência que conclui pela necessidade da construção da imagem de afirmação positiva da horizontalidade da amalgama que se formou pela identidade lusofônica dos povos de cultura estranhas ao nomos caucasiano no vetor eurocidental, que se tornaram minoria em relação à força axiológica de dominação do eurocentrismo.

Considero pertinente a observação cujos pesquisadores que tiveram minha orientação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação PPGE/UFMT incurSIONARAM também na minha preocupação da inclusão do afrodescendente enquanto maioria minorizada, na categoria autoral na horizontalidade da imagem o ibero-ásio-afro-ameríndio. Isto tem sido feito no âmbito da preocupação conceitual da Dimensão Pedagógica do Cinema Negro, em que os localizo respeitosamente, cronologicamente, assim: Oliveira (2015); Lobo (2016); Périgo (2018) e Santos (2019). Preocupação que alcançou reconhecimento na tradicional revista da Faculdade de Direito da USP com um artigo em parceria com o respeitado reitor da comunidade uspiniana: João Grandino Rodas, Rodas e Prudente (2009). Vi também o acolhimento das minhas categorias autorais no maior encontro internacional de cinematografia de Portugal, o Festival Internacional de Avanca, com a publicação do meu artigo “A dimensão Pedagógica do Cinema Negro”, Prudente (2018), ensejo em que fui convidado para tratar este tema em uma palestra no Fórum da Gestão do Ensino Superior nos Países e Regiões de Língua Portuguesa, na 8ª Conferência da FORGES/2018, no Politécnico de Lisboa esta mesma instituição me prestou uma homenagem, em que os alunos do mestrado do curso de

comunicação estudaram e discutiram a Dimensão Pedagógica do Cinema Negro, a partir de alguns dos meus filmes de curta metragem, com a coordenação do esteta Paulo J. Moraes-Alexandre, que é Pró-Presidente de arte do Politécnico de Lisboa.

Percebi no diálogo com Agamben (2014), quando este autor observa a condição midiática única de transformação do cinema, permitindo-me a sugestão da possibilidade de componente que dimensiona o âmbito da condição humana, que conceituei de humanabilidade, como elemento distintivo nas relações cinematográficas. Fi-lo, na consideração em que a revolução é um fator humano e se o cinema assim também o é. Isto decorre de possível humanidade, que em um ato solitário tenho insistido em categorizar como humanabilidade, tendo em vista que a compreensão transformadora de Agamben leva em consideração as aproximações percebidas em outros autores, tais como Deleuze (1983), com o fotograma como movimento, a partir do dimensionamento histórico no cinema, que também é condição humana. A percepção do esteta italiano demandou também a sugestão de possibilidades humanas no sentido teológico que Agamben (2014) constata na preocupação cinematográfica de Walter Benjamin (2012).

Esta minha insistência da humanabilidade abre caminho para a compreensão do cinema como conhecimento, que também se constata em Duarte (2002), afirmando como produtor de sentido. Contudo a convergência com esta autora é inequívoca, mas observando que o fator epistemológico do cinema na minha compreensão é decorrente da sua antecipação da era da tecnologia da informação, por meio da tendência de ficção científica, ainda que não seja singular. Pois outras modalidades também o fizeram na tina científica, mas nenhuma fez com a perfeição do cinema, conjugando movimento com o tridimensional, tornando-se assim mais próximo da perfeição.

Considero ainda que a era da informação é favorável às minorias, na medida em que preconceito e conhecimento são antitéticos e o cinema em Agamben (2014) por ser transformador permite o possível e o impossível, isto é, voltar na história e se projetar para além do presente e é neste contexto que as minorias vulneráveis ensinam a sociedade com sintomas democráticos, que se percebe nos movimentos sociais, mostrando dialeticamente como elas são e como elas devem ser tratadas. Para superação social do anacronismo excludente em proveito de uma contemporaneidade inclusiva, que somente será possível na medida em que é democrática, permitindo a ética do respeito à diversidade e do respeito a biodiversidade.

Compreendo assim que aí se dá o decantado “lugar de fala” como sendo uma condição visual, onde a imagem ontológica da minoria agora se impõe como expressão de dignidade humana como fator de contemporaneidade. Este fenômeno de restauração da imagem nas relações de representação, que em Spivak (2010) percebo pela autonomia a presença do sujeito que antes era subordinado e agora é fator pedagógico que concluo como sendo a Dimensão Pedagógica do Cinema Negro permitindo a condição de sujeito do afrodescendente, como minoria, na medida em que é o autor da sua própria história.

Referências

Adichie, C. N. (2018). *O perigo da história única*. Tradução de Júlia Romeu. São Paulo, SP: Companhia das Letras.

Agamben, G. (2014). *O cinema de Guy Debord. Território de filosofia*. Aurora Baêta. Recuperado de: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/05/26/o-cinema-de-guy-debord-giorgio-agamben/>

Araújo, J. Z. (2004). *A Negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo, SP: 2ª ed. Senac

Avelar, J. (2018). *50 contos que a vida em contou – Livro de memórias*. São Paulo, SP: Life editora.

Barbosa, W. do N. & Santos, J. R. (1994). *Atrás do muro da noite: dinâmica das culturas afro-brasileiras*. Brasília, DF: Biblioteca Palmares.

Benjamin, W. (2012). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, RS: Zouk. 2012.

Bom povo português. (1981). Direção e Roteiro: Rui Simões. Lisboa. (2h15min).

Ato Institucional nº 5 de 13 de dezembro de 1968, (1968, 13 de dezembro). Recuperado de http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm.

Cardoso, M. (2007). *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969 – 1974)*. (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo.

Cinco Vezes Favela. (1962). Direção: Marcos Farias & Miguel Borges & Cacá Diegues & Joaquim Pedro de Andrade & Leon Hirszman. Produtora o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes. Rio de Janeiro, RJ: (92min).

Deleuze, G. (1983). *Cinema: a imagem-movimento*. Tradução Stella Sena. São Paulo, SP: Editora Brasiliense.

O dragão da maldade contra o Santo guerreiro. (1969). Direção e roteiro de Glauber Rocha. São Paulo, SP: 95min.

Duarte, R. (2002). *Cinema & Educação*. Belo Horizonte, MG: Autêntica.

Foucault, M. (2005). *História da Loucura*. São Paulo, SP: Perspectiva, 8ª Ed.

Gerber, R. (1977). *Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Paz e Terra.

História do Brasil. (1974). Direção de Glauber Rocha e Marcos Medeiros. Havana (Cuba) e Roma (Itália). 166min.

Holanda, S. B. de. (1997). *Raízes do Brasil*. São Paulo, SP: Companhia das letras.

O jeca e égua milagrosa. (1980). Direção: Pio Zamuner. Roteiro Kleber Afonso & Amácio Mazzaropi. (1h42min).

Leão de sete cabeças (1970). Direção: Glauber Rocha. Roma (Itália), 95min.

Lobo, M. M. de O. (2017). *Cinema negro na educação: as materialidades da imagem de autoafirmação no processo de descolonização em “a dialética do amor”*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá.

O mercador de Veneza. (2004). Direção: Michael Radford. Baseado na obra de William Shakespeare. 2h 18min

Moura, C. (1988). *Sociologia do negro*. São Paulo, SP: Ed. Ática.

Oliveira, K. S. de. (2015). *A dimensão pedagógica do Cinema Negro: articulações sobre a Lei 10.639/03 e a imagem de afirmação positiva do negro*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá.

Périgo, A. (2018). *Imagem de afirmação de professoras da educação básica: uma discussão mediada pela dimensão pedagógica do cinema negro*, (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá.

Por que Eritreia? (1979). Direção: Ari Cândido Fernandes & Mohamed Charbagi. França/Tunísia. 16 min.

Prudente, C. L & Silva, D. C. (Org.). (2019^a). *A dimensão pedagógica do cinema negro: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: o olhar de Celso Prudente*. São Paulo, SP: Anita Garibaldi.

Prudente, C. L. (2019b). A dimensão pedagógica do Cinema Negro: a imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio. *Revista Extraprensa*, 13(1), 6-25. DOI: <https://doi.org/10.11606/extraprensa2019.163871>

Prudente, C. L. (2019c). **Étnico Léxico: para compreensão do autor**. In Prudente, C. L. & Silva, D. C. (Org.) *A dimensão pedagógica do cinema negro: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: o olhar de Celso Prudente*. São Paulo, SP: Anita Garibaldi.

Prudente, C. L. (2019d). *O tropicalismo como possível unidade estética da lusofonia de horizontalidade democrática: a dimensão pedagógica do cinema negro posta em questão*. São Paulo, SP: Sesc.

Prudente, C. L. (2018). A dimensão pedagógica do cinema negro. *Conferência Internacional de Cinema, arte, tecnologia e comunicação*. Capítulo II Cinema. AVANCA Portugal: Edições Cineclube Avanca.

Prudente, C. L. (2007). *Arte negra: Alguns pontos reflexivos para a compreensão das artes plásticas, música, cinema e teatro*. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: CEAP.

Referências. (2006). Direção: Zózimo Bulbul. Produção: Ministério da Cultura. Fundação Palmares. Rio de Janeiro, RJ: 40min.

Rio 40 Graus (1955). Direção: Nelson Pereira dos Santos, Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). 100min.

Rocha. G. (1969). *Barravento*. França: Produtora Iglu Filmes Produção & Braga Netto (1h20m).

Rodas, J. G., & Prudente, C. (2009). Reflexões para o discernimento do estereótipo e a imagem do negro. *Revista Da Faculdade De Direito, Universidade De São Paulo*, 104, 499-506. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67867>

Rodrigues, J. C. (2011). *O negro brasileiro e o cinema*. Rio Janeiro, RJ: Pallas.

Santos, E. S. (2019). *O ibero-ásio-afro-ameríndio e a Dimensão Pedagógica do Cinema Negro: Pontos reflexivos para análise da construção de uma autoimagem*. (Dissertação de (Mestrado). Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá.

Sartre, J. P. (1960). *Reflexões sobre o racismo*. Tradutor J. Guinsburg. 2ª Ed. São Paulo, SP: Ed. Difusão. Europeia do Livro.

Spivak, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Editora da UFMG.

Este livro utilizou as fontes tipográficas
Helvetica, Crimson Text e DIN Next LT Pro,
e foi terminado em abril de 2025,
em São Paulo.

The background is a complex collage of geometric shapes and textures. It includes a red halftone pattern in the top right, a blue sky with a black silhouette of a person in the top center, a black and white illustration of a building with spires in the top left, and a yellow and black illustration of a creature's head in the top right. The bottom section features a blue background with a yellow and black illustration of a creature's head, a red halftone pattern, and a green and yellow halftone pattern. A dark grey horizontal band contains the text.

Nas últimas décadas, tem sido recorrente o enunciado acerca de uma crise da imaginação, como dificuldade de projetar outras realidades e modos de existência. Ao mesmo tempo, a ficção permanece reduzida a um lugar de “especulação inútil”, em oposição ao registro dos fatos e materialidades. Este livro reúne ensaios que abordam a ficção não como fuga do real, mas como dispositivo de invenção, crítica e criação de mundos. Da filosofia à arte, da arquitetura ao cinema, da literatura à educação, os capítulos aqui congregados privilegiam a ficção enquanto prática que reorganiza o real e propõe novas realidades.